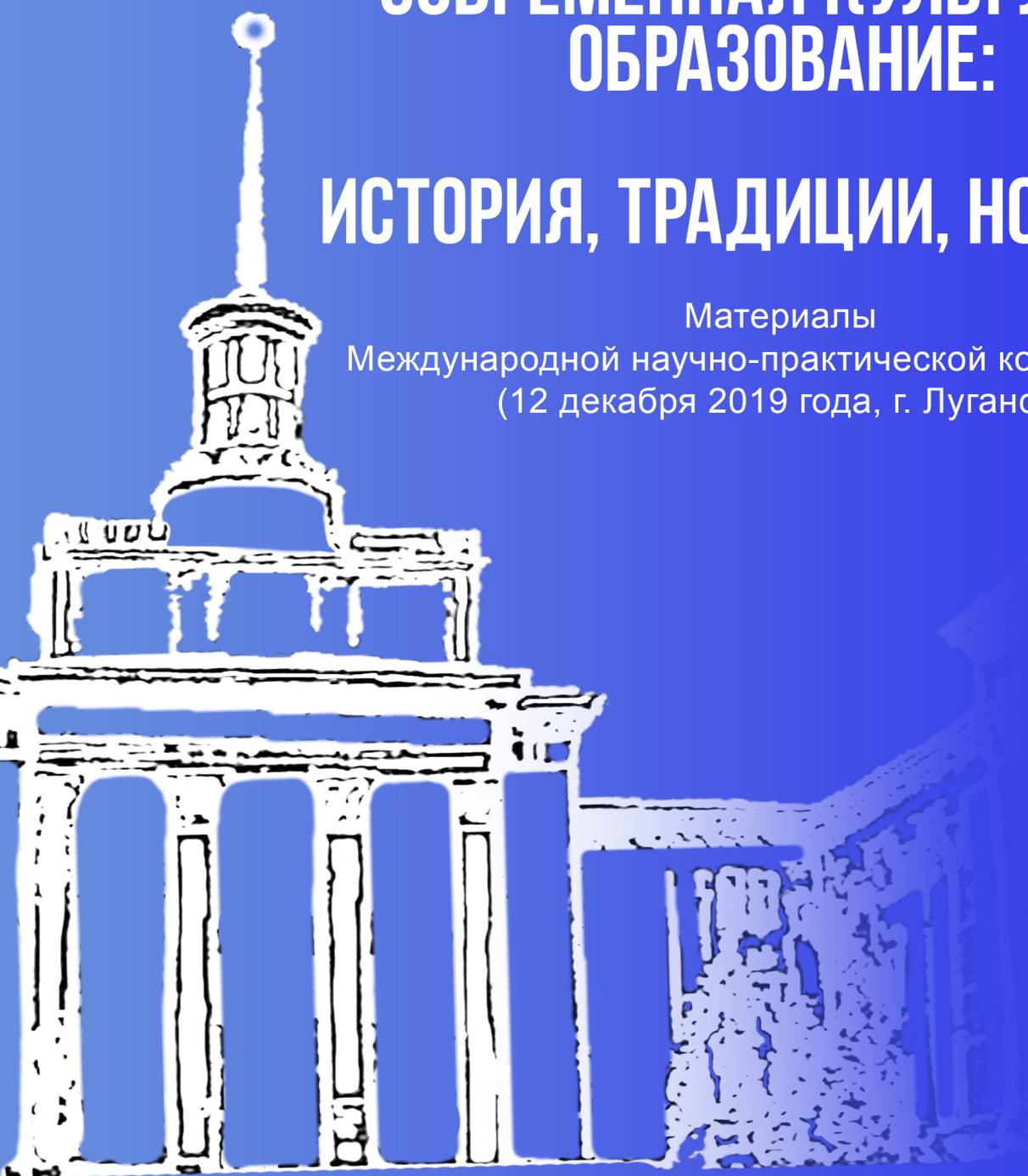


СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ:

ИСТОРИЯ, ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ

Материалы
Международной научно-практической конференции
(12 декабря 2019 года, г. Луганск)



ЛУГАНСК - 2020

**Министерство образования и науки
Луганской Народной Республики
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Луганской Народной Республики
«ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»**

Институт культуры и искусств

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ»**

**СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ:
ИСТОРИЯ, ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ**

*Материалы
Международной научно-практической конференции
12 декабря 2019*



Луганск – 2020

УДК [008+37](06)
ББК 71я43+74я43
С 56

Рецензенты:

Шелюто Владимир Михайлович – профессор кафедры философии и теологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля», доктор философских наук, профессор.

Яровой Василий Михайлович – директор ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества», Заслуженный работник культуры Украины.

Сергиенко Алина Викторовна – заведующий кафедрой пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук.

Современная культура и образование: история, традиции, новации :

С 56 матер. Междунар. науч.-практ. конф. (г. Луганск, 12 декабря 2019 г.) / С. Г. Пиченикова, ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко». – Луганск : Книта, 2019. – 216 с.

В сборнике представлены материалы, посвященные различным аспектам современной культуры и образования. Рассматриваются вопросы современной культуры в философско-мировоззренческом аспекте, актуальные проблемы истории, теории и практики искусства в культурологическом измерении, взаимодействие культуры и медиаобразования в современных условиях, анализируются проблемы современного образования.

Сборник предназначен для ученых, преподавателей, аспирантов и соискателей, также может быть полезен для студентов культурологического и гуманитарного направления подготовки.

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за редактирование, подбор и точность предоставленных данных, цитат и других ведомостей.

Материалы печатаются на языке оригинала.

*Рекомендовано Научной комиссией Луганского национального университета имени Тараса Шевченко
(протокол № 5 от 21 января 2020 г.).*

© Коллектив авторов, 2020

© ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ №1

КУЛЬТУРНОЕ МНОГООБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОСТИ И ИНТЕГРАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Афонин В.А. Проблемы идентичности русской культуры в условиях глобализации	7
Афонин Ю.В. Экранная культура: Культурологические основы и генезис	11
Бугаев В.И. Теории русской философии в системе цветовосприятия искусства	15
Герасимов А.В. Повседневная практика идентичности населения глазами печатной прессы ЛНР: данные контент-анализа	19
Крысенко Д.С., Бредихин А.В. Культурная политика Аргентины на Мальвинских островах в период Фолклендской войны 1982 года	23

СЕКЦИЯ 2

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Алёхина Г.В. Ценностно-мотивационные основы благотворительности в русской культурной традиции	28
Бабенко Е.В. К вопросу применения мультимедийных средств обучения в образовательном процессе музыкального кадетского корпуса (на примере изучения музыкально-теоретических дисциплин)	32
Бавыка Т.В. Техника голосообразования будущих эстрадных певцов в современной теории и практике вокального обучения	35
Белецкая М.А. Формирование патриотических чувств у студенческой молодежи средствами западного и отечественного кинематографа	39
Бирюков М.Ю. Структурно-функциональная модель формирования художественного вкуса у студентов художественно-проектных специальностей в процессе профессиональной подготовки как компонент современных педагогических технологий	42
Боровой А.В. Теория и практика обучения лепке фигуры человека в системе высшего педагогического образования	48
Великохатская Е.В. Новые направления сферы услуг индустрии красоты	51
Воеводина Л.П. Педагогика хореографического образования: методологический аспект	54
Горбулич Г.В. Реализация катарсисной педагогической технологии в процессе подготовки будущих специалистов в области художественного образования	57
Григораш О.В. Методологические аспекты анализа и интерпретации художественного произведения	62
Дудник Е.В. Творческое развитие как важнейший фактор формирования профессионализма будущих учителей музыки	65
Егер М.А. Перспективы интеграции и развития европейской системы ступенчатого образования в современной отечественной школе	69
Ененко И.А. Задачи музыкально-исполнительской подготовки учащихся ДМШ на современном этапе	73
Жадан Р.В. К вопросу роли жанрово-стилевого подхода на уроках музыки	78
Зинченко В.О. Методологические основы формирования профессиональной культуры будущего специалиста	82

Камынин В.Е. <i>Формирование художественно-эстетического вкуса в процессе обучения будущих специалистов индустрии красоты</i>	87
Качура В.Б. <i>Волнение в исполнительской деятельности</i>	90
Ковалёва А.Г., Харченко В.Г. <i>Исполнительская компетентность будущих учителей музыки</i>	93
Коженовская Т.А., Пилавова-Слюсарева Л.Ш. <i>Информационная культура и роль фейковых новостей в современной медиакоммуникации</i>	96
Колесникова Л.А. <i>Сценическая эмоция исполнителя в камерном вокальном жанре</i>	99
Коломойцев Ю.А. <i>Концептуализм и рок-музыка в аспекте социокультурной компетентности будущих учителей музыки</i>	103
Кондратенко А.П. <i>Художественно-эстетический аспект гуманизации высшего образования</i>	108
Кондрашов С.Н. <i>Роль рисунка в процессе обучения будущих дизайнеров</i>	113
Коночкина О.И. <i>Современный урок МХК: проблемы реализации</i>	117
Кривуля И.А., Кривуля Р.Е. <i>Творческий потенциал как одна из основных компетенций современного выпускника вуза</i>	120
Лабинцева Л.П. <i>Информационные технологии в системе музыкального образования</i>	124
Мала Т.В. <i>Возможности применения выразительных средств набора современных изданий в профессиональной деятельности дизайнера-графика</i>	128
Меремьянина Л.Н. <i>Использование инновационных образовательных технологий в творческой самореализации будущих учителей музыки в процессе профессиональной подготовки</i>	132
Опренко Л.С. <i>Исторические этапы развития росписи по ткани. Современные приемы выполнения батика</i>	136
Орлова Л.А. <i>Культурная идентичность в условиях глобализации</i>	140
Оседелько М.В. <i>Номинативная функция интертекста в творчестве О.Э. Мандельштама</i>	144
Островская Т.В. <i>Формирование эмоционально-ценностного отношения к дирижерской деятельности в процессе обучения будущего учителя музыки</i>	149
Петров А.В. <i>Система организации воспитательной деятельности студентов в Луганском национальном университете имени Тараса Шевченко</i>	152
Петченко А.Ф. <i>Профессиональная подготовка музыканта-инструменталиста в камерном ансамбле</i>	156
Петченко Л.В. <i>Роль итальянской фонетики в вокальной педагогике</i>	160
Проценко Т.В. <i>Музицирование как вид музыкальной деятельности учащихся ДМШ и школ искусств</i>	163
Рахимбаева И.Э. <i>Институт искусств в современном обществе цифровых технологий</i>	166
Самохина Н.Н. <i>Феномен творчества: философский аспект</i>	170
Турилова А.О. <i>Индивидуальный подход как средство формирования профессиональных кафесть будущих телерепортеров</i>	173
Тыщук Д.С. <i>Философский характер проблемы поиска смысла жизни личностью: интерпретация в художественной литературе</i>	177
Федечко Л.В. <i>Эстетическое воспитание как целенаправленный процесс формирования будущих работников культуры</i>	181
Федорищева С.П. <i>Особенности методики вокального обучения детей младшего школьного возраста</i>	185
Холменец Е.С., Карпенко Е.А. <i>Концертное выступление как феномен музыкально-исполнительской деятельности учащихся</i>	189

Черникова С.В., Пидопрыгора Ю.Р. <i>Психолого-педагогические компоненты подготовки учащихся-вокалистов к концертному выступлению</i>	193
Чернов Д.В. <i>Преемственность традиций как основа развития духовой исполнительской школы Московской консерватории</i>	199

СЕКЦИЯ 3

МАСС-МЕДИА И ГУМАНИТАРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Мирошник В.В. <i>Политический имидж государства и его составляющие в современном информационном пространстве</i>	204
Тулупов В.В. <i>Журналистское образование в цифровую эпоху</i>	207

СЕКЦИОННЫЕ ЗАСЕДАНИЯ

СЕКЦИЯ 1

ФИЛОСОФСКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО МИРА

УДК 008 (470+571) “19/20”

Афонин Владимир Александрович,
доцент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат философских наук, доцент
kult-kino@rumbler.ru

ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИЧНОСТИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

***Аннотация:** автор исследует понятия «идентичность», «глобализация», анализируя при этом различные философские исследования через призму гуманитарно-культурологического знания. Основное внимание автор уделяет контент-анализу научных подходов к трактовке данных концептов в отечественной и зарубежной научной мысли.*

***Ключевые слова:** культура, идентичность, глобализация, культурный процесс.*

***Abstract:** the author explores the concepts of “identity”, “globalization”, while analyzing various philosophical studies through the prism of humanitarian and cultural knowledge. The author focuses on the content analysis of scientific approaches to the interpretation of these concepts in domestic and foreign scientific thought.*

***Keywords:** culture, identity, globalization, cultural process.*

Понятие «идентичность» предполагает тождественность, одинаковость, схожесть. Культура любой страны, культура отдельной личности отличается определенными отличительными чертами, свойственными только этой национальной культуре, только личности, которая идентифицирует себя с какой-либо сообщностью, сохраняя свое «Я».

Согласно С. Хантингтону «...такими типами идентичности может быть языковая, религиозная, этническая, расовая идентичность. Типом идентичности может быть и территориальное окружение (город, деревня, провинция), и экономические факторы (работа, профессия, должность, профсоюзы). К социальным типам идентичности относят социальный статус личности, клубы, команды, коллеги» [1, с. 59].

В культурном плане идентичность является эмоционально-когнитивным процессом отождествления индивидом себя с другими людьми, сообществом, объектом. «Идентичность является одним из механизмов социализации личности, она позволяет человеку приобщиться к жизни и культуре общества, таким образом, чтобы он при выборе норм и правил поведения принимал решение осознанно и находил удовлетворение, чувствовал свою защищенность, действуя в рамках требований общества» [2, с. 124]. Исходные уровни идентичности связаны с традиционной культурой, и их устойчивость часто ведет к противопоставлению современным обновлениям эпохи.

Итак, в самом общем виде под идентичностью принято понимать определенную устойчивость социально-культурных, цивилизационных, национальных и индивидуальных характеристик и их самоидентичность, которая дает возможность

ответить на поставленные перед каждым человеком вопросы: кто я? и кто мы? В эпоху глобализации возникшая проблема идентичности подразумевает под собой, прежде всего, персональную идентичность, чтобы найти свое место в межнациональном пространстве. Базисным элементом идентичности любой нации является определенная смысловая целостность, которая воспринимается в качестве характеристики нации. Идентичность – основная идея нации, если происходит «размывание» этой главной идеи, ни одна идентичность не способна сохраниться, устоять в окружающем мире.

Эпоху глобализации характеризуют как эпоху кризиса идентичности многих стран, культур и народов. Глобализация в широком смысле слова предполагает «стирание» экономических, политических и культурных границ. Глобализация подразумевает под собой процесс создания и дальнейшего развития единого общемирового финансово-экономического пространства на основе новых технологий. «Идеологи» глобализации связывают ее с процессом «размывания» культурных и национальных границ между различными государствами. При этом предлагается модель, разработанная западными странами. Происходит навязывание всему человечеству массовой культуры в качестве эталона, образца для подражания. Согласно западному сценарию глобализации, ее результатами могут воспользоваться только избранные – своего рода «золотой миллиард», который будет проживать на территории США и Западной Европы.

Происходящие культурные процессы в русской культуре, по мнению ряда исследователей этой проблемы, нарушают традиционные формы идентичности. Россия – страна поликультурная, многонациональная, и с учетом того, что на пороге XXI века в России были подвергнуты изменению практически все сферы жизни, трансформация культурных процессов приобретает противоречивый, сложный характер. «В социокультурном плане, как отмечает Н.Г. Ершов, для России характерна неустойчивость, разбалансированность, незрелость и деформированность гражданского общества, размытость социальной структуры» [3, с. 588]. «Следствием этого, как отмечают культурологи, в России, как и во всем мире, продолжает наблюдаться кризис как индивидуальных, так и коллективных идентичностей. Это оказалось связано с разрушением многих привычных норм, с трансформацией социальных и культурных процессов. Появляются отдельные группы людей и отдельные индивиды, которые характеризуются «размытой идентичностью». Их сознание отличается фрагментарностью, они не могут однозначно ответить на вопрос, кем они являются» [4, с. 75–76].

На эту особенность современных культурных процессов указывал Э. Тоффлер: «...миллионы людей занимаются поисками своей идентичности или какого-то магического средства, которое помогло бы им вновь обрести свою личность, мгновенно дало бы ощущение близости или экстаза, привело их к более «высокому» состоянию сознания» [5, с. 587].

Для русской культуры и национальной идентичности глобализация и современные культурные процессы являются настоящим испытанием. В России сложилось так, что каждый народ и индивид при идентификации и соотнесении себя с единым российским народом, с общей столицей Москвой – не может отбросить полностью архетип своего сознания. И сейчас для жителей страны есть такие понятия, как «коренной народ», «коренная нация», что включает в себя культурные и религиозные представления. Этнические меньшинства в России хотят видеть в процессе создания единой русской культуры «свое» равенство и братство культур, свободу их взаимодействия. «Плавильный котел» культур России ни одна религия или национальная культура не может быть превращена в политику. В стремлении к единой русской культуре необходимо проявить уважение к различным народам, их языку, культуре, образу жизни, к соседству с ними и предоставления им права на самоидентичность.

Сохранение национальной идентичности для русской культуры в период быстрой трансформации культурного пространства осложняется особенностями прошлого и исторического наследия советского периода. Дело в том, что «современная культура

России исторически сформировалась в результате диалога различных народов, культур и религий. Вследствие этого русская культура отличается сложной этнокультурной многослойностью, религиозным синкретизмом» [4, с. 208].

Наряду с понятием «национальная культура», существует понятие «региональная культура» (от слова регион, край, сфера, граница, круг, участок). Эта культура является надэтнической, она складывается в процессе тесного и постоянного взаимодействия культур социальных и этнических общностей. Эти особенности русской культуры делают проблему идентичности в условиях глобализации особенно актуальной. Объясняется это тем, что отдельные культурные регионы России стремятся сохранить национальную идентичность в современном мире, а процессы глобализации вторгаются в складывающиеся веками уклады национальных культур. Это влечет за собой межрелигиозную, межнациональную напряженность (Россия – многонациональная страна), которая выливается в конфликты, чреватые человеческими жертвами.

Для культурных процессов, происходящих в современной России, основанием для осознания национальной идентичности является достаточный уровень образования, достойный язык, культура, благосостояние, уважение со стороны других государств, наций и регионов. «Кроме того, сохранение идентичности способствует ясная и открытая концепция, идеология, характер направленности внешней и внутренней политики, которая задает ценностную систему координат» [1, с. 74].

Процессы глобализации влияют на трансформации культурных сфер, что выразилось в появлении теории «мультикультурной идентичности». Сущность ее в том, что так называемая «мультикультура» может помочь индивиду выйти за пределы своей культуры таким образом, что он не чувствует себя чужим в иных культурных условиях. Однако, как показали события последних лет в Европе, в связи с огромным притоком эмигрантов из стран Африки и Ближнего Востока, надежды на мультикультуризм не оправдались. Плурализация идентичности проявляется преимущественно в технике, науке, профессиональной деятельности. Это находит выражение в использовании компьютерных технологий, использовании английского языка в глобализованном современном социуме. А в сфере обыденной жизни, глобализация оказалась неспособной сломить национальную идентичность. Глобализация вызывает у большинства населения стремление к защите и сохранению собственных культурных ценностей.

Для русской культуры проблемы сохранения культурного населения, национальной идентичности, актуальны и в плане сохранения национальной безопасности. Не секрет, что со стороны западных стран и США проводится масштабная агрессия в отношении элементов русской культуры, в частности русского языка и русскоязычного информационного контента. Ярким примером является послемайданная Украина. Во многих странах, где изучали русский язык, закрываются центры и школы, искажается духовное наследие русской культуры, внедряется американизированный образ жизни, моды, варианты поведения в обществе и отношений между людьми. Развитию этих процессов в значительной мере способствует информационная политика, навязанная СМИ, телевидением и низкопробной печатной продукцией. Нельзя не замечать, что эти процессы воздействуют на российского человека и манипулируют его сознанием, волей и эмоциями.

К началу XXI века возникла острая необходимость сохранения и укрепления единого (целостного) социокультурного пространства России, т.к. усиление влияния глобализации стало влиять на реформирование социальной системы. Роль культуры возросла. В настоящее время в России поддерживается идея прорыва в будущее через культуру. Ряд административных реформ направлен на демократизацию власти, что способствовало формированию многосубъектности культурной политики в России. Ведь культура составляет ядро национальной идентичности.

Вопрос о векторах развития русской культуры в рамках евразийской цивилизации является актуальным и в наши дни. Многие культурологи считают, что в условиях

глобализации культурного пространства русская культура может найти свое место. Это место характеризуется как мост между культурами Востока и Запада. Россия является частью Европы и все тенденции развития европейской культуры находят свое отражение в культурных процессах России. Эти тенденции в оценках исследователей сводятся к двум видам: одни говорят об упадке и кризисе европейской культуры, другие – о нормальном развитии.

В условиях глобализации и трансформации культурных процессов понятие идентичности для русской культуры связано с двойными стандартами самооценок: «для себя» и «для других». «Для себя» – это когда человек согласовал свою идентичность с устойчивым ядром представлений о своей этнической принадлежности. «Для других» – понятие национальной идентичности содержит оценку собственных качеств в системе соотнесения с другими национальными обществами, с Западом, с мировым сообществом цивилизационных стран.

Вышесказанное говорит о том, что сегодняшние процессы глобализации и трансформации в области культуры, наблюдающиеся в России, имеют большое значение для формирования личности человека. После распада СССР прежняя форма идентичности разрушена. Произошел разрыв в преемственности, и становится очевидным, что этот разрыв необходимо компенсировать идентичностью другого типа. Иначе у россиянина возникает ощущение внутреннего дискомфорта и тревоги, ведущее к замкнутости и усилению изоляционистских тенденций. Это ведет к локализации культуры и традиции, образа жизни и норм поведения человека.

В настоящее время положение изменилось. Как отмечают отечественные исследователи этой проблемы, в России, как и во всем мире, происходит кризис как индивидуальных, так и коллективных идентичностей. Это вызвано процессом глобализации, охватившей весь мир. Социальные процессы (цветные революции, распад СССР) привели к разрушению привычных норм, ценностей, сложному сочетанию традиций и современности. Кроме того, потоки коммуникаций и систем общественного взаимодействия способствуют появлению людей, для которых характерна «размытая идентичность», или, как иногда говорят, полиидентичность. Такие индивиды уже не способны ответить на вопрос: кем они являются.

Список литературы

1. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон; Пер. с англ. Т. Велимеева. Ю. Новикова. М: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 603, [5] с. (Philosophy).
2. Леонтович О.А. Введение в межкультурную коммуникацию / О.А. Леонтович. – М. : ГНОЗИС, 2007. – 368 с.
3. Ершов Н.Г. Российская модернизация / Н.Г. Ершов. – М., 2001. – 675 с.
4. Тоффлер Э. Третья война / Э. Тоффлер. М. : ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2004. – 261 с.
5. Левикова С.И. Судьба русской культуры в условиях современной тотальной глобализации / С.И. Левикова // Век глобализации №2 – 2014. – С. 161–174.

Афонин Юрий Владимирович,
доцент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат исторических наук, доцент

ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ГЕНЕЗИС

***Аннотация:** в статье анализируются культурологические компоненты экранной культуры, составляющие ее основу на протяжении ее исторического формирования и развития вплоть до наших дней. Автор рассматривает некоторые современные тенденции генезиса экранной культуры на примере развития телевидения и масс – медиа.*

***Ключевые слова:** экранная культура, мозаичная культура, экран, экранный язык, экранный формат, письменные, аудио – визуальные компоненты, технические устройства и изобретения, книга, «театр теней», фантасмагория, фотография, «монтаж аттракционов», кино, телевидение, «второй экран».*

***Abstract:** The article analyzes the cultural components of screen culture, which make up its basis during its formation and development up to the present day. The author considers some modern trends of screen culture on the example of the development of television and mass media.*

***Key words:** screen culture, mosaic culture, the screen, screen language, a screen format, written, audio are visual components, technical devices and inventions, the book, "shadow play", a phantasmagoria, the photo, "installation of attractions", cinema, television, "the second screen".*

В условиях развития и глобального доминирования современной техногенной информационной цивилизации бурно развиваются новые направления и виды культуры, получившие в научной литературе такие наименования, как «медийная», «мультимедийная», «экранная», «электронная», «цифровая», «виртуальная», «аудиовизуальная» и т.п. культура. Не вдаваясь в рассуждения о сущности и сравнительном анализе указанных концептов, отметим, что центром внимания нашей статьи выступает исследование культурологических основ и компонентов экранной культуры и основных этапов ее генезиса. При этом необходимо подчеркнуть, что в современных социально-гуманитарных исследованиях уже сформировалось отдельное научное направление, называемое «археологией экрана» или в более широком ракурсе «археологией новых медиа», которое в перспективе вполне возможно оформится в особую дисциплину – «экрANOлогию».

Повседневная жизнь современного человека окружена большим количеством экранов, которые могут что-либо отражать, отображать, изображать, иллюстрировать, наблюдать, подсматривать и т.п. Сочетая в себе разнообразные изначальные лингвокультурологические коннотации – заслон, перегородка, сито, – экран проникает в общественное и личное социокультурное пространство в самых разнообразных вполне конкретных воплощениях: электронные баннеры, билборды, табло, плазма, киноэкран, экраны телевизоров, компьютеров, планшетов, смартфонов, айпэдов, цифровых фото – и видеокамер и прочих гаджетов, экраны камер видеорегиcтраторов, навигаторов и т.д. В современных условиях экраном может быть не только специальный предмет или техническое устройство, но и обычная стена дома, стеклянная витрина или окно, зеркало, водная гладь, небесное или воздушное пространство. Современный экран стремится стать не только трехмерным, но и гибким, мягким, тонким, прозрачным, сворачивающимся, обретая при этом все более совершенную стереоскопическую глубину, аудиовизуальную

палитру и органичную встроенность в окружающее ландшафтное и дизайнерское социокультурное пространство.

Массовая и тотальная «экранизация» повседневной жизни неизбежно приводит к постоянному заполнению общественного, публичного и частного окружающего пространства все большим количеством портативных и гигантских экранов. Как справедливо подчеркивают некоторые исследователи экранной культуры, например В.О. Чистякова, – «онтологической характеристикой современного социокультурного пространства становится «полиэкранность», которая проявляется и в мозаичности изображений на одном или нескольких экранах, и во все новых разновидностях экранных форм и повседневных социокультурных практик, и в трансцендентальности экрана как видимости (или видимой возможности) других «миров» [1, с. 76–81].

На основании обобщения и анализа имеющегося сегодня научного материала экран, как культурологическая форма, по нашему мнению, обладает следующими типологическими признаками:

- наличие у него рамки определенной формы, которая выполняет роль видимой границы между ним и окружающим пространством;

- наличие у него определенной поверхности, в роли которой могут выступать как самые разнообразные предметы и материалы (стена здания, натянутая на рамку ткань или иной материал, – так называемый экран– ширма, сделанные из современных материалов с использованием и нанотехнологий экраны телевизоров, компьютеров, планшетов и других электронных гаджетов), так и небесное, воздушное и водное пространство;

- сложная диалектика своеобразного сокрытия и обнаружения демонстрируемого на экране изображения, примером которой в кино, – телеискусстве может служить пространство кадра с одной стороны, а с другой – закадровое пространство (в определенном смысле экран здесь выступает прозрачным и трансцендентальным, поскольку он является визуализацией отсутствия);

- тяготение самого экрана к множественности, мозаичности, полиэкранности. Мозаичность – своеобразный неотъемлемый способ конструирования как самого телевизионного изображения, состоящего из множества разноцветных светящихся точек, так и конечного продукта кино, – телеискусства, поскольку любой фильм или телепрограмма состоят из множества фрагментов и деталей. В культурологическом контексте эта черта перекликается с достаточно известной теорией «мозаичной культуры» А. Моля, который подразумевал под ней совокупность случайно соприкасающихся, но не образующих единую конструкцию фрагментов, где нет точек отсчета, общих понятий, ключевых слов и опорных идей [2, с. 7–13].

Коротко касаясь проблемы определения концепта «экранная культура», следует отметить, что среди исследователей нет единой утвердившейся точки зрения в этом вопросе. Большинство ученых понимают под ней такой тип культуры, который базируется на системе экранных (плоскостных) изображений, на языке «экранной речи», включающем в себя поток экранных изображений, поведение и устную речь персонажей, письменные тексты, музыкальное оформление или сопровождение, анимационное моделирование и другие средства экранной выразительности. При этом основным системообразующим признаком экранной культуры выступает динамический, постоянно меняющийся диалоговый характер взаимоотношений экранного текста с потребителем.

Однако при таком подходе из поля зрения исследователей выпадает такой существенный аспект экранной культуры, как статичное изображение и отсутствие звука. На это обращает внимание А.А. Гук, который подчеркивает, что реалии и практики не только прошлого, но и настоящего данного типа культуры показывают нам наличие таких ее статичных элементов, как фотография, популярное сегодня «селфи», при отсутствии того или иного звукоряда. Таким образом, по его мнению, экранная культура – это собирательное понятие, представляющее собой систему визуальных или аудиовизуальных статичных и динамичных сообщений, объединенных экранным языком и способом

генерации и трансляции изображений в форме кадра, которая проявляется в информационной, научной, художественной, повседневной и других формах [3].

Анализируя основополагающие культурологические составляющие экранной культуры, следует выделить три ее главных компонента – письменный, визуальный и аудиальный. Экранная культура во многом является продуктом генезиса письменной или книжной культуры, строившейся на «линейном языке» письма. С появлением в книге иллюстрации (изначально «книжной миниатюры») линейный язык письменности начал органично сочетаться с языком изобразительного или визуального искусства, что в дальнейшем при соединении с техническими изобретениями и технологическими достижениями привело в конечном счете к зарождению нового синтетического вида искусства – кинематографа.

К наиболее важным техническим разработкам в области письменной книжной культуры необходимо отнести изобретение книгопечатания (XV в., И. Гуттенберг), появление технологий тиражирования печатной продукции (газет, журналов), а также изобретение печатной машинки, ксерокса и «электронной книги» в их современных видах. По меткому выражению М. Маклюэна, печатная техника создала публику, а электронная – массу. Книга до электронной эпохи была главным элементом в духовной культуре общества, а в ней она превращается в один из многих составляющих ее элементов, причем далеко не ведущий и имеющий вполне реальные перспективы затеряться в ее мозаичном облике и вовсе исчезнуть из области реальной «живой», а не виртуальной культуры.

Визуальный компонент экранной культуры в культурологическом ракурсе, на наш взгляд, представлен следующими формами, имевшими место в процессе исторической социокультурной динамики. В области живописи – это уже упомянутая выше книжная миниатюра или иллюстрация, станковая живопись, давшая не только статичное изображение и рамку, но и определенный «экранный формат», выраженный в так называемом «пейзажном формате» (в форме прямоугольника с более длинной стороной по горизонтальной оси, который использовался в жанре пейзажа, а также бытовом, батальном и историческом жанрах) и «портретном формате» (в форме прямоугольника с более длинной стороной по вертикальной оси).

Основы подобного подхода к живописи были разработаны еще в эпоху Возрождения, когда большое внимание уделялось решению проблемы перспективы, особенно линейной или центральной («окна перспективы» Л. Альберти). Как справедливо подчеркивает М.И. Козьякова, одним из первых теоретиков центральной перспективы был Л. Альберти, считавший, что «картина подобна окну, через которое мы смотрим на часть видимого мира – сначала там, где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами такого размера, какого хочу, и принимаю его за открытое окно, откуда я рассматриваю то, что будет на нем написано» [4].

Среди последующих форм развития изобразительного искусства можно выделить появление примерно в это же время технологии производства гравюры, позволившей не только тиражировать подобные произведения, но и создавать целые серии иллюстрированных визуализированных художественных историй разнообразной тематики. Ну и наконец завершающим этапом данной линии развития изобразительного искусства стало изобретение в XIX веке технологии фотографии, которая и по сей день в ее цифровом формате остается одним из слагаемых элементов экранной культуры.

В области театрального искусства элементами экранной культуры, по нашему мнению, являются следующие культурологические составляющие:

– «театр теней» или «силуэтный театр», имеющий древние восточные корни и тесно связанный с культом предков, формирующим фундаментальные архетипические образы и ритуалы;

– средневековые разновидности кукольного театра или «театра марионеток», синтезировавшего аудиовизуальные средства выразительности в том числе в

своеобразном экранном формате (вертепные кукольные представления происходили в специальном прямоугольном ящике, разделенным как правило на две части, – не отсюда ли в современном сленге такой синоним телевизора как «ящик»);

– появившиеся в XVIII веке публичные представления, получившие название «фантасмагории», во время которых с помощью «волшебного фонаря» зрителям показывали различные картинки, изображавшие в большинстве своем чудовищ, призраков и привидений. Они демонстрировались на полупрозрачном экране, создававшем эффект увеличения и уменьшения фигур и одновременно служившим завесой, скрывающей секретные трюки и механические машинные приемы, позволявшие создавать иллюзию появления необыкновенных существ «как по волшебству»;

– также следует выделить еще один элемент, присущий не только искусству театра, но и цирковой зрелищной культуре, который вошел в область кинематографа благодаря С. Эйзенштейну под названием «монтаж аттракционов», то есть в виде такого принципа монтирования фильма, когда значение сюжета сводится к минимуму и в построении фильма заложена программа циркового представления или зрелища. Как справедливо подчеркивает Н.А. Хренов, выявляя культурологическую «основу театральных и кинематографических открытий рубежа XIX–XX вв., под которой следует понимать принцип строения циркового представления, мы, по сути касаемся того основного, что архетипически определяет принцип функционирования мозаичной культуры» [5].

Далее в историческом контексте следует зарождеие кинематографа, которое связывают с именами братьев О. и Л. Люмьер и известными всем первыми киносеансами 1895 г. Однако мало кто обращает внимание на еще одно изобретение того же времени, сделанное Т. Эдисоном – кинетоскоп с окулярами для глаз, оставлявший зрителя один на один с движущимся изображением. Он тогда не нашел своего массового применения в отличие от «иллюзионов» братьев Люмьер, расположенных в различного рода кафе и театрах варьете, в которых до появления специальных «электротеатров» стояли разработанные ими кинопроекторы, предлагающие зрителю коллективную форму восприятия увиденного на экране. Это были две разные линии развития киноискусства, одна из которых – эдисоновская – во многом поспособствовала зарождению и феноменальному шествию в XX и начале XXI века телевидения, вошедшему в каждый дом и обращенному не только к узкому или относительно широкому кругу лиц, но и к каждому отдельному индивидууму.

Зарождение телевидения связывают с именем В. Зворыкина, который в конце 20-х – начале 30-х гг. XX века успешно разработал конструкцию телевизионной приемной трубки – кинескопа, а также передающей трубки – иконоскопа, заложивших фундамент как черно – белого, так и цветного телевизионного изображения. В современных условиях развиваются различные виды аналогового, цифрового, кабельного, спутникового телевидения, интернет – телевидения и т.п. С развитием сети интернета все большую популярность приобретают технологии «второго экрана», позволяющие телевещательным каналам дополнять свою телепродукцию различными информационно – познавательными и развлекательными приложениями.

Таким образом мы выделили лишь некоторые, наиболее важные, с нашей точки зрения, в культурологическом ракурсе, элементы и континуитивы, из которых складывается остов экранной культуры, обрастающий гораздо большим количеством подобных компонентов, возникающих в процессе ее социокультурного генезиса.

Список литературы

1. Чистякова В.О. «Полиэкранность» как онтологическая характеристика современного коммуникативного процесса / В.О. Чистякова // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики. – М. : – Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. – С. 76–81. [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books?id=lkluDwAAQBAJ&pg> (дата обращения: 15.11.2019).

2. Афонин Ю.В. Культурологические компоненты экранной культуры и искусства / Ю.В. Афонин // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность: матер. Междунар. науч.-пр. конф. (г. Луганск, 20 – 21 марта 2019 г.). – Луганск: Книта, 2019. С. 7 – 13.

3. Гук А.А. Медийная культура как техногенный феномен / А.А. Гук // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mic.org.ru/new/542-medijnaaya-kultura-kak-tekhnogennuj-> (дата обращения: 12.11. 2019).

4. Козьякова М.И. Эволюция экрана: мифы современной культуры. / М.И. Козьякова // Культура культуры: электронный журнал. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cult-cult.ru/evolyuciya-ekrana-mify-sovremennoj-kulitury/> (дата обращения: 10.11.2019).

5. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур: В. Кандинский и С. Эйзенштейн / Н.А. Хренов // Культура культуры: электронный журнал. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cult-cult.ru/> (дата обращения: 12.03.2019).

УДК 7.017.4 (470+571)

Бугаев Василий Иванович,
доцент кафедры дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат философских наук, доцент
VasilBugajov@i.ua

ТЕОРИИ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ В СИСТЕМЕ ЦВЕТОВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА

***Аннотация.** В статье исследуются теории цветовой восприятия искусства выдающихся русских мыслителей Г.С. Сковороды, В.С. Соловьева и Е.Н. Трубецкого. Развитие русской философии имеет свою специфику – феномен «теургического искусства». Традиции красоты мироздания, народной мудрости и веры гармонизирует восприятие современной художественной культуры. Концепции русских мыслителей являются гарантом духовности сознания и творчества молодого поколения.*

***Ключевые слова:** теургическое искусство, традиция, цветовосприятие, красота цвета, гармония, свет.*

***Abstract.** The article explores the theory of color perception of art by prominent Russian thinkers G.S. Skovoroda, V.S. Soloviev and E.N. Trubetskoy. The development of Russian philosophy has its own specifics - the phenomenon of «the urgic art». The traditions of the beauty of the universe, folk wisdom and faith harmonize the perception of modern art culture. The concepts of Russian thinkers are the guarantor of the spirituality of consciousness and creativity of the young generation.*

***Keywords:** the urgical art, tradition, color perception, beauty of color, harmony, light.*

Обращаясь к истории мирового искусства, мы замечаем концепции выдающихся мыслителей, которые развили и гармонизировали постижение природы цвета. Способность будущего дизайнера, художника, мастера декоративно-прикладного искусства к восприятию явлений жизни дает возможность оценивать их с позиций эстетики – чувства прекрасного, возвышенного и гармоничного. Русская философия является гарантом духовности современного искусства молодого поколения. В ее основе лежит диалектический метод развития символов, идеалов и конструкторов цветовой восприятия

мироздания. Целью нашего исследования является специфика цветовосприятия искусства в философской рефлексии русских мыслителей Г.С. Сковороды, В.С. Соловьева и Е.Н. Трубецкого.

Развитие Восточноевропейской философии имеет свою специфику – она касается, прежде всего, православного искусства, которое мы в дальнейшем анализируем как «теургическое искусство» [1].

Язык гениального философа Григория Савича Сковороды (1722–1794) на первый взгляд кажется простым, но по прошествии времени мы начинаем понимать всю насыщенность его произведений, сложную символику басен, загадок и притч. Краска, как и слово, представляет «язык огненный», а поучает притчи Евангелие: «Пусть учит без притчей тот, кто пишет без красок. Знаешь, что скоропись без красок, а живопись пишет красками». Сковорода против изображения унылости, скуки, тления: «... Веселье сердца – жизнь человека».

В «Беседе первой» происходит спор Григория и Афанасия. Афанасий говорит о явлении радуги на небе, как о морском паре: «Радугу вижу, а чем она и что ли такое она есть – город или село, по пословице: «Не знаю, Бог весть...». Знаю, что сей лук благокруглый, облачный, испещренный называется радугой, раем, райком, радостной дугой и радугой». Все беды человеческие происходят от неправильного видения. Дурной взор и дурная прозорливость приводят к смерти и бездне, где человека ожидает дракон. Григорий поучает о том, что человек – обсерватор, а жизнь – поле обсерватории: «Должно зреть, узреть и прозреть, ощупать и придумать повидать и догадаться. Красочная тень встречает твой взгляд, а мечтание да блистает в твой ум, наружность бросается в глаз, а из нее спирт да мечется в твой разум. Видишь след – подумай о зайце, болванеет предмет – умствуй, куда он ведет, смотришь на портрет – вспомни царя, глядишь в зеркало – вспомни твое тело – оно позади тебя, а видишь его тень. Перед очами твоими благокруглый радуги лук, а за спиной у тебя царь небесных кругов – солнце. Его праволучные стрелы прямо ударяют в лицо океана, а самое их жало, уклоняясь от лица морского, косвенно бьет. Иметь иную, значит блюсти и примечать. Видим и осязаем в наличности, примечаем и обладаем – в сердце» [2, с. 72].

Сковорода выделяет понятие искусства и неискусства. Неискусство символизирует «световой квас» и представляет смятение в сердце. Душа, наполненная сим квасом, желает почестей, серебра, власти. Она является источником ропота, жалоб, печалей, вражды, грабежей, воровства, всех машин, крючков и хитростей. Здесь рождаются измены, заговоры, падения государств и всех несчастий бездна. Сковорода дает познание истины: «На что тебе засматриваться на манеры световые? Ведь ты знаешь, что истина всегда в малолюдном числе просвещенных божьих людей царствовала и царствует, а мир сей принять не может. Собери перед собой их всех живописцев и архитекторов и узнаешь, что живописная истина не во многих местах обитает, а самую большую их толпу посеяло невежество и неискусство. Грубая видимость, внешняя тьма внедряется в сердце ехидной. Любовь к тени есть мать голода, а сего отца дочь есть смерть: «Некий старинный веков живописец изобразил на стене какие-то ягоды столь живо, что голодные птички, от природы быстрый имеющие взор, однако бились о стену, почитая за истинные ягоды. Вот почему таковые сердца глотают и насытятся не могут!» [2, с. 57].

Всей своей жизнью и творчеством Сковорода являет символ истинной красоты. Он указывает разницу внешней видимости и внутреннего обогащения в символическом строении познания Библии: «О семя благословенное! Начало спасения нашего! Можем тебя и принять, но будешь у нас бесплодно. Для чего? Для того, что любим внешность. Мы к ней привыкли. И не допустим до того, чтобы могла сгнить в зерне вся внешняя видимость, а осталась бы сила в нем одна невидимая, которой увериться не можем. А без сего новый плод никак не может». Сердечность символа есть процесс борьбы и становления истины: «При видимом понять невидимое», «разумный мозг», «стрела», «отдаленная тайна». Все рождается символом, который рождается в людском сердце.

Божественная истина требует усилия человеческой души в преодолении «внешности»: «Они, весь тлен оставив, искали и искали того, у кого все вещество есть краска, оплот и тень, закрывающие рай веселья и мира нашего». Цветоносный символический мир Сквороды представляет собой источник народной мудрости и веры: «Вседражайший сердечный мир подобен самым драгоценным камешкам» [2, с. 137].

«Красота цвета» В. Соловьева. Выдающийся русский философ Владимир Соловьев (1853–1900) в символе Софии устраивает переливчатость понятий: разумная сущность, Божественное лоно, вечная женственность, основа, закон жизни, причина, соединение Бога и твари, премудрость Божия ... София символизируется как художница, творец Красоты и сама Красота. Она вбирает в себя всю гармонию мироздания [1, с. 44].

Владимир Соловьев в своем произведении «Красота как преображающая сила» определяет, что красота свойственна всему мирозданию и каждое существо в нем, будь-то растение, бабочка, животное и сам человек понимает и ценит ее: «...те самые сочетания форм, цветов и звуков, которые нравятся в природе человеку, нравятся также и самим существам природы – животным всевозможных типов и классов, нравятся им так сильно, имеют для них столь важное значение, что поддержание и развитие этих бесполезных, а иногда и вредных (в утилитарном смысле) особенностей ложится в основу их видового существования».

Свет – первое начало красоты в природе. Дальнейшие ее явления обусловлены сочетаниями света с материей. Материя становится носительницей красоты через действия одного и того же светового начала, которое ее сперва поверхностно озаряет, а затем внутренне проникает, животворит и организует.

Через свет В. Соловьев возвеличивает все цветовое богатство мироздания. Сначала Бог сотворил небо. Красота неба обусловлена светом. Всеобъемлющее небо прекрасно, во-первых, как образ вселенского единства, как выражение спокойного торжества, вечной победы светлого начала над хаотическим смятением, вечного воплощения идеи во всем объеме материального бытия. Этот общий смысл раскрывается более определенно в трех главных видах небесной красоты цветовой гармонии – солнечной, лунной и звездной.

Мировое всеединство и его физический выразитель – свет. В своем собственном активном средоточии – солнце. Солнечный восход – образ деятельного торжества светлых сил. Отсюда особенная красота цвета неба в эту минуту, когда

По всей
Неизмеримости эфирной
Несется благовест всемирный
Победных солнечных лучей (*Тютчев*)

Сияющая красота цвета неба в ясный полдень – то же торжество цвета, но уже достигнутое не в действии, а в невозмутимом неподвижном покое.

И как мечты почиющей природы
Волнистые проходят облака (*Фет*)

Мировое всеединство со стороны воспринимающей его материальной природы, свет отраженный – пассивная женственная красота цвета лунной ночи. Как естественный переход от солнечного вида к лунному – красота цветов вечернего неба и цветов уходящего солнца, когда уменьшение прямой центральной силы света вознаграждается большим разнообразием его цветовых оттенков в озаренной среде [3].

Мировое всеединство и его выразитель свет в своем первоначальном расчленении на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общою гармонией – красота звездного неба.

Из астральной бесконечности, переходя в тесные пределы нашей земной атмосферы, мы встречаемся с прекрасными цветовыми явлениями, изображающими в различной степени просветление материи или воплощение в ней идеального начала. В этом смысле имеют самостоятельную красоту облака, озаренные утренним или вечерним солнцем, с их различными оттенками и сочетаниями цветов, северное сияние... Полнее и

определеннее ту же идею (взаимного проникновения небесного света и земной стихии) представляет радуга, в которой темное и бесформенное вещество водяных паров превращается на миг в яркое и полноцветное откровение воплощенного света и просветленной материи:

Как неожиданно и ярко
По влажной неба синеве
Воздушная воздвиглась арка
В своем минутном торжестве! (Тютчев)

К светлому прекрасному принадлежит и красота цвета спокойного моря. В воде материальная стихия впервые освобождается от своей косности и непроницаемой твердости. Этот текучий элемент есть связь неба и земли, и такое его значение наглядно является в картине затихшего моря, отражающего в себе бесконечную синеву и сияние небес. Еще яснее этот характер водяной красоты – в гладком зеркале озера или реки.

Образ всеединства, который всемирный художник крупными и простыми чертами набросал на звездном небе или в многоцветной радуге, подробно и полно воплощён в растительных и животных телах. Цвета цветов – наибольшее развитие растительной красоты в ее специфическом характере: наивной, спокойной, дремлющей. Наибольшая сила и полнота внутренних жизненных состояний соединяется с наисовершеннейшей видимой формой в прекрасном женском теле, этом высшем синтезе животной и растительной красоты. Можем добавить и красоту цвета глаз животных и людей – голубое небо, зеленая листва, черная бездонность, мед...

Таким образом цвет – красота возвеличивающая и развивающая Божественное мироздание. Цвет, присущий всему живому, произрастающее и растущее свойство Вселенной. Цвет – укрепляющая, здоровая сущность всех вещей в природе, и, конечно же, побеждающий хаос и неверие [3].

«Умозрение в красках» Е. Н. Трубецкого. Русский философ, князь Евгений Николаевич Трубецкой (1863–1920) считал, что «преображенная телесная жизнь» играет важную роль в божественной полноте бытия. Свет, цвет и звук суть совершенные средства для выражения духовного смысла и силы жизни. Наступит день, и истинный источник жизни облечет себя в солнце. Тогда наше отношение к солнцу из внешнего станет внутренним, а сама жизнь повсюду солнечной и уподобится одеянию Христа. Вот почему нас охватывает радостное чувство при взгляде на цвета леса и поля, утопающих в лучах восходящего солнца. Мир настоящего на множестве примеров предсказывает симфонию света, цвета и звука в мире будущего. Каждое существо олицетворяет собой день или ночь. Резкий металлический отзвук в крике совы, погребальный вой волка и т.д. – голоса тьмы. Солнечный гимн жаворонка выражает торжество цвета полдневного солнца и сияние безбрежной небесной выси.

Е.Н. Трубецкой замечает в своей книге «Умозрение в красках»: «Достоевский считал, что красота спасет мир. Развивая эту мысль, Соловьев оповестил идеал «теургического искусства». Это искусство воплотило себя в истории развития нашей христианской культуры. Оно видело и пережило большую враждебность в эпоху воинственного атеизма. Но все же «теургическое искусство» существует и в нашей современности, являясь идеалом становления нашей духовности. Оно было, есть и будет во времени, воплощенное в иконе: «Теургическое искусство у нас было. Наши иконописцы видели эту красоту, какой спасается мир, и увековечили ее в красках» На протяжении тысячелетия символы теургического искусства являются неразрушимыми акмеологическими вершинами, приоритетами нашей культуры. Солнценосность икон радуется таинством обновления духовности. Это наша надежда и радость. Тысячелетняя традиция «умозрения в красках» икон вечно новая и открыта истине. Это бесконечное обновление духовности проявлено во времени [1].

Недавние открытия наглядно показали, что древнерусская иконопись с ее богатством цветов удивительно живо отражает связь между материальной и духовной

реальностями. София – премудрость Божия – пишется на фоне темно-голубого и звездного неба. Именно София отделяет свет от тьмы и день от ночи.

Розовый лик Софии – созидательницы виден среди темно-голубого звездного неба. Он подобен цветам расцветающего утра божьего, а над всем утверждая и символизируя победу света, ярко, лучезарно горит лик Христа. Таким образом, три цветовые особенности – темная голубизна ночи, розовые краски утра и золото солнечного дня – словом, все то несовместимое и разнящееся, что мы перечитываем во времени, представлено в иконописи как нечто вечное сосуществующее и составляющее одно неделимое и гармоническое целое. Идея всеобщей гармонии и воплощения бога любви и любящих творений осуществлена в триумфе света, цвета, звука и сознания. Совершенная любовь раскрывается не только в полноте славы, но и в совершенной красоте, а также красоте цветового божественного величия [4].

В результате нашего исследования мы приходим к следующим выводам:

1. Цветоносный символический мир Г.С. Сковороды представляет собой источник народной мудрости веры.

2. Цветовосприятие искусства в концепции русского мыслителя В.С. Соловьева – сущность всех вещей в природе, побеждающая хаос и неверие.

3. «Теургическое искусство» в теории «Умозрение в красках» русского мыслителя Е.Н. Трубецкого – красота духовного обновления мира.

Как преображающая красота – русское искусство в современном мире имеет тенденцию развертывания своих символов и идеалов. Традиция цветвосприятия русского искусства является гарантом перестройки и преображения квазикультурных тенденций творчества и художественного сознания молодого поколения.

Список литературы

1. Бугайов В.І. Свідомість символів теургічного мистецтва / В.І. Бугайов // Наук. часопис. Сер.: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2005. – № 7 (20). – С. 43 – 50.

2. Сковорода Г.С. Сочинения / Г.С. Сковорода. – Минск : Совр. Література, 1999. – 704 с.

3. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьев. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.

4. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи / Е.Н. Трубецкой. – М.: Тип. Сытина, 1916. – 42 с.

УДК 316.728; 303.643.22

Герасимов Алексей Вячеславович,
старший преподаватель кафедры философии и социологии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
orda1312@gmail.com

ПОВСЕДНЕВНЫЕ ПРАКТИКИ ИДЕНТИЧНОСТИ НАСЕЛЕНИЯ ГЛАЗАМИ ПЕЧАТНОЙ ПРЕССЫ ЛНР: ДАННЫЕ КОНТЕНТ-АНАЛИЗА

Аннотация. В статье рассматриваются основные проблемы повседневных практик идентичности населения в печатной прессе ЛНР. Приведены обобщенные эмпирические данные, на основе собранной первичной социологической информации по означенной выше проблематике, полученной с помощью метода контент-анализа. Сделаны обобщающие выводы о роли республиканской печатной прессы в общественном дискурсе, относительно проблем повседневных практик идентичности населения.

Ключевые слова: идентичность, повседневные практики населения, печатная пресса, контент-анализ.

Abstract: *The article deals with the main problems of everyday practices of identity of the population in the printed press of LNR. The article presents generalized empirical data on the basis of the collected primary sociological information on the above-mentioned problems obtained by the method of content analysis. Generalizing conclusions about the role of the Republican printed press in public discourse, concerning the problems of everyday practices of identity of the population are made.*

Key words: *identity, everyday practices of the population, printed press, content analysis.*

Отметим, что развитие метода контент-анализа связано с деятельностью таких социологов как Г. Лассуэлл, П. Лазерсфельд, Б. Берельсон, Дж. Клеппер, А. Каплан, Р. Мертон и многих других.

Согласно словарю Г.В. Осипова [1, с. 139], контент-анализ – это:

1) метод качественно-количественного анализа содержания документов с целью выявления имеющихся тенденций развития социальных факторов;

2) формализованный метод исследования содержания социальной информации посредством выявления устойчиво повторяющихся смысловых единиц текста (названий, понятий, имен, суждений и т. д.).

Заметим, что развитость техники контент-анализа позволяет использовать его для изучения таких сложных явлений как повседневные практики идентичности населения в условиях российско-украинского приграничья.

В 2018-2019 гг. наш коллектив реализовывал инициативную научно-исследовательскую работу по теме: «Идентичность населения в условиях российско-украинского приграничья: проблемы социального конструирования и динамика повседневных практик». В ходе этого исследования мы разработали инструментарий для проведения контент-анализа печатных СМИ ЛНР. Рубрикатор состоял из 96 позиций. В дальнейших исследованиях мы собираемся усовершенствовать данный рубрикатор.

Отдельную благодарность за помощь в проведении контент-анализа печатной прессы ЛНР приносим студентам 2 курса, специальности «Социология» ИИМОСПН, в особенности С. Рыковой.

Был проведен контент-анализ двух общереспубликанских газет: «XXI век» и «Республика». Анализу подвергались не все номера за указанный период. Была сделана выборка. Во время ее проведения учитывалась периодичность выхода газет.

В конце 2018 – первой половине 2019 гг. были проанализированы номера газеты «XXI век» по шести месяцам 2017 года. При этом, были проанализированы номера газеты «Республика»:

– три месяца за 2016 год;

– четыре месяца за 2017 год.

Обратим внимание, что поскольку главной задачей исследования было изучение проблем идентичности населения в условиях российско-украинского приграничья, то главными единицами анализа выступали статья, тематический фрагмент статьи, герой, проблемная ситуация, слово – символ и т.д.

Следует учитывать, что единицами наблюдения были жанровые характеристики материалов, степень достоверности материалов, интенсивность признаков, модальность суждений, отношения автора к рассматриваемым явлениям действительности и т.д. При этом, единицами счета были частота появления категорий или признаков категорий (смысловых единиц) и пространственные показатели, которые измерялись площадью газетного текста.

Итак, по данным проведенного контент-анализа в газетах «XXI век» и «Республика», среди всех проанализированных материалов лидируют следующие жанры публикаций:

- заметка – 23,3% в «XXI век» и 70,9% в «Республика» соответственно;
- отчёт (газеты «XXI век» 2017 год – 9,6% и «Республика» 2016 год – 8,7%);
- репортаж (газета «XXI век» – 2017 год – 19,6%).

В аналитических жанрах преобладают статьи («XXI век» 2017 год – 17,1%, «Республика» 2017 год – 19,7%). Как показывает контент-анализ публицистические жанры (зарисовка, очерк, опрос, фельетон, памфлет и т.д.) имеют репутацию не часто применяемых жанров. Среди публицистических жанров лидирует очерк (в газете «XXI век» 2017 год – 5,5%, в «Республика» за 2017 год – 7,6%). Очень редко встречаются осмотр, зарисовка и практически отсутствует памфлет и фельетон. Практически отсутствуют коммуникативные жанры – письмо редакции, ответ на письма читателей. Хотя это помогло бы в решении проблем города и его жителей, помогло людям общаться с редакцией и властью.

Обратимся теперь к проблеме авторства газетных текстов. Она является частью проблемы, т.е. кто говорит через печатную прессу.

Так, подавляющее большинство проанализированных материалов в газете «XXI век» являются или материалами штатного сотрудника редакции (52,4%), или редакционными материалами (без подписи) (20,3%).

В газете «Республика», названные выше позиции также занимают два первых места:

- 2016 г. – редакционные материалы (без подписи) (63,3%) и материалы штатного сотрудника редакции (18,3%);
- 2017 г. – редакционные материалы (без подписи) (21,2%) и материалы штатного сотрудника редакции (19,5%).

Конечно, ни для кого не секрет, что редакционные материалы (без подписи) в большей степени, чем другие материалы отражают так называемую редакционную политику того или иного издания, т.е. внутренне цензурируются главным редактором или редколлегией. К тому же большой процент таких материалов свидетельствует о низкой степени аутентичности изложенной в публикациях информации.

Более половины проанализированных материалов (в газете «XXI век» – 62,2%, в газете «Республика» – 76,3% в 2016г. и 57,4% в 2017 г.) содержит только описание фактов. Обратим внимание, что насыщенность фактами публикаций посвященных проблематике повседневных практик идентичности населения в условиях российско-украинского приграничья, свидетельствует о стремлении авторов материалов, как можно более реалистично и беспристрастно подходить к освещению и решению данных проблем.

По поводу достоверности проанализированных материалов не всё так однозначно. В газете «XXI век» почти треть материалов относящихся к тематике нашего исследования являются фактами, изложенными ответственным должностным лицом (28,0%). Однако в газете «Республика» в большинстве проанализированных материалов (68,8%) источник информации не указан. Низкая степень достоверности проанализированных материалов свидетельствует о том, что и печатная пресса, к сожалению, испытывает всё более негативное влияние Интернет-ресурсов, через которые в последние годы идет наибольшее распространение неаутентичной, непроверенной, а иногда и откровенно фейковой (вспомним выкрик Д. Трампа в адрес CNN: «Fake News») информации, иногда на уровне так называемой постправды.

Итак, мы проанализировали газеты: «XXI век» за 2017 год месяцы – январь, февраль, март, апрель, ноябрь, декабрь и газету «Республика» за 2016 год (февраль, июль, август) и за 2017 год (январь, февраль, март, апрель).

Акцентируем внимание, что практически везде лидируют публикации на тему – жизнь в приграничном районе. В газете «XXI век» за 2017 год, проблемам жизни в

приграничном районе уделено наибольшее место, среди всех единиц анализа (январь – 7,2%, февраль – 8,3%, март – 3,9%, ноябрь – 4,6%, декабрь – 3,9%). Причем, в зимние месяцы интерес к данной проблеме в газете «XXI век» возрастает.

Изменениям жизни на границе после 2014 года также уделено некоторое внимание (в газете «XXI век» за 2017 год март – 4,2%, ноябрь – 2,5% общей газетной площади). Изменения в жизни упоминались в основном в положительном ключе (газета «XXI век» за 2017 год март – 73,0% положительных отзывов, апрель – 84,0% положительных отзывов, декабрь – 55,5% положительных отзывов). Негативное упоминание также присутствовало, но в меньшей степени (газета «XXI век» за 2017 год, январь-февраль отрицательные отзывы отсутствовали, апрель – 14,9% отрицательных отзывов, декабрь – 11,5% отрицательных отзывов). Материалы, посвященные описанию людей, живущих по ту сторону границы РФ и Украины/линии разграничения ЛНР/ДНР и Украины занимают относительно мало места (в газете «XXI век» за 2017 год, ноябрь – 2,5%, декабрь – 1,8%; в газете «Республика» за 2017 год, январь – 11,6%, февраль – 12,7% общей газетной площади). В газете «Республика», как и в газете «XXI век», присутствуют описание людей, живущих по ту сторону РФ и Украины практически в каждом номере. Например, если брать описание людей живущих в РФ – это описание известных артистов и музыкантов, которые посещают ЛНР и поддерживают жителей республики после 2014 года. Так, в номере газеты «XXI век» от 13.04.2017 г. есть заметка «Известный кларнетист из России впервые выступил в Луганске». Кларнетист рассказал, что приехал в Луганск поддержать его героических жителей.

В номере газеты «XXI век» от 20.04.2017 г., в статье «О Любви, Родине, войне...», рассказывается о выступлении российского исполнителя в Луганске с концертом бардовской песни. В номере газеты «XXI век» от 11.03.2017 г. российский актер Александр Панкратов-Черный говорит: «... это не Украина, это киевское правительство сошло с ума...».

В проанализированных номерах газет очень часто встречаются статьи о живших на Донбассе легендарных спортсменах, или отличившихся воинах на поле боя, или героически погибших военнослужащих-патриотов Донбасса. Описываются простые люди – библиотекари, шахтёры, домохозяйки, матеря, потерявшие сыновей в 2014 году и позже, их нелегкая жизнь. Так, например, Ольга Михайловна, поселковый библиотекарь говорит в интервью: «...Мы знаем, что в селе беспокойно..., мы искренне верим, что все скоро прекратится (т.е. война)» (номер газеты «XXI век» от 25.01.2017 г.).

Материалов посвященных проблеме пересечения российско-украинской границы практически нет. Единственный раз, в газете «Республика» № 1 от 04.01.2017г. в статье «Как феникс из огня» упоминается пункт пропуска «Червонопартизанск»: «...очередей практически нет, таможенный контроль автомобиля проходят быстро». Таким образом, мы считаем, что проанализированные нами печатные СМИ ЛНР незаслуженно мало уделяют внимание данному вопросу, учитывая его реальную значимость для жителей республики, как это показали проведенные нами фокус-группы и глубинные интервью.

Наибольшее число информационных сообщений с отрицательной оценкой мы наблюдаем в течении всего 2017 года в материалах посвященных описанию людей, живущих по ту сторону границы РФ и Украины (в газете «XXI век» за 2017 год: март – отрицательное – 22,0%, положительное – 61,7%; апрель – отрицательное 18,0%, положительное – 66,7% от подсчитанных смысловых единиц).

Обратим внимание, что наиболее положительная оценка относится к такой смысловой единице как характеристика границы между Украиной и Россией (в газете «XXI век» 2017 год: март – положительная – 89,8%, отрицательная – 3,4%, апрель – отрицательная – отсутствуют, положительная – 87,5% от подсчитанных смысловых единиц).

Заметим, что начиная с ноября 2017 года, редакционная политика газет во взглядах на эти проблемы кардинально изменилась. Так, описание людей, живущих по ту сторону

границы РФ и Украины, поменялось в положительную сторону (газета «XXI век» ноябрь: 75,5% – положительное, 10,0% – отрицательное; декабрь: 59,0% – положительное, 25,0% – отрицательное от подсчитанных смысловых единиц). Так же материалы, освещающие характеристику границы между Украиной и Россией, изменили свою направленность (ноябрь – 100,0% взвешенная оценка, декабрь – 100,0% взвешенная оценка) и стали больше анализироваться авторами публикаций. Все эти изменения, как нам кажется, являются отражением политической ситуации, сложившейся на тот момент в республике.

Следует сказать, что материалов о будущем границы между Украиной и Россией, а также о будущем Донбасса в газетах «XXI век» и «Республика» сравнительно мало (например, в номерах газеты «Республика»: март - 0,5%, апрель - 0,3% общей газетной площади). Это говорит о том, что единодушного виденья будущего у жителей ЛНР нет. Существует и имеет право на жизнь другая точка зрения, которую не поддерживает редакция газеты, считающая для себя лучше не затрагивать вообще эту проблему в своих публикациях, как и сходство жителей Донбасса со всеми жителями Украины.

По результатам проведенного эмпирического анализа сделаем несколько обобщающих выводов. На наш взгляд, печатная пресса ЛНР в ее нынешнем состоянии не способна организовать серьезный дискурс по важным общественным проблемам, в том числе по вопросу повседневных практик идентичности населения. Это обусловлено тем, что СМИ ЛНР в основном обслуживает внутриэлитное взаимодействие и транслирует населению образцы социального поведения, выработанные в этом взаимодействии. Поэтому региональные сообщества ЛНР остаются во многом «сообществами в себе», не имеющими общепризнанных духовных авторитетов. При этом, иерархия в информационном поле ЛНР воспроизводит иерархию в ее политическом пространстве.

Список литературы

1. **Социологический** энциклопедический словарь. На русском, английском, немецком, французском и чешском языках. Редактор-координатор – академик РАН Г.В. Осипов. – М. : Издательство НОРМА (Издательская группа НОРМА-ИНФРА • М), 2000. – 488 с.

УДК 327(82)"1982"

Крысенко Дмитрий Сергеевич,
заведующий кафедрой философии и социологии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
доктор исторических наук, доцент
tamaj2@rambler.ru

Бредихин Андрей Владимирович,
заведующий кафедрой всемирной истории
ГОУ ВПО ДНР «Донецкий национальный университет»,
доктор исторических наук, профессор
kf.vsemir@donnu.ru

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА АРГЕНТИНЫ НА МАЛЬВИНСКИХ ОСТРОВАХ В ПЕРИОД ФОЛКЛЕНДСКОЙ ВОЙНЫ 1982 ГОДА

Аннотация. В статье проанализирован опыт Аргентинской Республики по проведению информационно-психологической операции среди населения Фолклендских (Мальвинских) островов во время конфликта с Великобританией 1982 года. Аргументирован вывод о том, что успех, достигнутый в этом отношении, был нивелирован военно-политическим поражением Буэнос-Айреса.

Ключевые слова: Аргентина, Великобритания, Мальвинские острова, Фолклендская война, культура, политика.

***Abstract.** The article analyzes the experience of the Argentine Republic in conducting an information-psychological operation among the population of the Falkland Islands during the 1982 conflict with Great Britain. The conclusion is substantiated that the success achieved in this regard was offset by the military-political defeat of Buenos Aires.*

***Keywords:** Argentina, United Kingdom, Malvinas, Falkland War, culture, politics.*

С учётом экспрессивной и интегрирующей роли, возложенной на искусство, в период международных конфликтов культура используется в качестве оружия («мягкой силы»), причём более действенного, чем традиционное. С учётом того, что важным аспектом борьбы народных республик Донбасса за независимость является информационное противостояние, опыт зарубежных государств, накопленный в этой связи, вызывает особый интерес.

В ряде конфликтов новейшего времени выделяется Аргентино-Британский 1982 г. Несмотря на скоротечность (73 дня), война между ними за Фолклендские острова оказала глубокое влияние на стратегию и тактику ведения боевых действий в целом. Победа Великобритании была достигнута благодаря поддержке мировой (в первую очередь, западной) общественности. Несмотря на то, что гуманитарная политика Аргентины также представляет исследовательский интерес, в научной литературе она раскрыта в гораздо меньшей мере. Итак, целью данной статьи является анализ политики, проводимой Аргентиной в сфере культуры на Фолклендских островах в период вооружённого противостояния с Великобританией 1982 г.

Территориальный спор между Лондоном и Буэнос-Айресом по вопросу политической принадлежности Фолклендских (Мальвинских) островов имеет почти двухсотлетнюю предысторию [1, с. 25–33]. С учётом внутривластного кризиса, продолжавшегося в Великобритании с конца 1970-х гг., правительство Аргентины предприняло попытку силового решения данного вопроса, установив 3 апреля 1982 г. своё военное присутствие на архипелаге. Военный успех, достигнутый на начальном этапе, требовал легитимизации в глазах трёх тысяч местных жителей, представленных, в основном, англичанами. Особая роль аргентинским руководством была возложена в этом деле на телевидение.

В день начала боевых действий была организована встреча высшего руководства Аргентины с сотрудниками «Канала 7». В ходе совещания генерал Антонио Ламас сообщил им о важной роли «покорения сердец и умов жителей Фолклендских островов» [4], поставив задачу в кратчайшие сроки обеспечить телевизионное вещание на присоединённом архипелаге. Для этого технические специалисты канала рекомендовали развернуть на Мальвинских островах передатчик с антенной и камеры.

Уже через несколько дней после установления военного присутствия на островах, сотрудники масс-медиа прибыли с оборудованием для развёртывания телевизионной станции. Техническими специалистами, отвечающими за реализацию данного задания Мальвинас, были Ф. Монетти и Э. Одериго, два сотрудника «Канала 7», которые были делегированы в зону конфликта. Телевизионная станция была смонтирована в месте, которое ранее принадлежало местной радиовещательной службе.

Однако основной проблемой был поиск на Фолклендских островах кого-то, кто мог бы принимать сигнал, поскольку в регионе почти не было телевизоров, а несколько существующих устройств были связаны с видеоманитофонами, которые время от времени использовались для просмотра фильмов, поступающих на острова с кораблей и самолётов. Информационный секретариат получил соответствующее разрешение на отправку 40 телевизоров в административный центр архипелага Порт-Стенли, переименованный аргентинцами в Пуэрто-Архентино.

Проблема состояла в передаче островитянам устройств. Первоначально предполагалось отдать их безвозмездно, но командованием было справедливо отмечено, что островитяне не примут «дары» от аргентинцев. Наконец, было решено продать

телевизоры по 100 фунтов стерлингов за штуку, при условии внесения ежемесячных платежей в размере 10 фунтов плюс первоначальный взнос в размере 20 фунтов при получении устройства. За посещение домов жителей отвечали два гражданских лица, Э. Кабальеро (глава телекоммуникационного офиса) и Э. Далмау (техник отделения Национального радио). Неделю спустя им удалось реализовать весь запас телевизоров. «Мы знали, что нам нужно было заплатить только первые взносы, так как скоро аргентинцы уйдут, и окончательная цена устройства будет более чем разумной», – сообщила позже В. Фаулер, британская учительница с Фолклендских островов [4].

Среди местных жителей были и другие мнения: «Откуда пришли аргентинцы, которые были заинтересованы в телевещании на нашей территории? Мы хотели, чтобы они вернулись на континент», – вспоминал один из островитян, отказавшийся от покупки устройства [4].

Первой программой, переданной в эфир, была состоявшаяся 7 апреля присяга нового губернатора островов, М.Б. Менендеса, хотя транслировать удалось только звук церемонии. Полноценное же вещание началось 13 апреля в 18:00. Каждая передача неизменно начиналась с изображения национального герба и звуков аргентинского гимна.

Важная роль отводилась трансляции программ новостей «24 часа». Примечательно, что каждый выпуск вёлся двумя дикторами, которые говорили попеременно по-испански и по-английски. Англоязычным ведущим был Н. Пауэлл, аргентинец британского происхождения. Характерно, что местные жители иронизировали по поводу его акцента. Такую же иронию вызывало и использование им сложных терминов, чтобы избежать аргентинских названий островов. Впрочем, в мае выпуски новостей были заменены трансляцией программы «60 минут», которую вёл журналист Х. Г. Фуэнтес.

Передача новостей была важнейшей частью аргентинской пропаганды на островах. Местным жителям эти выпуски запомнились преувеличенными сообщениями о британских потерях, что контрастировало с информацией радиопередач Би-Би-Си из Лондона, где потери Королевских были сведены к минимуму, потери же Аргентины оценивались катастрофически. Примечательно, что телевещание не было круглосуточным, и осуществлялось с 18 до 24 часов. В дополнение к новостям транслировались и развлекательные программы, такие как «Парикмахерская Дон Матео» и «Полемика в баре».

Короткий период знакомства островитян с аргентинским телевидением запомнился им также демонстрацией большого количества мультфильмов, в основном «Том и Джерри». Неудивительно, что после войны генерал Менендес пожаловался на качество транслированного контента: он сказал, что предпочел бы смотреть концерты классической или фольклорной музыки, поскольку «местные жители считали нас индейцами с перьями» [4].

П. Уоттс вспоминал, что самыми популярными были футбольные матчи, даже несмотря на то, что одни и те же матчи повторялись по нескольку раз. По этому поводу, коммодор К.Б. Рив, служивший секретарём губернатора Менендеса, также критиковал содержание передач: «Из Буэнос-Айреса не поступало никаких интересных программ. Футбольные матчи мы смотрели по 5–6 раз. Раздражение островитян вызывали и аргентинские комиксы, которые говорили по-испански. По этой причине, на любовь местных жителей рассчитывать мы не могли» [4].

Многочисленные аргентинские артисты несколько оживили программу своими песнями и выступлениями, а ведущие – рассказами об огромных суммах пожертвований, которые люди и предприятия перечисляли на острова [3]. Примечательно, что пожертвования продолжали поступать из разных частей страны до конца войны.

Одним из наиболее примечательных сюжетов, продемонстрированных на островах, была трансляция фестиваля «24 часа аргентинских Мальвин», прошедшего 9 мая 1982 года. Вели его популярные ведущие «Качо» Фонтана и «Пинки» Сатраньо. В ходе

фестиваля было объявлено о сборе пожертвований для военных, находящихся на островах.

На момент день капитуляции было собрано 570 миллионов аргентинских песо и 38 миллионов долларов. Кроме того, не поддавалось подсчёту огромное количество продуктов питания, лекарств, произведений искусства, ювелирных изделий и одежды, стоимость которых до сих пор не выяснена. По окончании военных действий помощь, собранная в ходе фестиваля была распределена между Вооружёнными Силами и Министерством обороны, а остальные были помещены в фонд, который помогал ветеранам и их семьям. Впрочем, часть собранных активов была разграблена гражданскими лицами и интендантами. Правда состоит в том, что обещанного с континента огромного количества еды призывники так и не дождались, как и качественной одежды, страдая от голода и холода.

Поскольку для аргентинцев боевые действия складывались неудачно, пропаганда на Фолклендских островах становилась всё более жёсткой. Ведущие новостей сообщали о триумфальных сражениях, в то время как местные жители наблюдали за усилением атак Королевских сил на аргентинские позиции. Трансляция телевидения на Фолкленды была прервана незадолго до капитуляции Аргентины. При этом, официально сообщалось об огромном количестве сбитых британских самолётов, десятках затонувших и повреждённых кораблей, а также о создании мощной системы обороны, способной защитить острова от вражеского десанта. Местный житель Дж. Смит, опубликовавший после войны свой личный дневник, 7 мая записал, что ночью, в ходе штурма британцами аэропорта столицы, после новостей транслировался комический фильм, «однако новости, я думаю, были более смешной комедией» [4]. Вскоре антенна телестанции была повреждена снарядом, впрочем, смотреть передачи фолклендцы всё равно не могли, поскольку к тому моменту большую часть времени проводили не перед телевизором, а в подвалах своих домов.

Военные, отвечающие за телетрансляцию, во многом настроили местных жителей против себя. Примером тому может служить тот момент, когда вдова капитана Джаккино, британского офицера, убитого 2 апреля, перед камерами передала аргентинцам оружие её мужа.

Телеоператор Э. Одериго покинул Мальвины на последнем аргентинском самолёте, вылетевшем на материк. Брошенными остались оборудование и документы, которые сегодня экспонируются в Порт-Стэнли. Местные жители, купившие аргентинские телевизоры, остались должны по 70 фунтов. Впрочем, их выплаты никто не потребовал.

Ни один из телевизоров, проданных аргентинцами (за исключением некоторых копий, хранящихся в местном музее) сегодня найти невозможно, по той причине, что система телевидения, развёрнутая аргентинцами, оказалась несовместимой с той, которую англичане создали сразу после войны. В. Фаулер вспоминает, что аргентинские телевизоры были уничтожены местными жителями. Некоторые разбивали их топорами, а другие стреляли в них из ружей, как будто они были аргентинскими солдатами, выступить против которых они ни разу не посмели. Подобную жестокость можно объяснить необходимостью уничтожить доказательства того, что они поддались соблазну сидеть дома и смотреть телевизор, чем организовать какое-либо сопротивление аргентинцам.

Таким образом, система пропаганды, организованная аргентинским правительством на Фолклендских островах в период владения ими в 1982 г. в целом соответствовала актуальному на тот момент уровню развития телевизионного искусства и вещания. Однако политическое и военное поражение, нанесённое Великобританией Аргентине нивелировало успех, достигнутый на начальном этапе конфликта.

Список литературы

1. **Крысенко Д.С.** Проблема «утраченных территорий» в политическом дискурсе Аргентины XX века / Д.С. Крысенко // Вестник ДонНУ. – № 2. – 2018. – С. 25 – 33.
2. **Нартов Н.А.** Информационная война: история и современность / Н.А. Нартов. – М.: НОУ ВПО МИПП, 2014. – 213 с.
3. **Buch E.** Músicos y Malvinas. La cultura de guerra en la Argentina / E. Buch, C. Juárez [Электронный ресурс] Режим доступа к статье: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/76091> – (дата обращения: 17.11.19).
4. **Molina J.M.** Guerra de Malvinas: 40 televisores en cuotas, el increíble plan de la Junta militar para «conquistar el corazón de los isleños» / J.M. Molina [Электронный ресурс] Режим доступа к статье: <https://www.infobae.com/sociedad/2019/04/06/guerra-de-malvinas-40-televisores-en-cuotas-el-increible-plan-de-la-junta-militar-para-conquistar-el-corazon-de-los-islenos> –(дата обращения: 17.11.19).

СЕКЦИЯ 2

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

УДК: [17.023 : 304.44](470+571)

Алехина Галина Викторовна,
старший преподаватель кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
galexina2008@mail.ru

ЦЕННОСТНО-МОТИВАЦИОННЫЕ ОСНОВЫ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

***Аннотация:** в статье «Ценностно-мотивационные основы благотворительности в русской культурной традиции» автор рассматривает благотворительность и милосердие как универсальные социокультурные идеалы. Изучает состояние благотворительности в русской культуре, анализирует ценностно-мотивационные основы благотворения.*

***Ключевые слова:** благотворительность, милосердие, милостыня, нравственные ценности, православная этика.*

***Abstract:** in the article “Value-motivational foundations of charity in the russian cultural tradition”, the author considers charity and mercy as universal sociocultural ideals. He studies the state of charity in russian culture, analyzes the value-motivational foundations of charity.*

***Keywords:** charity, mercy, alms, moral values, orthodox ethics.*

В процессе изучения дисциплины религиоведение, студенты знакомятся с религиозными универсальными ценностными установками, важнейшими из которых являются благотворительность и милосердие. В нашей статье, мы рассмотрим состояние благотворительности в русской культурной традиции, а также проанализируем ценностно-мотивационные основы благотворения

Благотворительность – важнейший атрибут общества, составляющий одно из «вещных» воплощений его духовной культуры. Это гуманистическое движение, которое включает совокупность действий отдельного человека, обществ и организаций. В основе благотворительности лежит стремление проявить любовь не только к ближнему, но к незнакомому человеку, оказать безвозмездную помощь тем, кто нуждается.

Благотворительная практика возникла на ранних этапах развития общества задолго до появления организованных религиозных и государственных структур. Это универсальная общечеловеческая ценность, один из важнейших атрибутов гражданского общества

По мнению Некрасова А.Я. – «благотворительность означает предоставление помощи лицам и организациям, участие в улучшении жизни больных и бедняков, немощных и отвергнутых жизнью» [5].

Особенности возникновения и развития благотворительности отражали в своих работах Аристов Н.Г., Беляева Н.Ю., Городецкая И.Е., Некрасов А.Я., Розанов В.В., Синельников С.П., Сущинская М.Д., Ульянова Г.Н., Фирсов М.В., Хорева Л.В. Диссертационные исследования по обозначенной теме представлены в работах Горбуновой Ю.И., Черницовой Н.В., Егоровой Л.А., Колебакина Е.Ю., Хитрова А.А. и др.

Несмотря на то, что многие научные статьи посвящены отдельным аспектам благотворительности, недостаточно представлено состояние благотворительности в традиционной русской культуре и ценностно-мотивационные основы благотворения

Ряд современных исследователей отмечает, что благотворительность как милостыня, известна на Руси с древних времен. Нищие не воспринимались в Древней Руси как экономическая и социальная аномалия. Напротив, они считались своеобразным орудием нравственного воспитания, а помощь им – необходимым условием спасения души. Розанов В.В. отмечал: «Если бы чудодейственным актом законодательства или экономического прогресса и медицинского знания вдруг исчезли бы в Древней Руси все нищие и убогие, кто знает – может быть древнерусский милостивец почувствовал бы некоторую нравственную неловкость» [7].

Благотворительность была не столько средством общественного благоустройства, сколько необходимым условием личного нравственного здоровья. В милостыне больше нуждался подающий, чем нищий. «Целительная сила милостыни полагалась не столько в том, чтобы утереть слёзы страждущему, уделяя ему часть своего имущества, сколько в том, чтобы, несмотря на его слёзы и страдания, самому пострадать с ним, пережить то чувство, которое называется человеколюбием» [4, с. 76]. Древнерусский благотворитель не столько заботился о том, чтобы добрым делом поднять уровень чужого благосостояния, сколько о том, чтобы возвысить уровень собственного духовного совершенствования.

В традиционной славянской культуре были выработаны нравственные идеалы, нормы и правила жизни людей, которые с течением времени перешли в мировосприятие русского народа. Приоритет этических ценностей у славян, жизнь которых подчинялась строгим императивам, задавал нормы морали и ориентировал на достижение социальной гармонии.

История Древней Руси во многом совпадает с историей принятия и утверждения христианства, поэтому, многие авторы связывали развитие благотворительности с введением христианства. Христианская система ценностей включила в себя, в том числе, славянские моральные законы.

Известно, что значительную часть православной этики занимает учение о любви к ближнему, призывавшее выполнять дела милосердия в качестве главного средства спасения души. Древнерусское общество пользовалось руководством церкви в выполнении дел милосердия. Данное руководство осуществлялось по трём направлениям: «воспитание нравственных побуждений к благотворению через проповедь учения о любви и милосердии; воспитание паствы примерами собственного милосердия в среде иерархов; практическая работа по организации призрения через собственные структуры за счёт церкви, государства, общин, братств и милостыни» [6, с. 41]

Древнерусскими авторами отмечалась особая сила благотворительности, её место среди других добродетелей. Владимир Мономах в «Поучении» говорит, что сам «Господь показал нам победу над врагами, как тремя делами добрыми избавляться от них и побеждать: покаянием, слезами и милостынею» [6, с. 62].

В статье «О звании сильных» Изборника 1076 года Максим Грек призывает творить милостыню, поскольку это воля Божья, и вознаграждением будет Царство Небесное. Автор выступает с критикой монашества за то, что, не имея сострадания, они угнетают крестьян. Он призывает возлюбить убогих и нищих, сирот и вдов, обличает богачей которые не помогают бедным: «вместо постов великих и бдений лучше бы человеколюбие показал к нищим» [2, с. 124].

Тема благотворительности и ответственности князей за свои поступки прослеживается у Нестора Летописца в «Повести временных лет». По словам автора, вся ответственность за бедствия на Руси лежит на ее правителях. Когда они следуют заветам церкви, происходит расцвет Русской земли. Подобные положения раскрываются и в трудах Иллариона, митрополита Киевского, который приводит факты из жизни князя

Владимира в качестве аргумента. В «Слове о Законе и Благодати», автор раскрывает учение о богоустановленности власти и отмечает, что мирское правление должно строиться на принципах милосердия. Рассматривая княжение Владимира Святого как «образцовое», митрополит Илларион выделяет несколько причин: «закон был предтече и служителем благодати и истины», отказ от идолопоклонства, принятие «спасительного учения». Эти главные стороны его общественного реформирования, а также «щедроты и милостыни», творимые князем и особо хранимые в памяти народной, привели к социальной стабильности [6, с. 82].

Щедрые благотворительные раздачи денег великими князьями, начиная с Владимира I, носили не показательный, а обрядовый характер. Князь Владимир предложил нищим и убогим приходить на княжеский двор, брать кушанье, и питье, и деньги из казны. Также, он велел сделать телеги, куда клали хлеб, рыбу, мясо, овощи, квас, мед в бочках, и возили по городу, раздавая больным и нищим. Кроме того, Владимир учредил училища для обучения детей знатных людей, среднего состояния и убогих. Новгородский князь Ярослав Владимирович открыл сиротское училище, в котором призревал и обучал на своем иждивении триста юношей.

В первой половине XII века черниговский князь Николай Давыдович построил в Киеве «больничный» монастырь который стал первой в России богадельней. Князь Андрей Боголюбский, так же как и Владимир, приказывал развозить по улицам пищу и кормить бедных. Удельный Владимирский князь Всеволод Юрьевич, после пожара который случился в 1185 году, и уничтожил все деревянные постройки во Владимире, выделил горожанам средства на строительство домов.

Помимо княжеской благотворительности существовали другие формы благотворения: общественная, монастырская, приходская, боярская, купеческая. Милостыня рассматривалась как действие, необходимое самому дающему и потому она часто бывала анонимной [7].

Цари практиковали походы в остроги и богадельни, лично и инкогнито. Это известно, например, об Алексее Михайловиче Тишайшем.

В евангелии от Луки есть слова Иисуса: «Всякому, просящему у тебя, давай, и от взявшего твое не требуй назад» [1].

Петр Великий в 1712 году издал указ «Об учреждении во всех губерниях гошпиталей», где предписывалось «учинить гошпитали для самых увечных, таких, которые работать не смогут, ни стеречь, также и зело престарелых; также прокормление младенцам, которые не от законных жен рождены» [6, с. 224].

Для сирот, вдов и бедных девушек организовывались училища и приюты. В 1764 году в России было создано первое благотворительное общество – Воспитательное общество благородных девиц. В 1775 году императрица Екатерина II учредила Приказы общественного призрения – прообразы органов социальной защиты [7].

Митрополит Макарий (Булгаков) в описании истории русской церкви, большое внимание уделял состоянию веры и нравственности русского общества. Он отмечал милосердие и щедрость князя Владимира, его детей - Бориса, Глеба, Ярослава и других князей. Несмотря на то, что милосердие к бедным и страждущим было одной из господствующих добродетелей того периода, автор обращает внимание, что «несравненно больше мы видим тогда примеров немилосердия и несострадательности к ближним, даже жестокости и бесчеловечия» [3, с. 310].

Милосердие декларировалось как высший нравственный принцип, но, к сожалению, эти чаяния не всегда совпадали с реалиями жизни древнерусского общества. И все же доминирующим мотивом древнерусской благотворительности являлось духовно-нравственное совершенствование человека: «Нищий богатым питается, а богатый нищего молитвою спасается». Таким образом, благотворительность понималась как акт спасения для православного христианина.

В XVI веке милосердие возводится в ранг государственных добродетелей, которые являются необходимым условием для сохранения закона и укрепления царства.

Существует множество поводов для благотворения. Назовем наиболее распространённые:

- личное отношение (человек, принимающий решение о благотворительности, сам когда-то сталкивался с проблемой);
- религиозные мотивы (сотериологически-эсхатологический мотив, особенно следует выделить искупление; любовь к Богу и ближнему, обуславливающая милосердие, сострадание; мотив сакрального пиетета, то есть мотив специфического отношения к нищенству, людям, страдавшим тяжёлыми недугами как к богоизбранным людям, молитвенным ходатаям);
- морально-нравственные мотивы (милосердие, альтруизм, гражданская позиция, патриотизм, выраженные в формуле «надо делиться»);
- социально-политические мотивы (побуждение, основанное на стремлении сохранить или распространить свое влияние в обществе);
- симпатия или жалость;
- чувство вины перед обществом за свою деятельность;
- мода (следование чужому примеру);
- национальные причины;
- профессиональные причины;
- личное удовлетворение от благотворительного поступка;
- настойчивость просителя.

Как видим, оказание благотворительной помощи в России имеет старинные традиции. Благотворительность прошла значительный путь своего становления и развития и в настоящее время играет важную роль. Сегодня происходит возвращение не только государственной благотворительной помощи, но и частных организаций, а также благотворительности отдельных людей.

Список литературы

1. **Библия.** Евангелие от Луки [электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/biblija/ev_luka/txt06.html (дата обращения: 22.11.19).
2. **Громов М.Н.** Максим Грек. – М. : «Мысль», 1983. – 199 с.
3. **Макарий (Булгаков),** митрополит Московский и Коломенский. История русской церкви. Кн. 2. – М. : Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1995. – 702 с.
4. **Миронов Г.Е.** История государства Российского: Историко-библиографические очерки. XIX век. – М. : Издательство «Книжная палата», 1995. – 383 с.
5. **Некрасов А.Я.** Благотворительность / А.Я.Некрасов. – М. : Гардарика, 2000. [электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostno-motivatsionnye-osnovy-blagotvorenija-v-drevney-rusi> (дата обращения: 22.11.19).
6. **Памятники** литературы Древней Руси. XIII век. (Выпуск 3). / Сост. Д.С. Лихачёв, Л.А. Дмитриев. – М. : Худож. лит., 1981. – 616 с.
7. **Тихонович Л.,** Сучилин А. Краткая история милостыни в России [электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://philanthropy.ru/esse/2010/06/04/2216/> (дата обращения: 22.11.19).

Бабенко Елена Владимировна,
доцент кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
ФГБОУ ВО «Краснодарский
государственный институт культуры»,
кандидат педагогических наук, доцент
elena_babenko@inbox.ru

К ВОПРОСУ ПРИМЕНЕНИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО КАДЕТСКОГО КОРПУСА (НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО -ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН)

***Аннотация.** Статья посвящена вопросам использования мультимедийных средств обучения в образовательном процессе музыкального кадетского корпуса. Автором дана характеристика музыкального корпуса как образовательной структуры Краснодарского института культуры. Специфика применения средств мультимедиа рассматривается на примере изучения дисциплин музыкально-теоретического цикла. Отмечаются особенности использования технических средств обучения в чтении с листа, развитии чувства ритма, слуховой работе.*

***Abstract.** The article is devoted to the use of multimedia teaching aids in the educational process of the musical cadet corps. The author describes the musical corps as an educational structure of the Krasnodar Institute of Culture. The specifics of the use of multimedia is considered on the example of studying the disciplines of the musical-theoretical cycle. The features of using technical teaching aids in reading from the worksheet, the development of a sense of rhythm, and auditory work are noted.*

***Ключевые слова:** Краснодарский государственный институт культуры, музыкальный кадетский корпус, мультимедийные средства обучения, музыкально-теоретические дисциплины.*

***Keywords:** Krasnodar State Institute of Culture, musical cadet corps, multimedia teaching aids, musical and theoretical disciplines.*

В Краснодарском государственном институте культуры (КГИК) музыкальный кадетский корпус является одной из ступеней многоуровневой образовательной системы, которая сегодня успешно реализуется в вузе. Наряду с высшим звеном, кадетским корпусом в структуре института образовательную деятельность осуществляют детская школа искусств и колледж. Наличие трех ступеней (предпрофессионального, среднего профессионального и высшего образования) позволяют эффективно осуществлять преемственность в процессе подготовки будущих кадров культуры.

Акцентируя внимание в настоящей статье на музыкальном кадетском корпусе, следует отметить, что данная образовательная ступень находится в тесном взаимодействии с различными уровнями локальной образовательной системы, которой является институт культуры. В частности, непосредственно в контакте с кадетским корпусом находится высшее звено: наряду с преподаванием ряда специальных дисциплин, которое обеспечивается преподавательскими кадрами вуза, корпус служит площадкой для прохождения практики студентов различных направлений подготовки, в том числе студентов профилей академического хорового дирижирования, музыковедения, музыкальной педагогики.

Не останавливаясь на предыстории становления кадетского образования в России, имеющего, как известно, давние традиции и ведущего начало от петровских времен [1] отметим, что в настоящее время в России, наряду с президентскими кадетскими

училищами, казачьими кадетскими корпусами существует три музыкальных кадетских корпуса. В их числе: Первый Музыкальный кадетский корпус имени А.В. Александрова Московского государственного института культуры, начавший образовательную деятельность с 2015 года [4], Музыкальный кадетский корпус Северо-Кавказского государственного института искусств (города Нальчик), открывшийся в 2016 году [3], а также кадетский корпус Краснодарского государственного института культуры, осуществивший первый набор учащихся в 2017 году.

В настоящем 2019 году в КГИК состоялся третий набор кадет, обучающихся по специальности среднего профессионального образования «Инструментальное исполнительство (духовые и ударные инструменты)».

Являясь заведением интернатного типа, кадетский корпус, по сути, представляет уникальную образовательную систему, в качестве существенной и важной составляющей которой мы, прежде всего, выделяем возможность максимального погружения в профессиональную среду.

К факторам, способствующим созданию благоприятных условий для успешного профессионального становления и развития обучающихся следует отнести активную концертную деятельность воспитанников корпуса. Последняя включает не только участие в творческих мероприятиях института, но и регулярные выездные концерты различного уровня. В творческом «багаже» воспитанников корпуса на сегодняшний день накоплен опыт выступлений, как по городам края, так и за его пределами, в том числе в рамках чемпионата мира по футболу 2018 года в Москве, Сочи, Ростове-на-Дону. Значительная роль в формировании профессиональных умений и навыков воспитанников принадлежит ежегодным участиям обучающихся в конкурсных мероприятиях: Всероссийском фестивале кадетских корпусов, Международном конкурсе «Хрустальное сердце мира» Всероссийском конкурсе исполнителей на духовых и ударных инструментах, Всероссийском конкурсе «Вдохновение» и т.д. [2].

Наряду с сопровождающей учебную деятельность кадет, творческой составляющей, немаловажное значения для создания условий профессионального развития, на наш взгляд, имеет распорядок учебной деятельности корпуса, предполагающий отсутствие в течение учебного дня у воспитанников сотовых телефонов, столь значимых и привычных для современных подростков, и, вместе с тем, выступающих в качестве существенно отвлекающего фактора. Вместе с тем, это не означает, какой-либо изоляции воспитанников корпуса. Не последняя роль при этом принадлежит активному использованию мультимедийного оборудования. Все учебные аудитории корпуса оснащены компьютерами, интерактивными досками, что позволяет максимально эффективно выстраивать учебный процесс. Это в полной мере относится к изучению дисциплин музыкально-теоретического цикла (относящихся к общепрофессиональным дисциплинам – «Сольфеджио», «Музыкальная литература», «Элементарная теория музыки», «Народное музыкальное творчество», а на завершающем этапе обучения «Гармония», «Анализ музыкальных произведений»).

В рамках изучения дисциплины «Сольфеджио» мультимедийные средства обучения могут находить применение в самых различных видах работы на уроке, в том числе сольфеджировании, чтении с листа. К отличительным особенностям выполнения подобных форм работы в сравнении с традиционным использованием нотного текста, как правило, относятся наличие звучащего аккомпанемента, видеоряда, а также постепенно появляющегося нотного текста. Последнее обстоятельство способствует необходимости максимальной концентрации внимания учащихся в процессе сольфеджирования, позволяет расширять звучащую тембровую палитру, разнообразить ход занятия в целом. Отметим, что сегодня, благодаря интернет-ресурсам, педагог по своему выбору может воспользоваться готовыми мультимедийными пособиями по сольфеджио. Вместе с тем, потребность в пособиях, учитывающих как возрастную, так и профессиональную специфику сохраняет свою актуальность.

Обращаясь к музыкальному диктанту, как к традиционно одной из самых сложных форм работы на сольфеджио, следует отметить, что на сегодняшний день заметно расширились возможности самостоятельной работы учащихся, связанных с записью диктантов. Современные интернет-ресурсы предоставляют доступ к различным онлайн-тренажерам, содержащим задания по слуховому анализу, а также диктанты различного уровня сложности. Вместе с тем, изучение ряда интернет-тренажеров позволяет отметить тембровую однородность звучащего материала, предполагающего исключительно использование фортепиано. Значимость расширения слухового опыта учащихся, очевидно, диктует использование в современной учебной практике всевозможных тембровых диктантов. В этой связи отметим, что в практической работе с воспитанниками корпуса, в качестве материала для слухового анализа, а также записи звучащих фрагментов применяется электронное учебное пособие тембровых диктантов Т.Ф. Шак, включающее разностилевые образцы вокально-хоровой, инструментальной музыки [5].

Также для самостоятельной работы воспитанников корпуса студентами кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования КГИК (в рамках изучения дисциплины «Методика преподавания профессиональных дисциплин») подготовлены тембровые диктанты с нотным приложением, позволяющим проверить правильность выполненного задания после завершения работы. Возможность визуализации в рамках дисциплины «Сольфеджио» различных интонационных упражнений, ритмических партитур с помощью интерактивной доски (позволяющей при необходимости укрупнить изображение), делает данные формы работы максимально наглядными и комфортными.

В процессе изучения «Музыкальной литературы» учебный процесс существенно дополняется использованием интернет-ресурсов, в частности трансляцией учебных видеофильмов, применение которых позволяет наглядно представить предмет изучения, обеспечивая достижение поставленных на занятиях целей. Например, при знакомстве учащихся с такими музыкальными инструментами, как орган, клавесин неоценимую помощь оказывают видео сюжеты обучающего характера.

Формы работы с использованием мультимедийных средств обучения хорошо воспринимаются учащимися, позволяют сделать учебный процесс более ярким, разнообразным, способствуют увеличению и расширению объема усваиваемой информации, повышению мотивации учащихся. Вместе с тем, думается, что с учетом специфики музыкального образования применение мультимедийных средств обучения не может быть самоцелью. Центральным звеном учебного процесса здесь по-прежнему остается взаимодействие, основанное на взаимоотношении «учитель-ученик».

Список литературы

- 1. История российского кадетства** [электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: 1701-1917 // <https://histrf.ru/lyuboznatelnim/cadet-history-museum/cadet-history-1> (дата обращения: 16.11.19).
- 2. Музыкальный кадетский корпус** [электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: // <https://kgik1966.ru/institut/dopolniteljnoe-obrazovanie/muzikalnij-kadetskij-korpus> (дата обращения: 16.11.19).
- 3. Музыкальный кадетский корпус** [электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: // <http://www.skgii.ru/musickadet/> (дата обращения: 16.11.19).
- 4. Первый музыкальный кадетский корпус имени А.В. Александрова** [электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: // <http://muzykalny-kadetski-korpus.mgik.org/> (дата обращения: 16.11.19).
- 5. Шак Т.Ф.** Тембровые диктанты. Учебно-методическое пособие для студентов специальности «Музыкальная звукорежиссура» [Электронный ресурс] / Т.Ф. Шак. – [Б.и.], 2013. – 9 с. – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/203320> (дата обращения: 16.11.19).

Бавыка Татьяна Васильевна,
преподаватель кафедры пения и дирижирования
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
tanya.bavyka@mail.ru

ТЕХНИКА ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ БУДУЩИХ ЭСТРАДНЫХ ПЕВЦОВ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ

***Аннотация.** В статье Бавыки Т.В. «Техника голосообразования будущих эстрадных певцов в современной теории и практике вокального обучения» исследуется эстрадная техника голосообразования в современной теории и практике вокального обучения, раскрываются ее особенности на основе сравнительного анализа педагогического опыта ведущих вокальных педагогов, рассмотрены проблемы развития техники голосообразования в современной теории и практике вокального обучения.*

***Ключевые слова:** техника голосообразования, эстрадная техника голосообразования, особенности эстрадной техники голосообразования, развитие техники голосообразования в современной теории и практике вокального обучения.*

***Abstract.** The article of Bavyka T.V. «The technique of voice formation of future crooners in the contemporary theory and the practice of vocal education» is about the modern method of voice education in contemporary theory and practice of vocal education, disclosure its features based on research of the leading vocal coaches' pedagogical experience, the problems of development of technique of voice formation in contemporary theory and practice of vocal education have been considered.*

***Keywords:** technique of voice formation, variety technique of voice formation, features of the variety technique of voice formation, development of the technique of voice formation in contemporary theory and practice of vocal education.*

Перед современными музыкальными высшими учебными заведениями стоят сложные задания, связанные с реализацией индивидуального творчества и высокого уровня профессионального мастерства музыканта в исполнительской деятельности. Главная задача высших учебных заведений – подготовка выпускников к исполнительской деятельности на высоком уровне профессионализма, раскрытие творческого потенциала личности музыканта-исполнителя.

Целью профессионального обучения эстрадных певцов должна стать подготовка культурного высококвалифицированного музыканта-исполнителя, который владеет вокальной техникой – техникой голосообразования и художественно-исполнительским мастерством.

Проблема развития техники голосообразования у эстрадных певцов очень важна в современной теории и практике вокального обучения, потому что эстрадный певец должен владеть вокальной техникой, то есть свободно управлять своим голосом, также как и всякий специалист вооружен знаниями, определенными умениями, навыками и приемами. Вокал рассматривается как технологический процесс художественного пения. Наличие хорошей (надежной и перспективной) вокальной техники приводит к тому, что акустические показатели голоса: звонкость, полётность, сила голоса, динамический диапазон и др., – улучшаются в результате настройки голоса в процессе пения.

Обзор научных исследований, методических пособий и разработок в области постановки эстрадного вокала позволил сделать выводы о непроработанности проблемы развития техники голосообразования в современной теории и практике вокального обучения. Педагоги, работающие в этом направлении, не имеют научно обоснованных и проверенных на практике методических пособий, разработок по воспитанию

специалистов-вокалистов эстрадного направления. В связи с этим особенно ценна фиксация и анализ педагогического опыта ведущих вокальных педагогов, чтобы создать оптимальные условия для плодотворной работы с будущими профессиональными эстрадными певцами.

Мы исследовали труды многих вокальных педагогов, как отечественных, так и зарубежных: Л.Б. Дмитриева, М.В. Микиши, Д.В. Люш, А.Г. Менабени, С. Риггса, В.П. Морозова, В.В. Емельянова, О.Я. Клиппа, К. Линклейтер, Н.Н. Попова, Д.Л. Аспелунда, В.И. Юшманова, Р. Юссона, Л.Л. Христиансен, Д.Е. Огороднова, Д.Г. Евтушенко, П.В. Голубева, О.В. Далецкого. Опыт педагогов, работающих в области постановки эстрадного вокала, показал, что в практике постановки голоса в эстрадной манере наиболее часто применяют метод «пения в речевой позиции».

Методика «пения в речевой позиции» разработана американским педагогом Сетом Риггсом. По мнению автора, голос функционирует наилучшим образом в результате овладения техникой в речевой позиции. Суть предлагаемого метода заключается в том, что во время пения гортань должна находиться в таком же положении, как и во время речи. Этот прием позволяет при пении пользоваться голосом так же легко и комфортно, как и во время разговора, независимо от регистра и громкости. Автор метода считает, что только при расслабленной «языковой» гортани голосовые связки могут легко взаимодействовать с потоком выдыхаемого воздуха. Акцентируя внимание на стабилизации гортани, С. Риггс подчеркивает, что «не следует специально заниматься дыханием», достаточно расслабить внешние мышцы и привести «свою гортань в такое состояние, в котором она не будет двигаться» [8, с. 68]. Во-первых, из вокальной практики известно, что гортань негативно реагирует на методы прямого воздействия регулировкой уровня в пении. Во-вторых, спорно утверждение, что организация певческого дыхания есть вторичное, т.е. «побочный продукт правильной техники» [8, с. 68]. Мы не поддерживаем точку зрения С. Риггса в данном вопросе и заметим, что, мировая вокальная практика и научные исследования в области певческого дыхания показывают – организация «дыхания в пении является одной из основных в вокальном искусстве» [5, с. 3]. Большинство педагогов и певцов (и мы в их числе) считают, что именно умение управлять певческим дыханием обуславливает стабилизацию гортани в пении и является «фактором, обеспечивающим правильное голосообразование» [5, с. 3], а не наоборот, как утверждает С. Риггс. Теория и методика обучения эстрадному вокалу, которая основана на технике пения в речевой позиции, разработана О.Я. Клиппом в диссертационном исследовании [3]. Клипп обоснованно утверждает, что для постановки голоса эстрадного певца оптимальным условием является использование техники слабого импеданса, основой - освоение техники пения в речевой позиции, как универсальной.

Основными механизмами методики О.Я. Клиппа являются: внутрислуховые представления звукового образа, фонетические эталоны речи, эмоциональный настрой певца, музыкально-эстетическое и духовно нравственное развитие учащихся. Эти механизмы лежат в основе системных, опосредованных методов обучения пению, которые отвечают принципу целостности функционирования голосового аппарата певца.

Мы согласны с О.Я. Клиппом в том, что при построении методики обучения эстрадному пению необходимо учитывать основные стилевые черты исполнения вокальной эстрадной музыки: импровизационность; своеобразие ритма; пение на русском и иностранном языках; повышенная экспрессивность и эмоциональная выразительность; ясная и осмысленная подача слова за счет естественности артикуляции в речевой манере; пение с микрофоном; пение в сочетании с танцевальными движениями; виртуозное владение голосом, умение использовать различные звуковые эффекты (хрип, сип, рычание, крик, фальцет, произвольное управление певческим вибрато и голосовыми регистрами); полная раскрепощенность на сцене; зрелищность за счет световых эффектов, дымовых завес, фонтанов, необычных и даже порой экстравагантных туалетов, массовых танцевальных сцен, создающих фон для эстрадного исполнителя.

Фонопедический метод развития певческого голоса предложен В.В. Емельяновым. Методические рекомендации Емельянова изложены в пособии для учителей музыки «Фонопедический метод формирования певческого голосообразования» [2]. Фонопедический метод развития голоса (ФМРГ) – это многоуровневая обучающая программа установления координации и эффективной тренировки голосового аппарата человека для решения речевых и певческих задач с неизменно высоким эстетическим качеством. Метод называется фонопедическим благодаря его восстановительно-профилактической и развивающей направленности. Автором была разработана уникальная педагогическая технология развития голоса, расширения его возможностей, освоение различных техник пения, в т.ч. гроул, скрим, горловое пение и др.

Целью фонопедического метода развития голоса является включение и развитие защитных механизмов фонации, а основными критериями – акустическая эффективность, энергетическая экономичность и биологическая целесообразность. Автор фонопедического метода акцентирует внимание на низкой эффективности эмпирического метода постановки голоса, который используется в традиционных школах вокальной педагогики. По определению В.В. Емельянова, его методика адресована, прежде всего, тем, чьи голосовые данные не позволяют успешно учиться традиционными методами, и является подготовительной, вспомогательной и фонопедической по отношению к вокальной педагогике. Система практических приемов развития эстрадного голоса разработана и предложена Н.Н. Поповым в работе «Постановка голоса для вокалистов» [7]. По определению самого автора, «книга является учебным практическим пособием по созданию и развитию эстрадного (поп, рок, блюз, джаз - не академического) профессионального голоса» [7, с. 3]. Автор предлагает собственную методику постановки голоса, отличную от традиционных методов обучения пению, основанных на индивидуальном подходе и обязательном контроле педагога за развитием ученика. Методика Попкова базируется на самостоятельном обучении без педагога по предлагаемому практическому пособию ежедневно «2–3 раза в день по 0,5–1 часа с перерывами 3–5 часов» [7, с. 4] и рассчитана на автоматическое формирование голоса по мере усвоения материала.

Американской актрисой и театральным педагогом Кристин Линклэйтер разработана методика, приводящая, по мнению автора, к «освобождению индивидуального, творческого голоса» [4, с. 6]. Несмотря на то, что данный метод разработан для голоса и сценического творчества драматического актёра, он активно используется в практике подготовки эстрадных певцов. Книга К. Линклэйтер «Освобождение голоса» [4] неоднократно выходила в крупнейших издательствах США и была переведена на многие языки. По этой методике занимаются большинство театральных и эстрадных школ Америки. На русский язык книга переведена Л. Соловьёвой, которая является учеником и последователем автора и ведёт занятия по этой методике в России.

Методикой предлагается целый ряд упражнений, направленных на освобождение и осознание процесса бесконтрольного дыхания и общую релаксацию для достижения цели метода – «заставить интеллект формировать голос в прямом контексте с эмоциональными импульсами, не являясь для того препятствием» [4, с. 8]. Интересно, что для стимуляции глубокого рефлексорного дыхания используют специально оборудованные столы, с помощью которых ученик может висеть вниз головой. Подчёркивается необходимость отказа от сознательного контроля над процессом дыхания.

Упражнения этой системы направлены на освобождение голоса от напряжения, на развитие и укрепление его, прежде всего как человеческого инструмента и как инструмента актерского. Это, скорее, освобождение природного голоса, нежели развитие голосовой техники. Но мы думаем, что вокалистам эстрадного направления будет очень полезно получить некоторые навыки расслабления и освобождения от зажимов.

По результатам обобщения более чем сорокалетнего опыта исследования певцов разных профессиональных и возрастных категорий В.П. Морозов выдвинул собственную теорию искусства пения. «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» [6] – первая в России монография, посвященная детальному научно-экспериментальному изучению роли резонансной системы певца в формировании высоких профессиональных качеств его голоса.

Педагогическая практика показывает, что воспитание у будущих эстрадных певцов резонансной техники пения приводит к качественным результатам: точности интонации, тембровой насыщенности и равенства тембра на всем диапазоне голоса, расширению диапазона, продолжительности дыхания, владению кантиленой, четким произношением, свободному владению специфическими вокально-техническими приемами эстрадного исполнения. Техническая свобода в пении определяет и умение выразить голосом художественные образы произведения. Сформулированные В. Морозовым пять основных принципов резонансного пения выведены из практики талантливых академических певцов и научно обоснованы методами акустики, физиологии и психологии.

Выводы из резонансной теории Морозова имеют большое практическое, вокально-методическое значение не только для академических, но и для эстрадных певцов.

Полностью согласны с мнением Морозова об эффективности и целесообразности формирования у певцов, прежде всего, резонансных представлений о собственном голосе во взаимосвязи с диафрагмальным певческим дыханием. Однако, это положение нуждается в дальнейшей проекции на специфику вокального эстрадного искусства.

Целью нашего исследования не является критика методов эстрадной вокальной педагогики, поскольку оценка целесообразности того или иного метода, прежде всего, должна исходить из конечных результатов, к которым приводит педагогический процесс в целом. По этому поводу уместно процитировать Р. Юссона: «Без ущерба для голоса можно петь, используя любой тип вокальной техники, но при одном условии: петь не очень высоко, не долго и не часто» [9, с. 176]. Понимание цели своей деятельности и своих задач в системе высшего профессионального образования при подготовке эстрадных певцов в сочетании с психолого-педагогическими принципами работы со студентами дает возможность вокальному педагогу правильно ориентироваться и действовать в учебном процессе более целенаправленно, максимально развивая вокально-исполнительские способности будущих эстрадных певцов.

Таким образом, анализ литературы показал, что к недостаткам имеющихся работ по обучению эстрадному пению можно отнести отсутствие точных научных данных о работе голосового аппарата в пении, односторонность оценки тех или иных явлений в голосообразовании. Поэтому отсутствие единой, научно обоснованной методологии обучения эстрадному пению позволяет каждому автору утверждать, что избранный им метод является единственно правильным. Следует признать, что разноречивые мнения по отдельным принципиальным вопросам приводят к выводу о необходимости создания универсального научного подхода к воспитанию профессионального эстрадного певца.

Список литературы

1. **Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1996. – 368 с.
2. **Емельянов В.В.** Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: метод. рекомендации для учителей музыки / В.В. Емельянов; отв. ред. Л.П. Маслова; Новосиб. обл. ин-т усовершенш. учителей. – Новосибирск: Наука: Сиб. отделение, 1991. – 41 с.: ил., ноты.
3. **Клипп О.Я.** Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. – Москва, 2003. – 120 с.

4. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер ; [пер. с англ. Л.В. Соловьевой]. – М.: ГИТИС, 1993. – 176 с.: ил.
5. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / А.Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 95 с.: ил.
6. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В.П. Морозов. – М.: Музыка, 2002. – 496 с.: ил.
7. Попов Н.Н. Постановка голоса для вокалистов / Н.Н. Попов. – [2-е изд., перераб.]. – М.: Сопричастность, 2002. – 80 с.
8. Риггс С. Как стать звездой / Сет Риггс; [сост. GuntarCollege]. – М.: GuntarCollege, 2000. – 104 с.: ил.
9. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: [пер. с фр.] / Рауль Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 262 с.
10. Юшманов В.И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской консерватории Е.Г. Ольховского, И.И. Плешакова и В.М. Луканина) : автореф. дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / В.И. Юшманов. – Л., 1986. – 24с.

УДК 37.035.6

Белецкая Мария Алексеевна,
магистрант кафедры педагогики
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
beleckaya.88@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ПАТРИОТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ У СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ ЗАПАДНОГО И ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА

Аннотация. В статье проведен сравнительный анализ западного и отечественного кинематографа в контексте использования его в качестве воспитательного средства для формирования патриотических чувств у студенческой молодежи в современных социокультурных условиях.

Ключевые слова: формирование патриотических чувств, студенческая молодежь, западный и отечественный кинематограф.

Abstract. In the article a comparative analysis of western and domestic cinema was carried out in the context of its use as an educational tool for the formation of patriotic feelings in student youth in modern social and cultural conditions.

Key words: formation of patriotic feelings, student youth, western and domestic cinema.

Наше Отечество было когда-то знаменито в мире своей культурой и обращением к ней, такими именами, перед которыми и сейчас за океаном «снимают шляпу», – А.П. Чехов, Л.Н. Толстой, А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, Н.В. Гоголь. Не фильмы о них, а опора на эту традицию и есть патриотизм, формирующий патриотическое чувство. Кино должно быть ориентировано на традиции, отражать борьбу противоречий, поиск, постановку неразрешимых вопросов и проблем [1]. Все остальное – не патриотическое кино, а пропаганда.

Снимать специально патриотическое кино нет необходимости. Если режиссер увлечен своей работой, своими персонажами и перенимает общечеловеческие ценности – кино не может не быть патриотическим: «Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана; утром в путь она умчалась рано, по лазури весело играя». Любовь к социуму, к зрителям и есть любовь к своей стране, которая и формирует патриотическое чувство. На наш взгляд, кино, которое способно сформировать патриотические чувства у студенческой молодежи сегодня, – это кино, говорящее нам, что страна, которую мы любим, любит нас в ответ и никогда не оставит на произвол судьбы. Причем в любых ситуациях, чего бы стране это ни стоило.

То, что происходит сейчас, заставляет усомниться, что сделанное по указу властей патриотическое кино может нести подобный посыл. В таком контексте патриотическое кино нужно снимать о людях, которые ценой своей жизни освобождают нас от последствий катастроф, аварий, бедствий, созданных руками таких же людей, как и они, но с абсолютно противоположными интересами и взглядами на жизнь. Убеждены, что нужно совершить настоящий переворот в умах и сознании людей, чтобы понять, патриотические чувства – это не только военные действия и жертва жизни. Настоящий переворот – это представить, что патриотизм может быть и в мирное время, что жизнь – это не только смерть, что она имеет какие-то мирные ориентиры, что очень важно вести себя в любых ситуациях гуманно. Например, стать волонтером, защитить «слабого», пойти в музей, оперу, театр и т.п. Это и есть процесс формирования патриотизма по выращиванию жизнеспособной страны сегодня, формирования истинного патриотического чувства. Жизнеспособность не требует твоей кончины, она требует, чтобы ты был личностью. Вкладывая в себя – вкладываешь в Родину [2, с. 238].

Патриотическое кино нужно снимать о А.С. Пушкине, М.Ю. Лермонтове, А.П. Чехове, о русских композиторах, врачах, которые были всегда на вершине не только отечественной, но и мировой культуры. И это происходило примерно до середины XX века, т.е. до начала сталинской культурной реформы. А.С. Пушкин является наиболее чистым символом этого направления, своего рода транслятором антиобскурантизма, антипровинциализма. Ведь именно благодаря Александру Сергеевичу и созданному им русскому тренду Россия «вылезла из болота» провинциальности и превратилась в мировую сверхдержаву в интеллектуальном и культурном отношении. Эту утраченную традицию надо восстанавливать. Восстанавливать уважение к образованности, эрудированности, светскости, интеллектуальной и художественной видимости, независимости, потому что это и есть основа национального успеха. Об этом, в первую очередь, и должен быть кинематограф [4, с. 127].

Также стоит обратить внимание не на то, «про что», а «как» нужно снимать патриотическое кино, чтобы формировать патриотическое чувство. Прежде всего – профессионально, стремясь полностью охватить материал. Это придает чувство собственного достоинства. Оно здесь тоже совершенно необходимое условие. Задумывался ли Антон Павлович Чехов, работая над «Тремя сестрами», ставшую классикой на века, патриотическую он пишет пьесу или нет? А вот Нестор Кукольник (русский прозаик, поэт, переводчик и драматург первой половины XIX века) сознательно шел к этой цели, обращаясь к Николаю I в драме «Рука Всевышнего Отечество спасла» [Там же, с. 129].

Патриотическое кино снимается о людях, которые обладают чувством собственного достоинства и умеют отстаивать свои убеждения, свои принципы. Они в жизни защищают собственные представления о том, что такое «хорошо» и что такое «плохо». Роль кино в формировании патриотических чувств студенческой молодежи, равно как и или антипатриотических настроений, огромна. Чтобы понять, почему патриотические мысли у студенческой молодежи стоят не на первом месте, мы представили в сравнительном плане западный и отечественный кинематограф как положительный пример того, к чему нужно стремиться, и пришли к таким выводам.

Анализируя западные фильмы, можно заметить, что в них почти всегда присутствует полное единство всей нации – сельских жителей, рабочих, интеллигенции, а также «черных», «белых» и т.д. То есть те, кто недавно были по разные стороны, осознают свою важность именно как граждане – и это стоит на пьедестале главной идеи. Также не принято показывать ни одной социально-политической группы, выступающей против такого единства. Герой показан как самый обычный человек, который в случае угрозы для родины добровольно встает на её защиту. Тех, кто защищает страну «из-под палки», просто не существует. Предельно четко определен идеал человека-патриота: зрителям обязательно показывают, каким должен быть настоящий герой и настоящий гражданин. И он не может быть утомленным жизнью. Этот человек оптимистичен и жизнерадостен всегда, чего не сказать об образах обычных людей, представленных в отечественном кино [2, с. 316].

Итак, какие же качества по-настоящему важны для истинного героя западной киноиндустрии? Это воля, характер, умение руководить и принимать решения, но это – только основа. Главное – ум и профессионализм, а не готовность умереть, что скорее приравнивается к глупости. В западных патриотических фильмах постоянно транслируется идея о том, что победить врага и добиться чего-то может только профессионал, который четко просчитывает свои действия и слабости врага и лишь по этой причине одерживает победу. Герой – не смертник. Такой человек может ошибаться, страдать и сомневаться, но благодаря разуму и самоконтролю, в конечном итоге, все равно побеждает. В этом плане герой полностью «реален»: качества, делающие его таковым, предельно понятны; а потому относительно ясным становится и то, как самому следовать предложенному образу [Там же, с. 415].

А теперь посмотрим на проблему героизма с другой стороны: что в итоге получает герой, сражавшийся за свою страну? В иностранных фильмах героя всегда находят награда за подвиги, например, любовь дочери потомственного буровика и должность командира, как в фильме «Армагеддон» (1998). Так в сознание зрителя внедряется еще одна идея – патриотизм выгоден. Отметим, это действительно важная деталь, работающая как на создание положительного образа этой страны в мире, так и на проявление патриотизма самими гражданами.

Важен и другой вопрос: зачем вообще быть патриотом и сражаться за свою родину? В зарубежных фильмах на этот вопрос предлагаются три варианта ответа. Во-первых, потому что та или иная страна, по сравнению с иными странами, «самая богатая и красивая страна», быть гражданином которой и сражаться за которую выгодно и почетно. В фильмах эта идея показана панорамами красивейших видов и спецэффектами. Во-вторых, потому что «мы (народ) самые лучшие» и лишь под эгидой данной страны весь мир объединяется для борьбы с неким злом и герои конкретной страны в этой борьбе – главные действующие лица. В-третьих, утверждается абсолютный идеал – гражданское единство и постулат «свои своих не бросают». Таким образом, формируется достаточно сильная мотивация патриотизма с помощью указания на материальные и моральные стимулы [3].

В нашем, отечественном, патриотическом кино не создан или крайне редко возникает образ героя, которому можно было бы соответствовать хотя бы отчасти, не представлен и четкий набор качеств героя. Кроме того, наш герой за свое служение отечеству и подвиги в отечественных фильмах не получает, как правило, ничего. Это сразу наводит на мысль о том, что патриотизм – это невыгодно, что обществу это не нужно. Остается вопрос о том, чем мотивируется этот патриотизм. Но ответа на него нет. Есть только невнятные оговорки вроде «у нас – своя вера», «Родина одна на все времена». Все это может навести зрителя на мысль о том, что объединяет нас только общий враг, с которым договориться нельзя, а следовательно, приходится сражаться [4, с. 132].

В некоторых фильмах, например, «Александр. Невская битва» присутствуют опасные идейные противопоставления: бояре (предатели) обращаются к закону, говоря,

что действия князя (патриота), казнившего бояр (предателей), незаконны. То есть, по сути, закон стоит на стороне предателей, а действия патриота незаконные. Следовательно, патриотические действия могут производиться в противовес закону.

Резюмируя об отечественных патриотических фильмах в целом, укажем, что со временем качество их съемок становится все же лучше, сюжет динамичнее, но идейное содержание часто противоположно заявленному замыслу. В итоге получается, что собственно патриотических идей в наших фильмах, позиционируемых как «патриотические» (в сравнении с западной кинопродукцией), мало.

Список литературы

1. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2006 – 2010 годы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://base.garant.ru/188373/#100> (дата обращения: 12.11.19).

2. Жабский М.И. Кинематограф – зеркало или молот? Коммуникация как социокультурная практика / М.И. Жабский. – М. : Канон+, 2010. – 536 с.

3. Куренной В. Зрителю нужно объяснять, за что умирают герои / В. Куренной // Огонек. – 2011. – № 10(5168). – С. 42.

4. Полюшкевич О.А. Идеологическая пропаганда: анализ фильмов Н. Михалкова / О.А. Полюшкевич // Журн. социологии и соц. антропологии. – 2011. – № 4. – С. 127–143.

УДК 378.015.31:7.01

Бирюков Михаил Юрьевич,
доцент кафедры дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
кандидат философских наук, доцент
birukovmu@rambler.ru

СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВКУСА У СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОЕКТНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ КАК КОМПОНЕНТ СОВРЕМЕННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. В статье рассматривается понятие «педагогические технологии» их содержание, структура, основные особенности и компоненты, а также предоставлена авторская структурно-функциональная модель формирования художественного вкуса у студентов художественно-проектных специальностей в процессе профессиональной подготовки.

Ключевые слова: педагогические технологии, художественный вкус, структурно-функциональная модель, студенты художественно-проектных специальностей, процесс профессиональной подготовки.

Abstract. The key task of modern higher education is to ensure the quality training of highly qualified personnel in all main areas of socially useful activity in accordance with the needs of society and the state, to meet the needs of the individual in intellectual, cultural, moral development, deepening, expanding education and scientific and pedagogical qualifications. In modern pedagogy, it is necessary to modernize the professional training of future specialists in fine art and design, aimed at the formation of artistic taste. The article discusses the concept of «pedagogical technologies», their content, structure, main features and components, and also provides an author's structural and functional model of the formation of artistic taste in students of art and design specialties in the process of training.

Keywords: pedagogical technologies, artistic taste, structural and functional model, students of art and design specialties, the process of training.

Ключевой задачей современного высшего образования является обеспечение качественной подготовки высококвалифицированных кадров по всем основным направлениям общественно-полезной деятельности в соответствии с потребностями общества и государства, удовлетворение потребностей личности в интеллектуальном, культурном, нравственном развитии, углублении, расширении образования и научно-педагогической квалификации. В современной педагогике необходима модернизация профессиональной подготовки будущих специалистов изобразительного искусства и дизайна, направленная на формирование художественного вкуса. Одна из главных задач высшего профессионального образования на сегодняшний день, как в России, так и в Луганской Народной Республике – сформировать самостоятельную, ответственную, социально-активную, с высоким уровнем информационной культуры личность, способную решать производственные и социальные проблемы. В Федеральном законе РФ «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ, а также Законе ЛНР «Об образовании» № 128-П определено, что особое значение для студентов художественно-проектных специальностей приобретают вопросы совершенствования эстетического воспитания, формирования и развития эстетических чувств, художественных интересов, идеалов и вкусов в процессе профессиональной подготовки [6; 3]. Одной из важнейших проблем современной педагогике является развитие и перестройка системы высшего профессионального образования, в частности художественно-дизайнерского, что в первую очередь обуславливает необходимость использования новейших технологий преподавания учебных дисциплин. Цель статьи – рассмотреть понятие «педагогические технологии» и предоставить авторскую структурно-функциональную модель формирования художественного вкуса у студентов художественно-проектных специальностей в процессе профессиональной подготовки. В контексте вышесказанного развитие художественно-творческих способностей будущих специалистов изобразительного искусства и дизайна приобретает особое значение в связи со спецификой их художественно-проектной деятельности. К приоритетным направлениям обеспечения качественного содержания художественно-эстетического образования принадлежит использование педагогических технологий, среди которых Л.М. Масол выделяет интегративные, проблемно-эвристические, интерактивные, игровые, суггестивные и терапевтические технологии оценивания результатов, при создании которых учтена природа и особенности искусств (коммуникация, суггестия, катарсис), законы взаимодействия и взаимосвязи между ними [4]. На наш взгляд, следует детальнее рассмотреть понятие технология. **Технология** (от греч. *τεχνολογια*, что происходит от греч. *τεχνολογος*; греч. *τεχνη* – искусство, мастерство, умение; греч. *λογος* – (здесь) передавать) – наука о совокупности методов и средств (набор и последовательность операций) предназначенных для решения задач человечества с помощью (путем применения) технических средств (орудий труда) [7, с. 1330]. В педагогическую науку термин «технология» впервые ввел выдающийся советский педагог А.С. Макаренко. Становление этого понятия происходит в течение семидесяти лет, однако только в последнее время оно приобрело достаточно широкое распространение. В глоссарии терминов ЮНЕСКО педагогическая технология трактуется как конструирование и оценивание образовательных процессов путем учета человеческих, часовых и других ресурсов для достижения эффективности и совершенства образования. Педагогическая технология дает ответ на вопрос: как, каким образом (приемами, методами, средствами) достичь поставленной педагогической цели, устанавливая порядок использования разных моделей обучения [1, с. 106].

Украинскими учеными А.С. Нисимчук, О.С. Падалка, И.А. Смолук, А.Т. Шпак и др., педагогическая технология трактуется как наука о развитии, образовании, учебе и воспитании личности на основе позитивных общечеловеческих качеств и достижений педагогической мысли. Предметом педагогической технологии является учебно-воспитательный процесс, который влияет на развитие личности тех, кто учится. Основной

целью педагогической технологии в высших учебных заведениях является воспитание высококвалифицированных специалистов и предоставление помощи в овладении профессиональным мастерством для дальнейшего использования его на практике [5].

Как отмечает С.У. Гончаренко, «...технология учебы – это в общем понимании системный метод создания, применения и определения всего процесса учебы и усвоения знаний с учетом технических и человеческих ресурсов и их взаимодействия, который ставит своим заданием оптимизацию образования» [2, с. 331]. На основе обоснования и обобщения разных подходов к толкованию понятия «технология» и ее дефиниций, Л.М. Масол выделяет такие основные особенности: педагогическая технология предопределяет интегративный способ организации учебно-воспитательного процесса, который способствует оптимальному достижению дидактично-воспитательных целей, предусматривает системное управление запланированным последовательным решением педагогических проблем; содержание технологии реализуется в процессе взаимодействия педагога и учеников, в использовании технических ресурсов (средств, приемов организации образовательной деятельности), которые максимально влияют на раскрытие и активизацию их интеллектуальных ресурсов; в педагогической технологии воплощается постоянная обратная связь, взаимодействие, которое обеспечивает неразрывность действий педагога и учеников; педагогическая технология базируется на самых современных научно-методических достижениях теории и практики учебно-воспитательного процесса и потому является гарантом потенциальных воссоздаваемых педагогических результатов. Технология в отличие от методики «проектируется, исходя из конкретных условий, и ориентируется на задание, а не на предсказуемый результат, не допускает вариативности, поиска, проб, а наоборот, постоянная обратная связь, внесения исправлений и изменений в дальнейшую деятельность» [4, с. 94]. Нередко понятие «технология» и «методика» отождествляются, хотя это, на наш взгляд, не совсем правильно, потому, что технология обучения отображает путь освоения конкретного учебного материала в пределах педагогической технологии, который отвечает основным критериям технологичности: *концептуальность* (опора на определенную научную концепцию, которая содержит философское, дидактическое и социально-педагогическое достижение целей); *системность* (логика процесса, взаимосвязь, целостность); *управляемость* (планирование, корегирование); *эффективность* (оптимизация, производительность) и *воспроизводимость*. Структура технологии состоит из таких компонентов: *целевой, смысловой, процессуальный* (технологический процесс) и *рефлексивно-оценочный* (диагностика учебного процесса). Следует отметить, что *целевой компонент* в структуре педагогической технологии оказывается одним из важнейших. Процесс подготовки будущих специалистов требует соответствующей мотивации, заинтересованности в овладении инновационными технологиями преподавания, готовности преодолевать существующие стереотипы, направленности на дальнейшее самообразование. Именно мотивация по утверждению С.У. Гончаренко «...побуждает человека к конкретным формам деятельности или поведения» [2, с. 217]. Мотивация пронизывает все структурные образования личности: ее направленность, потребности, убеждения, цели, идеалы и вкусы, характер, эмоции, способности, виды деятельности. Исследователями творческой личности доказано, что наличие стойкой мотивации к творчеству, к овладению базовыми знаниями, умениями и навыками, без которых невозможно профессиональное становление и самовыражение в художественно-творческой деятельности, является основой творческих способностей будущего специалиста, деятельность которого связана с искусством и дизайном. *Смысловой компонент* направлен на формирование профессиональной компетентности специалиста, которая рассматривается исследователями С. Гончаренко, Н. Гузий, И. Зязюном, Н. Кузьминой, М. Бахтиным, Ю. Боровым как структурированная система, которая состоит из психологической компетентности (И. Сингаевская, В. Татенко), коммуникативной (Н. Буртовая, Ю. Жуков, Н. Ротова), художественно-педагогической

(П. Чистяков, Н. Ростовцев, В. Кузин, Б. Неменский), информационной (Т. Базаржапова, Е. Иванова, С. Пестров) и др. Учебный материал студенты усваивают с помощью методов объяснительно-иллюстративной, информативной и проблемной учебы, элементов квазипрофессиональной учебной деятельности (моделирования профессиональных контекстов, игровые, коллективные и кооперативные методы учебы), которые требуют опыта общения с искусством в целом. С помощью методов (беседа, дискуссия, экскурсия, преподавательский показ и т.п.) студенты имеют возможность усваивать художественные каноны, накапливать художественные впечатления, обогащать художественный опыт, формировать художественный вкус и личностное отношение к приобретенным теоретическим знаниям, получить представление о творческом характере художественно-проектной деятельности. Овладение знаниями, умениями и навыками происходит наиболее эффективно в процессе самостоятельной работы студентов в разнообразных направлениях художественно-дизайнерской деятельности (выполнение эскизов, проектирования, макетирования). *Процессуальный компонент* дает представление об организации учебного процесса, методах и формах учебной деятельности. Подготовка студентов художественно-проектных специальностей направлена на творчество в соответствии с индивидуальной учебной траекторией, с учетом их жизненного опыта, комплекса способностей, личностных черт характера. Внесение соответствующих корректив в практическую подготовку студентов, внедрения методов, приемов и средств обучения, создание образовательно-развивающего окружения целеустремленно влияет на процесс подготовки квалифицированного специалиста. Решению проблемы развития художественно-творческих способностей во время профессиональной подготовки способствуют методики, которые изменяют центр влияния с репродуктивного типа деятельности на производительный. Поэтапное привлечение студентов к художественно-проектной деятельности обеспечивается приемами ведения творческого поиска от этапа максимальной стимуляции студентов преподавателем в исполнении элементов творчества – к самостоятельному созданию произведения с минимальным вмешательством педагога. *Рефлексивно-оценочный* компонент включает рефлексивные действия студентов и диагностику учебного процесса. Обогащению чувственной сферы студентов, усилению эмоциональности восприятия художественно-дидактичного материала способствуют приемы, которые с успехом находят применение в учебно-воспитательном процессе. Таким способом студенты закрепляют знание о группах средств общения (оптико-кинетические – жесты, мимика, пантомимика; паралингвистические – качество голоса, его диапазон; экстралингвистические – паузы, смех, темп языка и т. п.), которые рассматриваются учеными (Л. Масол, Г. Побережной и др.), как ведущие в эмоциогенных технологиях.

Все методы, связанные с эмоционально наполненным звуком голоса человека, относятся к методам экспрессивных влияний (интонационная и образная палитра голоса, выразительность пауз, шепот и т.п.) [1, с.106–107]. На наш взгляд, педагогическая технология – *это комплекс учебно-воспитательных мероприятий, который состоит из запланированных результатов, средств оценки для коррекции и выбора моделей, методов, приемов и средств обучения, наиболее эффективных для определенной учебной ситуации.* При проведении нами педагогического эксперимента на базе кафедры дизайна и проектных технологий и кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» была разработана и внедрена в учебно-воспитательный процесс ВУЗа структурно-функциональная модель (рис. 1), которая определяет и наглядно отображает процесс формирования художественного вкуса у студентов художественно-проектных специальностей в процессе профессиональной подготовки.

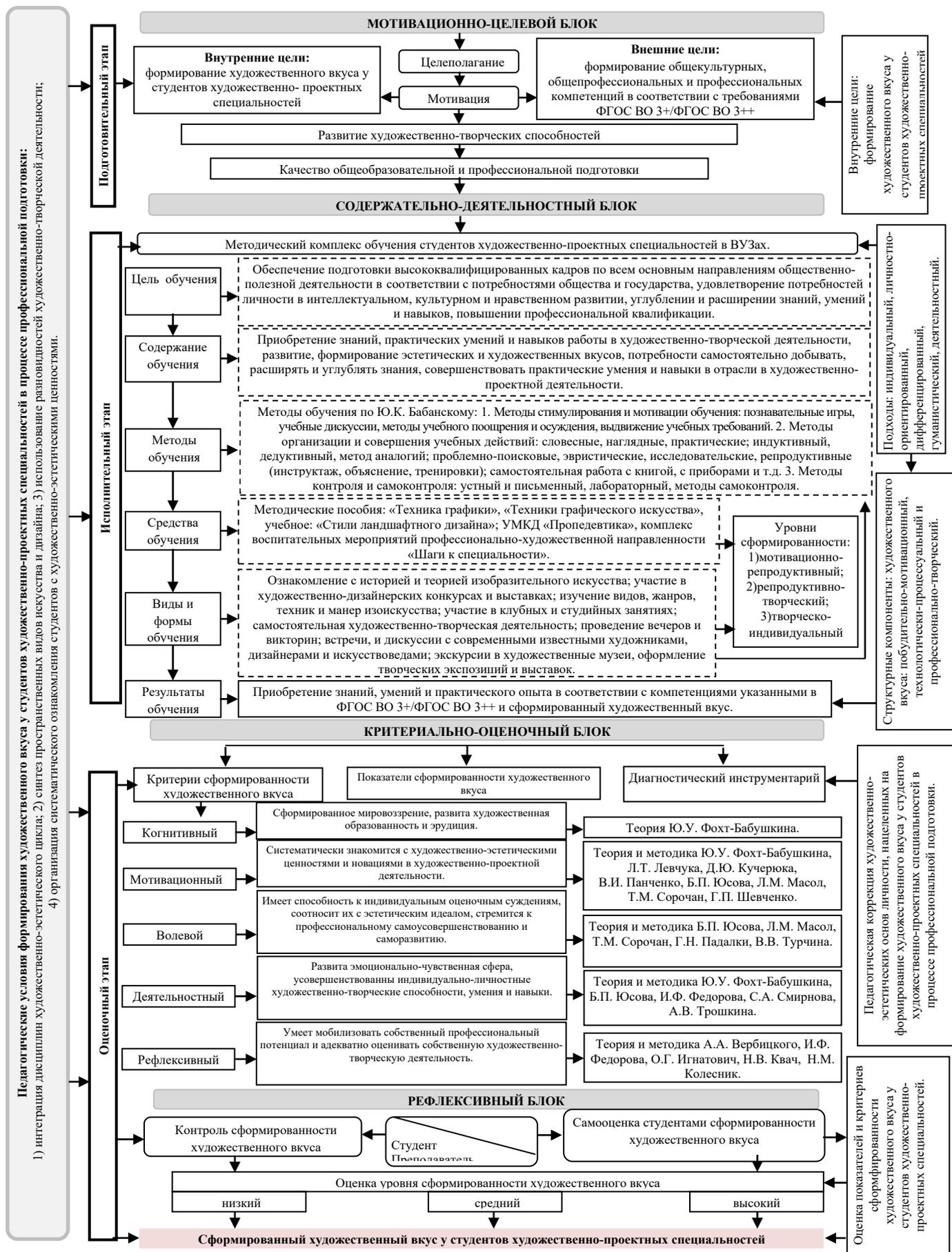


Рисунок 1 – Структурно-функциональная модель процесса формирования художественного вкуса у студентов художественно-проектных специальностей в процессе профессиональной подготовки

Таким образом, направленность подготовки будущего специалиста по своему содержанию должна быть профессиональной, в частности, студентов направлений подготовки 50.03.02 «Изящные искусства», 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», 54.03.01 «Дизайн». В связи с этим, на основе компетенций указанных в ФГОС ВО 3+/ФГОС ВО 3++, студентов вышеуказанных специальностей необходимо ориентировать на такие профессиональные ценности, как глубокие знания основ будущей профессии и овладение профессиональным мастерством. В целом, подготовка студентов художественно-проектных специальностей должна основываться на синтетическом подходе к профессиональной деятельности, что подразумевает достаточный уровень знаний и профессиональной грамотности. А достигнуть значительных успехов в подготовке квалифицированных специалистов изобразительного искусства и дизайна возможно, лишь в совершенстве осуществляя педагогическое руководство и используя в учебно-воспитательном процессе современные педагогические технологии.

Список литературы

1. Бирюков М.Ю. Художественно-педагогические технологии как компонент профессиональной подготовки будущих магистров дизайна / М.Ю. Бирюков // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Серия: Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. – 2015. – Т. 21. – № 3.– С. 105 – 108.

2. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник / С.У. Гончаренко. – К.: Либідь, 1997. – 375 с.

3. Закон ЛНР «Об образовании»: от 30.09.2016 № 128-П. – Режим доступа: <https://minobr.su/docs/laws/27-zakon-ob-obrazovanii.html> (дата обращения: 22.10.2019).

4. Масол Л.М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: посіб. для вчителів / Л.М. Масол, О.В. Гайдамака, Е.В. Белкіна та ін. – Х. : Веста, Ранок, 2006. – 256 с.

5. Нісімчук А.С. Педагогічна технологія: підручник для підготовки спеціалістів / А.С. Нісімчук, О.С. Падалка, І.О. Смолюк та ін. – К.: Четверта хвиля, 2003. – 224 с.

6. Об образовании в Российской Федерации: федер. закон № 273-ФЗ от 29.12.2012: по состоянию на 01.09.2013. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zakonrf.info/zakon-ob-obrazovanii-v-rf/> (дата обращения: 11.11.2019).

7. Советский энциклопедический словарь: [ок. 80000 сл.] / гл. ред. А.М. Прохоров. – 4-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 1599 с.

Боровой Андрей Викторович,
заведующий кафедрой изобразительного и
декоративно-прикладного искусства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко», профессор
Заслуженный работник культуры Украины,
Член Профессионального союза художников РФ
bbair@bigmir.net

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ОБУЧЕНИЯ ЛЕПКЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Аннотация:** В статье рассматривается развитие образно-пластического мышления студентов во время практических занятий по дисциплине «Академическая скульптура». В краткой форме даются теоретические и практические методические рекомендации, при лепке фигуры человека, способствующие формированию базовых знаний в области академической скульптуры, необходимых для развития объемно-пластического, пространственного видения, как основы для профессиональной художественной деятельности.*

***Ключевые слова:** «Академическая скульптура», лепка фигуры, модель, глина, пластилин, каркас, пластическая анатомия, «глаголь», «Рисунок», «Композиция», эскиз.*

***Abstract:** The article deals with the development of figurative and plastic thinking of students during practical classes on the discipline "Academic sculpture". In a brief form, theoretical and practical guidelines are given, when modeling the human figure, contributing to the formation of basic knowledge in the field of academic sculpture, necessary for the development of volume-plastic, spatial vision, as a basis for professional artistic activity.*

***Key words:** "Academic sculpture", figure modeling, model, clay, plasticine, frame, plastic anatomy, "Verb", "Drawing", "Composition", sketch.*

Лепка фигуры человека, является одним из сложных этапов в процессе обучения студентов на занятиях по «Академической скульптуре», в данной работе будущий художник показывает не только степень своего профессионального мастерства, но и раскрывается как творческая личность.

К данному виду занятий студенты приступают, будучи на четвертом курсе обучения, уже имея опыт пластического моделирования, образно-пространственного решения композиции и умения работать в различных пластических материалах. Но все эти качества были сформированы при работе с гипсовыми моделями классической скульптуры, а процесс лепки с живой натурой начинает вызывать неуверенность в своих силах. «Академическая скульптура» тесно связана с такими дисциплинами как «Рисунок», «Пластическая анатомия», «Композиция», только крепко усвоив данные дисциплины, студент может овладеть знаниями по лепке фигуры человека.

Цель данной статьи – предоставить ряд методических рекомендаций, по организации лепки фигуры человека, на практических занятиях по дисциплине «Академическая скульптура».

Скульпторов всегда привлекали в изображении человека, пластика и красота тела, и в основе творчества должна лежать постоянная работа с натурой. Поэтому на первых порах обучения лепки с живой природы, к выбору модели, необходимо подходить со всей полнотой ответственности. Модель следует поставить так, чтобы четко читалось движение фигуры и чувствовались формы тела. В качестве природы идеально подходят

рослые и худощавые люди, пропорции их тела отчетливее читаются и поэтому более легки для понимания.

Позы для длительных постановок следует выбирать более спокойные и устойчивые. В процессе обучения, на наш взгляд, выработался наиболее удачный вариант, который заключается в следующем: спокойное положение фигуры с опорой на одну ногу, принимающая на себя основную тяжесть корпуса, тогда как другая нога немного отставлена назад, слегка сгибаемая в колене. На стороне опорной ноги бедро приподнято, и в ту же сторону обычно повернута и голова. При такой постановке фигура выглядит максимально устойчивой. Но в каждой учебной постановке необходимо стремиться к цельной гармоничной композиции с передачей индивидуальности и характера модели. Собственно, в процессе постановки фигуры у студентов формируется художественно-эстетический вкус, творческое мышление и образно-пластическое видение.

Прежде чем приступить к лепке фигуры человека в размере, необходимо сделать несколько поисковых эскизов в пластилине, это поможет определиться и с наиболее удачным ракурсом и восстановить позу натурщика на следующем занятии. Эскиз надо начинать делать не торопясь, со всех ракурсов рассмотреть постановку, постараться ее понять и представить себе конечный результат.

Лепка фигуры человека в размере, начинается с подготовки каркаса, который изначально делается с учетом пропорций и расположения модели в пространстве. Фундаментальной частью каркаса, является «глаголь», именно он держит всю фигуру и от того насколько он правильно собран и закреплен в итоге зависит результат работы в целом.

Самостоятельное изготовление каркаса студентом, преследует сразу несколько целей, с одной стороны такая работа рассматривается как вид учебного труда, осуществляемый под руководством преподавателя, но без существенного вмешательства, а с другой стороны, как средство вовлечения студентов в самостоятельную исполнительскую деятельность, способствующих у них формированию определенных профессиональных знаний, умений и навыков.

Приступая непосредственно к лепке фигуры, уже на самой ранней стадии, студент должен учиться видеть будущую фигуру, т.е. представление о фигуре должно быть цельным. Задача преподавателя в этом случае, направить сознание студента на широкий охват модели, заставить действовать память, внимание и самое главное образно-пространственное воображение. Частая ошибка, в этом случае, студенты не анализируют увиденное, не уделяют достаточно времени на ознакомление с объемно-пространственными особенностями модели, не выделяя главного, начинают хаотично набирать глину на каркас, в результате чего фигура выглядит неустойчиво [6].

В этом и заключается сложность работы с натуры, с самого начала она требует обобщающей работы мысли. Глядя на натуру, необходимо различать и отбирать в ней изначально самые важные и характерные моменты. Работу следует вести от «меньшего к большему». Для облегчения работы, студенту может быть предложена следующая последовательность прокладывания глины на каркас:

1. Определение макушки головы, обозначение яремной ямки и нанесения очертаний следков на плинте. Следует помнить, что при лепке статичной фигуры с опорой на одну ногу вертикальная линия, идущая от яремной впадины, проходит через голеностопный сустав опорной ноги.

2. Установление таза и подвздошных костей, имеет важный момент в построении всей фигуры.

3. Определяем положение грудной клетки над тазом, ее движение и пропорции.

4. Проложив основные массы фигуры, с учетом анатомических знаний и пропорций фигуры человека, приступаем к уточнению характерных особенностей изображаемой нами модели [2].

Работая над созданием общей массы, необходимо помнить, что фигура – это единое целое, она имеет, пропорции, движение, поэтому работая над определенным объемом нужно следить за его участием в общем характере модели. Только определившись с основными массами фигуры и наиболее важными пропорциями, сравнив ее с индивидуальными особенностями натуры, лишь тогда можно переходить к более детальной проработке.

Темы практических занятий, подразумевают лепку фигуры, как в обнаженном виде, так и одетая натура. В руках скульптора одежда всегда являлась дополнительным средством выражения, характерных особенностей модели. Одежда или драпировка, как принято называть ткань в скульптуре, может придать новые композиционные линии, усилить задуманное впечатление или подчеркнуть движение.

В учебном процессе лепка одетой фигуры, может начинаться только тогда, когда студент полностью овладел умениями и знаниями при работе с обнаженной моделью, поскольку в любом случае работа начинается с построения обнаженной фигуры, и только после того как фигура окончательно найдена в анатомических пропорциях, приступают к «одеванию» фигуры. Следует помнить, что драпировка покрывает, а не скрывает тело, она должна подчеркивать фигуру, придавая дополнительную динамику или статику.

Данные методические рекомендации, позволять преодолеть трудности, с которыми сталкиваются студенты в процессе освоения лепки фигуры человека. Работа по предложенной методике дает положительные результаты в формировании профессиональных навыков в художественно-творческой деятельности.

Список литературы

1. **Аркин Д.Е.** Образы архитектуры и скульптуры. / Составитель Д.Г. Аркина. Предисловие М.В. Алпатова. – М. : Искусство, 1990. – 395 с.
2. **Барчаи Е.** Анатомия для художников. / Е. Барчаи. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 344 с.
3. **Бруно Луккеси.** Моделирование фигуры человека. Анатомический справочник скульптора. / Л.Бруно, М. Мальстром – Минск : Попурри, 2003. – 129 с.
4. **Головин В.П.** От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру. / В.П. Головин. – М. : Издательство Московского университета, 1999. – 123 с.
5. **Лантери Э.** Лепка / Перевод с английского А.Е. Кроль. – М. : Издательство «В. Шевчук», 2006. – 336 с.
6. **Соколов В.Н.** Лепка фигуры / В.Н. Соколов. – М. : Академии художеств СССР, 1962. – 139 с.

Великохатская Елена Васильевна,
преподаватель кафедры профессионального
мастерства, дизайна имиджа и стиля
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
lenavel96@gmail.com

НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СФЕРЫ УСЛУГ ИНДУСТРИИ КРАСОТЫ

***Аннотация.** В тезисах рассматривается новое направление в индустрии красоты по созданию индивидуального стиля человека с учетом всех его особенностей, в том числе психологии, – релукинг и задачи, стоящие перед будущим специалистом сфере услуг в области стиля и моды.*

***Ключевые слова:** сфера услуг, индустрия красоты, потребности человека, релукинг, стиль, имидж, индивидуальный стиль человека, специалист по релукингу.*

***Abstract:** In the abstracts, a new direction in the beauty industry is considered to create an individual style of a person, taking into account all its features, including psychology, - relooking, and the challenges facing a future specialist in the field of services in the field of style and fashion.*

***Keywords:** service industry, beauty industry, human needs, relooking,, style, image, individual human style, specialist in relooking.*

Удовлетворение потребностей человека, желание сделать себя и других счастливыми, вот основная задача специалистов, получивших образование по направлению «Искусство имиджа и стиля». Это профессия настоящего времени и будущего, в котором мастер реализует свои возможности, направленные на индивидуальную работу с потребителем.

Индустрия моды и красоты является составной частью области сервиса, направленного на искусство создания модного образа человека. К ней мы относим предприятия, организации, предпринимателей и творческих лиц, создающих новые модные тенденции в образе: одежде, причёске, макияже и т. п.

Проблема создания индивидуального стиля, с учетом внешних и внутренних особенностей человека, является актуальной для специалистов индустрии красоты. Всегда было важно не только подчеркнуть достоинства, но и сделать так, чтобы человек комфортно чувствовал себя в новом образе. Подготовка специалистов, оказывающих качественные, безопасные и экономически эффективные услуги в индустрии моды и красоты, являются важной задачей для нашего времени. Одним из новых направлений в данной области является релукинг.

Релукинг – это стратегии создания собственного внешнего вида, получившей название от английского relooking, что в переводе означает «изменение образа», «превращение», «пересмотр», «новый взгляд» [3].

Релукинг родился в Голливуде. Образ таких кинодив и светских дам 50-х годов XX века как Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор, Жаклин Кеннеди, Грейс Келли, Одри Хепберн мы храним в своей памяти именно благодаря релукингу. Дело в том, что для каждой из них стилисты создали не просто сценическое амплуа, а неповторимый стиль с учетом индивидуального характера, жестикюляции, фигуры. Этот образ как бы «считывался» с внешних и внутренних данных женщины, а потом «структурировался» и «шлифовался» профессионалами. Этот имидж не был ни искусственным, ни наигранным, ведь женщина не просто носила его как маску на сцене или экране – она жила в нем. И эти женщины остаются иконами стиля на все времена.

Релукинг принципиально отличается от имиджмейкерства, где образы создаются согласно поставленной задаче. Сегодня ярким примером имиджмейкерства являются женские группы в поп-музыке (вспомните группу «ВИА Гра»), они даже носят название «проектов», потому что имидж участниц здесь подчиняется имиджу проекта.

Релукинг противоположен этому процессу, поскольку точкой отсчета являются индивидуальные качества человека. Это своего рода «перезагрузка» вашего «Я», новый взгляд – re-look.

Релукинг как вид сферы услуг на западе существует уже достаточно давно, а у нас только начинает развиваться. Известными специалистами в этой сфере считаются Светлана Даль Фарра, Эвелина Хромченко.

Профессионалы объективно оценивают внешние данные клиента, помогая раскрыть потенциал, скорректировать нюансы, и в итоге, обрести себя. Желание быть стильным без гармонии с внутренним миром выглядит подражательством, а в некоторых случаях – смешным подражательством. Только при идеальной гармонии внешнего образа и внутреннего мироощущения человек уверен в себе, лишен ненужных комплексов и страхов, он вызывает у окружающих именно ту реакцию, на которую рассчитывает, что значительно облегчает жизнь.

Можно ли назвать релукинг сменой имиджа? Точнее – это шанс найти себя:

- во-первых - изучить свое тело и уяснить, что не бывает плохой фигуры. Научиться выбирать одежду, скрывающую недостатки и выгодно подчеркивающую достоинства;

- во-вторых - подобрать выгодный макияж и прическу.

Достаточно часто приходится встречать людей, далеких от строгих стандартов красоты, но при этом источающих обаяние и пользующихся несомненным успехом. И наоборот, порой красивые люди не умеют «подать себя», страдая от заниженной самооценки, считая, что внешность – не главное.

Внешность – это главное! Главное отражение нашего внутреннего мира, увиденного сквозь призму господствующих стандартов красоты, стиля, элегантности...

В релукинге нуждаются как женщины, так и мужчины.

Специалисты-консультанты по релукингу очень востребованы, их услуги ценятся высоко. Их задача – вытащить из клиента все видимые и невидимые достоинства, найти заложенный потенциал и помочь его реализовать. Здесь недопустимо декорирование и бездумная погоня за модными брендами. Цель не в том, чтобы скопировать ультрамодную барышню или плейбоя с обложки, а в том, чтобы создать уникальный стильный образ. Также специалист по релукингу должен научить человека любить и ценить себя, поддерживать форму, правильно делать покупки, одеваясь красиво и при этом с максимальной экономией.

Релукинг рассчитан на клиентов с разным уровнем доходов.

Не следует путать релукинг с услугами персонального шоппера и специалиста, создающего индивидуальный стиль.

Задача первого – пройтись с клиентом по магазинам. Он хорошо знает, что где находится, владеет языками, может договориться о скидке или помочь достать ультрамодную модель, которой нет в магазинах. Но он не обязан задумываться над тем, как будут смотреться на клиенте купленные вещи. Для него важно получить комиссионные, размер которых напрямую зависит от суммы, которую клиент выложит за покупки. В результате на нем будет одежда самых модных брендов, которая не всегда может выглядеть стильно[2].

Релукинг, как мы уже выяснили, заключается в другом – в создании индивидуального стиля на основе существующих модных тенденций. Важно помнить, что релукинг – это не разовая акция, а большая кропотливая работа, требующая терпения и усилий, как специалиста, так и клиента. Результат того стоит!

Обычно сотрудничество начинается с анкеты. Это не формальность, а основной источник информации для специалиста (важно не только знать параметры клиента, но и увлечения, профессию, круг интересов – раскрыть его как личность). На основании всех этих сведений складывается определенная картинка, с которой работают, чтобы в конечном итоге клиент производил именно то впечатление, которого хотел добиться. Эти изменения не происходят мгновенно. Кардинально изменить цвет волос и сделать короткую стрижку легко и просто, но будет ли это комфортно в новом образе?

В этом процессе важно учитывать предпочтения клиента. Ломать человека нельзя. Например, если женщине нравится выглядеть сексуально – это хорошо, но если это выглядит вульгарно... Задача специалиста – отказаться от вульгарности и дешевых провокаций, тонко и рафинированно подчеркнуть естественную сексуальность.

Давая важную оценку моде, касаясь индустрии красоты А.Б. Гофман сказал: «Обращаясь к современности, мы должны, очевидно, стремиться к тому, чтобы настоящее не отделяло прошлое от будущего, а служило мостом между ними. Мода может способствовать возрождению жизненно важных для общества традиций, так как многие из них возвращаются сегодня в виде инноваций. Ориентация на моду будет означать, что общество станет динамичным и открытым для нововведений и плодотворных контактов [1, с. 89-90].»

Итак, для успешного релукинга клиенту необходимо проанализировать себя, понять, желает ли он слиться с толпой или выделиться из массы, выражает ли его образ понятие элитарности или тяготеет к демократичности. Быть стильным и элегантно, прежде всего, означает знать себя. Соответственно, повышаются требования к специалисту, который готов помочь клиенту в этом разобраться. Он должен обладать не только знаниями, относящимися к индустрии моды, но и владеть навыками психолога, уметь выстраивать доверительные отношения, быть гибким, всесторонне развитым.

Релукинг – это то направление, изучая которое студент мотивирует себя не только на повышение профессиональных качеств, но и изучение гуманитарных наук.

Релукинг является тем мостом, который через искусство создания собственного стиля и имиджа, гармонично объединит человека с обществом, даст ему почувствовать себя уверенным, способным на решительные поступки.

Список литературы

1. Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А.Б. Гофман. – Изд. 6-е. М. : Книжный Дом Университет, 2015. – 228 с.
2. Диссертации по гуманитарным наукам - [Э/р]: E-mail: <http://cheloveknauka.com/moda-i-lyudi-novaya-teoriya-mody-i-modnogo> (дата обращения: 21.10.19).
3. Азбука стиля - [Э/р]: E-mail: <http://paris-chance.ru/style-parijanki/azbuka-stilya> (дата обращения: 21.10.19).

Воеводина Лариса Петровна,
доцент кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко
кандидат педагогических наук, доцент

ПЕДАГОГИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

***Аннотация.** В статье актуализируется проблема теоретико-методологической разработанности педагогики хореографического образования и в ее контексте вопрос методологической подготовки педагогов-хореографов.*

***Ключевые слова:** педагог-хореограф, педагогика хореографического образования, профессиональные компетенции, хореографическое искусство, хореографическая культура, хореографическое образование.*

***Abstract.** The article actualizes the problem of theoretical and methodological development of pedagogy of choreographic education and in its context the issue of methodological training of teachers-choreographers.*

***Keywords:** teacher-choreographer, pedagogy of choreographic education, professional competence, choreographic art, choreographic culture, choreographic education.*

Актуальность проблемы исследования. Профессиональная подготовка хореографов в институтах культуры и искусств направлена на формирование у них хореографической и педагогической культуры, главными показателями которых являются теоретико-методологическая и методическая грамотность и готовность к работе с разновозрастными любительскими хореографическими коллективами.

Данные аспекты подготовки педагогов-хореографов получают отражение в таких профессиональных компетенциях, как:

- способность понимания связей хореографии с другими видами искусства (музыкой, драматическим театром, изобразительным искусством, кинематографом), а также гуманитарными, социальными и естественными науками;
- способность осознания взаимосвязи в хореографическом искусстве теории и практики, использования их достижений в хореографическом образовательном процессе;
- способность понимания влияния различных социокультурных факторов (социально-психологических, социально-экономических, национально-исторических и др.) на процессы, происходящие в хореографическом искусстве;
- способность понимания современных тенденций развития мирового хореографического искусства;
- способность понимания закономерностей развития современного языка хореографии, перспектив хореографической педагогики, критического и аргументированного анализа исполнения хореографического произведения, сравнительного анализа разных исполнительских интерпретаций;
- способность создания авторского хореографического текста, разработки концепции хореографического произведения, выстраивания хореографической композиции;
- способность восприятия и оценки хореографического произведения в социокультурном и историческом контексте;
- способность разработки программы сохранения и развития хореографического искусства;

- способность разработки перспективных структурно-функциональных моделей учреждений и организаций в области хореографического искусства;
- способность проектирования инновационных образовательных и художественно-творческих систем в области хореографического искусства;
- способность к рефлексии, критической оценке и осмыслению профессиональной деятельности.

При более пристальном рассмотрении сущности обозначенных компетенций обнаруживает себя проблема соблюдения глубокой связи педагогики хореографического образования с методологическими дисциплинами. В этой ситуации профессиональные компетенции педагогов-хореографов можно рассматривать в качестве критериев и результатов их хореографической подготовки, а какой она будет реально – зависит от методологического уровня их хореографического образования.

Методологическая подготовка будущих педагогов-хореографов – результат постижения широкого спектра изучаемых дисциплин: общих профессионально-ориентированных («Основы научно-исследовательской работы в области хореографии», «Методология научного исследования в области хореографии», «Эстетика», «Новейшие эстетические концепции в современном хореографическом искусстве», «Актуальные проблемы науки и искусства» и специальных дисциплин («Теория и методика народного танца», «Теория и методика классического танца», «Теория и методика современного танца» и др.).

Педагогика хореографического образования – специальная область педагогики искусства (педагогики художественного образования). Как любая из областей профессионального образования, педагогика хореографического образования занимается разработкой своего методологического базиса. Основы методологии педагогики хореографического образования закладываются исследованиями, раскрывающими теоретико-методологические аспекты хореографии как культурного явления, а также посредством использования в образовательном процессе методологических знаний из других областей – философии, эстетики, искусствознания, теории искусства и пр.

По оценкам исследователей обучение мастерству хореографа современному искусству танца в педагогике искусства представляет собой мало разработанную область. Будущему хореографу современного танца необходимо овладеть культурными нормами на уровне закономерностей, принципов, а также сущности хореографических методов, способов и приемов, которые и составят основу его профессиональной творческой деятельности [8, с. 3].

Как показывает историческая практика, педагогика хореографического образования на всех этапах своего развития в осмыслении и решении проблем хореографического искусства опиралась на определенные философско-эстетические концепции и теории. Еще Аристотель искал ответы на вопросы касательно сущности искусства, специфики и роли художественного познания в культуре человечества, природы эстетической ценности произведения искусства и особенностей его воздействия на человека, его психику и социальное поведение [1]. Каждая культурно-историческая эпоха, сообразно своим философско-эстетическим установкам, предлагала обществу соответствующие модели ответов на них. Обозначенные вопросы и сегодня сохраняют свою актуальность и значимость для любой из областей педагогики искусства, находясь в поле зрения философов, эстетиков, методологов, в частности, и исследователей в области педагогики хореографического образования, составляя смысловую суть их методологического обоснования. Проблемы, требующие своего осмысления методологией хореографического образования – это вопросы о сущности и смысле современного хореографического искусства, его гуманистической направленности, новом содержании педагогики хореографического образования в контексте достижений в философии, эстетике, искусствознании и других областях научного знания, а также современной хореографической практики.

Методологическую базу педагогики хореографического образования составляют философско-мировоззренческие позиции, обеспечивающие общефилософский уровень исследования проблем хореографического искусства, хореографического образования и хореографической культуры в целом. Использование общефилософских принципов и закономерностей в изучении различных явлений современного хореографического искусства и хореографической культуры, специфики хореографической педагогической деятельности является важным фактором, способствующим развитию методологии педагогики хореографического образования. Неслучайно педагоги, изучающие современный танец, делают попытки рассматривать его с точки зрения философии, эстетики [2; 3; 7].

Исследователи в области эстетики продолжают поиски глубокого смысла художественного образования в специфике отражения искусством окружающего мира, в понимании природы искусства и природы человека, а также способов их взаимодействия [4]. Такого рода поиски требуют привлечения общенаучных подходов (деятельностного, исторического, культурологического, эстетического, информационного, системного, структурно-функционального и др.) [5; 6; 9].

Педагогика хореографического образования использует методологические знания из смежных научных областей (искусствознания, теории искусства, музыкознания и др.), обеспечивая соответствующий (конкретно-научный) уровень методологии исследований в области хореографического искусства. Искусствознание и теория хореографии интенсифицируют поиски педагогией хореографического образования ответов на вопросы: что есть хореография как вид искусства, каково ее место в жизни современного общества, в чем сущность хореографии как специфической формы художественного отражения и познания мира, каковы пути ее постижения. Такие исследования предполагают изучение хореографического искусства как сложной системы, включающей конкретные явления (хореографические произведения), хореографические жанры, исторические процессы смены художественных стилей в хореографии, эволюцию жанров хореографического искусства.

Важным методологическим аспектом современного хореографического исследования является разработка его понятийного аппарата. Как показывает анализ, даже термин «современный танец» еще не получил научного определения в мировой хореографической практике, а используется лишь в русском искусствознании. Английский перевод современного танца как *modern dance* распространяется на целое направление сценического танца. В этой связи В.Ю. Никитин обращает внимание на то, что понятие «современный танец» определяет «временные рамки существования того или иного хореографического направления», но никак не может быть определителем «стиля, манеры и техники». В хореографической практике термин «современный танец» используется по отношению к хореографическим направлениям, существующим, начиная с XX века, причем, не только в сценическом варианте, но и в бытовом танце [8, с. 5].

Таким образом, можно констатировать следующее. 1. Одним из ключевых аспектов профессиональной подготовки хореографов в институтах культуры и искусств является их методологическая грамотность. 2. Качество методологической подготовки будущих педагогов-хореографов обусловлено состоянием разработанности методологии педагогики хореографического образования. 3. Развитие методологии хореографического образования предполагает использование методологических ресурсов дисциплин философского профиля (философия, эстетика), смежных дисциплин на уровне искусствознания, теории искусства, музыкознания и др. 4. Важным аспектом развития методологии педагогики хореографического образования является разработка ее категориально-понятийного аппарата.

Список литературы

1. **Аристотель** Поэтика / Аристотель. Сочинения: В 4-х т. – Т. 4 / Пер. с древнегреч. Общ. ред. А.И. Доватура. – М.: Мысль, 1983. – С. 645 – 680.
2. **Баландина Н.В.** Феномен танца как объект философской рефлексии: ключевые проблемы и основные вопросы / Н.В. Баландина. // Культура народов Причерноморья. – 2010. – № 196. – Т. 1. – С. 28 – 30.
3. **Дианова В.М.** Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В.М. Дианова. – СПб.: Изд-во Петрополис, 1999. – 240 с.
4. **Каган М.С.** Мир общения: Проблемы межсубъектных отношений / М.С. Каган. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.
5. **Кириллов А.П.** Языковой аспект художественно-образной природы танцевального движения: Дисс. ...канд. искусствовед.: 24.00.01 / А.П. Кириллов. – М., 1988. – 191 с.
6. **Королева Э.А.** Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века) / Э.А. Королева. // Советская этнография. – 1975 – № 5.
7. **Луговая Е.К.** Философия танца / Е.К. Луговая. – СПб.: Изд-во СПб ун-та, 2008. – 131 с.
8. **Никитин В.Ю.** Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие / В.Ю. Никитин. – М.: Российский университет театрального искусства. – ГИТИС, 2011. – 472 с., ил.
9. **Уральская В.И.** Природа танца. / В.И. Уральская. – М.: Сов. Россия, 1981. – 110 с.; ил.

УДК [378. 011. 3 – 051 : 7] : 17. 022. 1

Горбулич Галина Валентиновна,
доцент кафедры музыкознания и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат педагогических наук, доцент
galina-gorbulich@yandex.ru

РЕАЛИЗАЦИЯ КАТАРСИСНОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Аннотация:** в статье рассматривается специфика художественного образования; анализируется катарсисная педагогическая технология, основная идея которой заключается в целенаправленном моделировании эффекта духовного катарсиса в учебно-воспитательном процессе университета; характеризуются пять основных видов катарсической деятельности, объединяющей в себе элементы художественно-педагогической деятельности; выявляются возможности реализации катарсисной технологии в процессе подготовки будущих специалистов в области художественного образования.*

***Ключевые слова:** художественное образование, катарсис, катарсисная педагогическая технология, катарсическая деятельность.*

***Abstract:** the article discusses the specifics of art education; analyzes catharsis pedagogical technology, the main idea of which is targeted modeling of the effect of spiritual catharsis in the educational process of the university; describes five main types of catharsis activity that combines elements of artistic and pedagogical activity; identifies the possibilities of*

implementing catharsis technology in the process of training future professionals in the field of artistic education.

Key words: *art education, catharsis, catharsis pedagogical technology, catharsis activity.*

Психологи отмечают, что современное образование носит крайне рационализированный и вербализированный характер, из него «выхолощен эффективно-эмоциональный запал детства, что приводит к распространению в обществе профессионально-компетентного, но бездуховного индивида» [4, с. 6]. В этой связи, считает К. Поливанова, необходимо искать «культурную форму действия» школьников (или, в контексте нашей статьи – «художественную»), благодаря которой «ребенок строит собственную субъектность как субъектность авторства», поэтому образовательная практика на всех образовательных уровнях должна ориентироваться на проектную деятельность, направленную на создание различных форм авторского действия [6, с. 32].

Реализация в учебном процессе подобной культурной или художественной «формы действия» является одной из задач художественного образования, поскольку «личностный смысл всех достижений культуры – это та характеристика, которая возможна только в результате их представленности субъекту» [1, с. 19]. При этом «представленность» понимается как поиск и осознание личного смысла художественного, который находится в произведении искусства [5, с. 16]. Художественное, по мнению В. Шестакова, является специальной сферой искусства и его восприятия, поскольку оно включает не только само понятие «искусство», «содержание которого на протяжении истории постоянно изменялось, но и такие понятия, как «образ», «аллегория», «форма», «подражание», «вкус», без которых сложно понять природу художественного творчества и роль искусства в эстетическом освоении мира» [8, с. 248–249].

По мнению Н. Миропольской, художественное, – «это качественное понятие, обращенное к творческой одаренности человека. Оно способствует осознанию всеобщего через неповторимую форму индивидуального, так же как и общие качества людей осмысливаются через разнообразие индивидуальных судеб» [5, с. 16]. Ученая добавляет в этой связи, что художественная культура человека складывается в зависимости от степени и характера освоения им произведений искусства. Таким образом, Н. Миропольская трактует художественную культуру личности как специфическое качество динамической структуры, неповторимую индивидуальную уникальность, реализующую свое единство в поступке, что в контексте сказанного выступает как осознание личного смысла художественной ценности, содержащейся в произведениях искусства, как нахождение своего слова сначала в искусстве, а потом и в окружающей жизни [Там же, с. 24].

Художественно-педагогическое направление традиционно именуется «педагогией искусства», апеллирующей к миру эмоций и художественных образов. Генеральная цель художественного образования заключается в формировании художественной культуры личности, основывающейся на умении эмоционально-ценностного восприятия художественных образов и действительности. При этом, подчеркивает И. Бех, «личностные ценности не должны быть замкнуты во внутреннем мире человека, они должны быть теми психологическими средствами, которые открывают личностный внутренний мир прежде всего для другого человека, для тех, кто окружает. Речь идет о таком способе существования человека как поступок» [1, с. 19].

Наиболее эффективно эмоционально-ценностное восприятие личности формируется под воздействием образов искусства, поэтому задачи и содержание художественного образования реализуются, прежде всего, через изучение произведений различных видов искусства и овладение разнообразными видами художественной деятельности: восприятием, художественным анализом и интерпретацией, исполнительской деятельностью (музыкальной, хореографической, изобразительной и др.). Однако, поскольку главным результатом восприятия художественного образа является поиск и осознание личного смысла художественного, «который находится

именно во взаимодействии произведения искусства и того, кто воспринимает», то становится очевидным, что специалисты в области художественного образования должны не только сами овладеть различными видами художественной деятельности, но и освоить педагогические технологии, позволяющие обучать учащихся «погружаться» в художественный образ произведения, находить в нем и присваивать личностные смыслы [5, с. 180].

Различные аспекты проблемы моделирования образовательного процесса высшего учебного заведения и школы, построенного на основе закономерностей искусства, раскрываются в работах Э. Абдуллина, И. Зязюна, Е. Ильина, И. Карпенко, Л. Масол, Н. Миропольской, Е. Николаевой, Г. Падалки, О. Рудницкой, В. Сухомлинского, Т. Цвелих, Г. Шевченко, Б. Юсова и других. Одной из таких технологий, направленных на формирование духовно-эстетической сферы личности, является катарсисная педагогическая технология. Однако, несмотря на высокий культуротворческий потенциал катарсисной педагогики, ее основные идеи и опыт реализации катарсисных технологий в учебном процессе остаются недостаточно раскрытыми в научной литературе, поэтому целью нашей статьи является анализ катарсисной педагогической технологии и выявление возможностей ее реализации в процессе подготовки будущих специалистов в области художественного образования.

Катарсисная педагогическая технология (автор И. Карпенко) является одним из направлений культуротворческой педагогики. Ученым разработана концептуальная основа катарсисной педагогической технологии и проанализировано понятие духовного катарсиса как методологической основы формирования духовной культуры личности.

Главной идеей катарсисной теории формирования духовной культуры учащихся и студенческой молодежи является идея моделирования в учебно-воспитательном процессе средней и высшей школы эффекта духовного катарсиса (И. Карпенко). Автор теории трактует катарсис как целостное, насыщенное, динамическое состояние личности, выражающее высшую степень ее духовной организации и возникающее в результате очищения, усложнения и возвышения личностных ценностей и идеалов до уровня социально значимых, национальных, общечеловеческих. Духовное очищение состоит в активном осознании человеком неадекватного, неактуального или вредного опыта деятельности и общения, в устранении его элементов из содержания и способов понимания, оценки, отношения к объектам и явлениям действительности, к другим людям. Духовное усложнение предполагает внутреннюю структурную перестройку сознания, чувств и поведения личности посредством введения новых элементов и связей в ее социокультурный опыт. Духовное возвышение означает сознательное принятие индивидом новых для него социально значимых ценностей и идеалов, устойчивую ориентацию на их реализацию в личной жизни, в деятельности и общении с другими людьми [2, с. 85].

В ситуации катарсиса, как правило, истина предстает личности в богатом, целостном образе конкретного явления, а сам этот образ занимает место в структуре общего интегративного образа мира. Такой образ представляет своего рода социальную голограмму, заключающую объемное видение личностью ее прошлого, настоящего и будущего, ее достижений и проблем, сущего и желаемого. Мы подчеркиваем, что невозможно формировать подлинную духовность в человеке, если не проводить его через горнило катарсиса. Именно катарсис выступает своеобразным мерилем как «правильности» педагогического процесса, так и целью воспитания человека [3].

Понятие катарсической деятельности лежит в основе катарсической педагогической технологии. Содержанием катарсической деятельности выступает интенсивная, целостная трансформация духовно-практических основ личности, возвышение ее до социально значимых, общечеловеческих и национальных ценностей и идеалов. Катарсическая деятельность студентов – это: 1) целостная деятельность, активизирующая все стороны и сферы личности в их единстве; 2) диалогическая

деятельность, осуществляемая как общение равных партнеров, вносящих посильный вклад в совместное освоение и выработку положительного социокультурного опыта; 3) лично ориентированная деятельность, опирающаяся на социокультурный опыт конкретного человека и формирующая этот опыт, углубляющая индивидуальность и неповторимость личности; 4) творческая деятельность, развивающая новые качества и черты, ранее не свойственные данной личности, стимулирующая у нее новые виды социальной, духовной активности; 5) этически значимая деятельность, ориентированная на важные жизненные смыслы и перестраивающая прежние ценностные ориентации, формирующая новые их парадигмы; 6) профессионально ориентированная деятельность, вооружающая студентов разнообразным практическим педагогическим опытом, приобретающим черты личностного сознания и поведения и становящимся элементом духовной культуры молодого человека. Признаки катарсической деятельности студентов, отмечают исследователи, обуславливают и ее организационные принципы: целостности, диалогичности, личностной ориентации, креативности, этичности и профессиональной ориентации [7, с. 52–53].

Таким образом, главная идея катарсической педагогической технологии заключается в целенаправленном моделировании эффекта духовного катарсиса в учебно-воспитательном процессе университета. Реализация катарсической технологии осуществляется путем поэтапного освоения различных видов катарсической деятельности, объединяющей в себе элементы художественно-педагогической деятельности: 1) восприятие (непосредственное эмоционально-ценностное переживание содержания художественных объектов и явлений); 2) познание (логический и ценностный анализ) опыта и результатов катарсической деятельности; 3) презентация опыта и результатов катарсической деятельности другим людям; 4) организация репродуктивной катарсической деятельности; 5) катарсическое педагогическое творчество.

В частности, на первом этапе – формирования катарсического восприятия произведений различных видов искусства – студенты осваивают первые два вида катарсической деятельности. Целью данного этапа является развитие способности будущих преподавателей в области художественного образования к адекватному переживанию и восприятию катарсического содержания произведений различных видов искусства, увеличение художественного ассоциативного запаса, накопление художественных впечатлений. Серия заданий первого этапа направлена на развитие у студентов навыка осуществления художественного анализа катарсического объекта (определение нравственной идеи произведения, его модус-доминанты, эмоциональной партитуры, воссоздание эстетического единства катарсического объекта), умения проводить художественные параллели по принципу соответствия (образно-эмоционального взаимного дополнения).

На втором этапе – передачи опыта и организации репродуктивной катарсической деятельности – будущими преподавателями осваиваются такие виды, как презентация опыта и результатов катарсической деятельности другим людям и организация репродуктивной катарсической деятельности. Конечной целью названного этапа является усовершенствование процесса катарсического восприятия и навыка оценивания катарсического содержания художественных объектов и явлений будущими учителями. Серия заданий второго этапа направлена на последовательное усложнение навыка логического и ценностного анализа катарсических объектов, целенаправленное использование студентами художественных образов, выразительных средств различных видов искусства для воссоздания структуры целостного образа художественных педагогических объектов и явлений, комплексное использование четырех видов катарсической деятельности (например, «инструментовка» или «театрализация» художественного произведения). В процессе овладения данными видами катарсической деятельности у студентов формируется потребность в переживании эстетического катарсиса и активизируются навыки различных видов художественной деятельности.

Третий этап – художественно-педагогического творчества – базируется на таком виде деятельности, как катарсическое педагогическое творчество (самостоятельная подготовка катарсических занятий, разработка их частей или обобщенных моделей).

Художественно-педагогическое творчество будущих специалистов в области художественного образования предполагает создание катарсических объектов, в структуру которых органично включены произведения различных видов искусства. Подобные катарсические объекты, на наш взгляд, могут представлять собой, например, род музыкально-литературной композиции, которая выстраивается на материале высокохудожественных произведений и является творческой практикой для студентов.

На этапе художественно-педагогического творчества у студентов формируется адекватная эстетическая оценка содержания катарсического художественного объекта, развивается потребность в переживании эстетического катарсиса, заложенного в образном содержании и структуре художественного произведения, будущие преподаватели овладевают различными видами катарсической деятельности, что способствует развитию их художественно-педагогических способностей.

Таким образом, катарсическая педагогическая технология строится на основе разнообразной катарсической деятельности, моделирующей закономерности искусства. Ее реализация в процессе подготовки будущих специалистов в области художественного образования предполагает: поэтапное овладение пятью важнейшими видами катарсической деятельности, привлечение будущих учителей к художественно-педагогической творческой деятельности в образовательном процессе высшей и средней школы. Очевидно, что овладение способностью к катарсической педагогической деятельности является качественной ступенью в духовном развитии личности, что способствует оптимизации процесса подготовки будущих специалистов в области художественного образования.

Список литературы

1. Бех І.Д. Особистісно зорієнтоване виховання : наук.-метод. посіб. / І.Д. Бех. – К. : ІЗМН, 1998. – 204 с.
2. Карпенко І.М. Катарсис как методологическая основа формирования духовной культуры личности / И.М. Карпенко // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка. – 2001. – №9. – С. 85 – 91.
3. Карпенко І.М. Катарсисна основа виховання духовної культури особистості / І.М. Карпенко // Формування духовної культури учнівської молоді засобами мистецтва: монографія / Г. П. Шевченко, О. С. Белих, Є. А. Зеленов, І. М. Карпенко. – Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2006. – С. 184 – 205.
4. Культура, культурологія і освіта (матеріали «Круглого столу») // Вопросы философии. – 1997. – № 2. – С. 5 – 57.
5. Миропольська Н.Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури учня : теорія і практика / Н.Є. Миропольська. – К. : Парламентське видавництво. – 2002. – 204 с.
6. Поливанова К.Н. Психологическое содержание подросткового возраста / К.Н. Поливанова // Вопросы психологии. – 1996. – № 1. – С. 20 – 33.
7. Сілютіна І.М. Формування емоційної культури студентів педагогічного училища засобами мистецтва : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Сілютіна Ірина Миколаївна. – Луганськ, 1998. – 169 с.
8. Шестаков В.П. Эстетические категории / В.П. Шестаков. – М. : Искусство, 1983. – 358 с.

Григораш Ольга Викторовна,
преподаватель кафедры изобразительного и
декоративно-прикладного искусства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
Член Профессионального союза художников РФ
elayya@bigmir.net

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация: В статье анализируются методологические аспекты при интерпретации художественного произведения. Рассмотрены типичные ошибки студентов в процессе анализа и интерпретации. Раскрываются методические рекомендации, которые актуализируют опыт общения обучающихся с разными видами искусства, позволяют им прочувствовать и осмыслить художественное произведение, дает большую возможность для творческой самореализации, способствует активному приобщению нового поколения к гуманистическому потенциалу искусства.

Ключевые слова: анализ и интерпретация, художественное произведение, искусство, скульптура, живопись, графика, Илья Репин, виды искусства.

Abstract: The article analyzes methodological aspects in the interpretation of a work of art. Typical mistakes made in the process of analysis and interpretation are considered. Reveal guidelines, which actualize the experience of students with different types of art, allow them to experience and comprehend artistic work, gives greater opportunity for creative self-realization, promotes the introduction of a new generation to the humanistic potential of art.

Key words: analysis and interpretation, artwork, art, sculpture, painting, graphics, Ilya Repin, types of art.

При изучении дисциплины «Анализ и интерпретация произведений изобразительного искусства» студенты сталкиваются с определенными трудностями, и в первую очередь это связано с тем, что учащийся ещё не имеет достаточного опыта в анализе и интерпретации. Прослушав курс лекций, и приступив непосредственно к выполнению практических заданий перед студентом встает основной вопрос «С чего начать интерпретировать произведения изобразительного искусства?», «Как подойти к этому вопросу?», и в результате обучающиеся начинают делать ошибки в интерпретации, поэтому цель данной статьи - дать общие первичные методические указания к интерпретации художественного произведения.

В результате изучения данной дисциплины студент должен самостоятельно извлекать все данные из произведения искусства, видеть художественный образ, выражать свои впечатления в понятной и убедительной для всех словесной формой. Важнейшие задачи является обучение самостоятельной работы студентов над памятниками искусства [1].

На основе анализа практических работ, выполненных студентами можно выявить следующие ошибки.

В период своего обучения, знакомясь с множеством видов и произведений изобразительного искусства, студент, так или иначе, начинает склоняться к определенному стилю, который наиболее ближе ему, либо его художественному творчеству. И приступая к своей первой интерпретации, студент берёт вид искусства, которое наиболее ему близок. В результате, к своему любимому произведению студент

подходит чисто с субъективной точки зрения, начинает вкладывать в него свои личные переживания и эмоции, но чего и не думал, вкладывать в произведение сам автор.

Поэтому в процессе интерпретации, произведения искусства надо начинать рассматривать как «документ», ставя в первую очередь вопрос, а является ли выбранное для анализа произведение искусства действительно художественным или имеют лишь косвенное отношение к художественным ценностям. Только в настоящих произведениях искусства, художественные качества наиболее полно выражены, что в свою очередь позволит вести дальнейших диалог с искусством.

Следующая ошибка, заключается в том, что интерпретация понимается как простое перечисление увиденного на картине. Существует множество методов и подходов к анализу произведения искусства: формальный, семиотический, герменевтический, исторический, иконографический и т.д. Как правило, в интерпретации применяются сразу несколько методов, невозможно рассмотреть произведения искусства только с точки зрения иконографии или герменевтики. Применение нескольких методов в итоге позволяют выделить, какие признаки произведения искусства имеют первостепенное значение, а какие – второстепенное, как результат, перед нами раскрывается художественный образ произведения.

Интерпретация произведения искусства – задача особой сложности, и в данном случае ее надо вести от *простого к сложному*. В первую очередь следует визуально познакомиться с самим произведением, как правило, это репродукция хорошего качества, идеальный же вариант знакомства – подлинник в музеях.

Если это живописное произведение, то достаточно одной, четкой и максимально приближенной, по колориту к оригиналу, фотографии, для произведения скульптуры или архитектуры, желательно иметь репродукции, снятые с разных точек зрения.

Имея перед глазами произведения искусства, уже можно приступать к анализу произведения. Следуя принципу *«от простого к сложному»* анализ можно вести по следующей схеме:

1. *Автор произведения*. Но не просто имя и года жизни, а знакомство с биографией художника, или с отрезком его жизни именно в момент создания, данного произведения искусства. Следует учитывать и исторический период или исторические события того периода, тогда станет более понятно рождение данного произведения искусства.

2. *Сюжет, идея произведения искусства*. Данный шаг логически связан с предыдущем пунктом. Познакомившись с художником, его биографией, мы уже можем уяснить себе, основную идею, которую автор вкладывает в данное произведение. Какое событие или переживание владело художником при его создании, какую мысль или цель автор хотел донести до зрителя.

Если в качестве сюжета выбрана мифологическая, литературная тема, или исторический эпизод, то следует установить какой именно момент повествования был выбран художником.

Рассматривая картину нужно разобраться, где происходит само действие и какие персонажи представлены. Надо четко отдавать себе отчет в том, что есть субъективная интерпретация художника о сюжете, т.е. живописное произведение в любом случае будет отличаться от литературного прообраза.

В качестве примера, использования этих основных шагов в интерпретации, обратимся к известной картине Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (более известной под названием «Иван Грозный убивает своего сына») год создания –1883–1885.

Обратившись к литературным, биографическим источникам о жизни художника, находим его воспоминания о рождении сюжета картины: *«...Я был на концерте Римского-Корсакова. Исполнялась симфония “Антар”. Его музыкальная трилогия любовь, власть и*

месть так захватила меня, и мне неудержимо захотелось в живописи изобразить что-нибудь подобное по силе его музыке. Современные, только что затягивавшиеся жизненным чадом, тлели еще не остывшие кратеры. Страшно было подходить несдобровать... Естественно было искать выхода наболевшему трагизму в истории..., и я вспомнил о царе Иване» [5, с. 110]. В своей картине художник хочет показать весь ужас ничем и никем не ограниченной власти. Иван Грозный, царь «прославившейся» своей жестокостью, своими нещадными расправами над врагами – какой еще более яркий образ мог быть найден для выражения идеи художника. Художник для будущей картины берет момент убийства сына Ивана, делая сюжет еще более острым и трагичным, показывая страшную и разрушительную силу власти и в то же время трагизм отца потерявшего сына.

Таким образом, следуя принципу «от простого к сложному», собрав сведения об авторе, и конкретно о том, что повлияло на создание художественного произведения мы узнали и основную идею, заложенную в написании картины. Данный анализ применим ко всем видам произведения изобразительного искусства (живопись, скульптура, архитектура, графика и т.д.).

Еще один метод, который является первым шагом в интерпретации произведений изобразительного искусства это формальный анализ. Система данного анализа включает в себя широкий спектр параметров, такие как формат, пропорции, размер, материал, текстура, свет, цвет, ритмическое и композиционная организация, конструкция, взаимодействие с внешней средой, соотношение внутренней и внешней структуры и пространства, временные ориентиры восприятия и проживания.

Но набор параметров для каждого вида искусства несколько отличается в зависимости от его характеристики. Основные пункты формального анализа для каждого вида искусства можно представить в виде следующей схемы:

ВИДЫ ИСКУССТВА

ЖИВОПИСЬ

- монументальная или станковая картина;
 - размеры, формат (горизонтальный, вертикальный, тондо);
 - основа, на которую нанесено изображение (холст, дерево, металл и т.д.);
 - техника, в которой выполнено живописное произведение (масло, акварель, темпера и т.д.)
- С пространственной организацией связаны вопросы:
1. интерпретации линии, силуэта, пластики объемов, светотени;
 2. выбора точки зрения, линии горизонта;
 3. организации правой и левой сторон картины

СКУЛЬПТУРА

- вид скульптуры (монументальная или мелкая пластика, свободно стоящая фигура, статуарная группа или рельеф);
- размеры и соотношения с окружающим пространством, архитектурой и масштабом человека, выявить запланированные автором точки зрения;
- Выбор материала (камень, бронза, дерево, керамика и иные современные материалы) в скульптуре очень важен и являет нам одну из главных мировоззренческих позиций автора;
- выбор постамента (или его отсутствие).

АРХИТЕКТУРА

- предназначение и функция сооружения;
 - размеры и соотношение с окружающей средой;
 - избранные для строительства материал и особенности его образного осмысления;
 - пропорции (соотношение частей здания между собой и их отношение к целому);
 - план;
 - светотеневая организация фасадов и внутреннего пространства;
 - соотношение со скульптурой и монументальной живописью.
- Анализ архитектуры требует весьма большого количества наглядного материала – планы, разрезы, ландшафтные съемки, фотографии фасадов

(своеобразных входов и входов из живописного пространства);
4. ритмической структуры и композиции в целом.

с нескольких точек зрения, фотографии интерьеров и т.д.

Таким образом, мы рассмотрели основные ошибки, при которых сталкиваются студенты во время интерпретации. И разобрали общие первичные методические шаги к интерпретации художественного произведения

Список литературы

1. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. Зап.-европейское искусство. Русское и советское искусство: Избранные искусствоведческие работы / М.В. Алпатов. – М. : Сов. художник, 1979. – 286 с.
2. Анализ и интерпретация художественного произведения искусства. Учебное пособие для вузов / Ред. Н.А. Яковлева. – М. : «Высшая школа», 2005. – 551 с.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин; пер. с нем. А. А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2002. – 289 с.
4. Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты : язык и смысл изобраз. искусства: учеб. пособие / Ю. Я. Герчук. – М. : Учеб. лит., 1998. – 203 с.
5. Опимах И. Живописные истории. О великих полотнах, их создателях и героях / И. Опимах. – М. : Ломоносовъ, 2014. – 276 с.: илл. – (История. География. Этнография).

УДК 378.011.3-051:78

Дудник Елена Владимировна,
старший преподаватель кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
dudnikelen@mail.ru

ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В данной статье речь идёт о творческом развитии будущих учителей музыки как важнейшем факторе формирования их профессионализма. Под творчески мыслящим учителем музыки автор подразумевает специалиста с ярко выраженной профессионально-ориентированной мотивацией и ценностным отношением к самосовершенствованию, к творческой самореализации в профессии.

Ключевые слова: учитель музыки, педагог-музыкант, профессионализм, творчество, музыкально-педагогическая деятельность.

Abstract: In this article the question is about creative development of future music masters as major factor of forming of their professionalism. Under creatively intellectual music master an author implies a specialist with the brightly expressed professionally-oriented motivation and valued attitude toward self-perfection, to creative self-realization in a profession.

Keywords: music master, teacher-musician, professionalism, work, музыкально-педагогическая activity.

Сложное, динамичное время переживает сейчас наше государство. В условиях кризиса системы народного образования происходит девальвация шкалы ценностей личности: стремление к овладению знаниями, умениями и навыками, творческому их применению часто уступает место социальному иждивенчеству, в процессе которого формируется интеллектуальный потребитель. Кризис образования будет преодолен лишь в том случае, если оно станет важнейшей частью духовной жизни общества, а значит будет оказывать самое активное воздействие на развитие экономики и культуры. В связи с этим все настойчивее проявляется объективная необходимость повысить творческий потенциал труда миллионов учителей.

Но творческое отношение к жизни, к труду не может возникнуть само по себе. Оно формируется в первую очередь соответствующим стилем воспитания, реализация которого коренным образом связана с перестройкой всех учебно-воспитательных структур народного образования, с творческим ростом педагога. Поэтому актуальность проблемы утверждения творческой активности будущих учителей очевидна.

Одним из ведущих показателей профессионализма учителя музыки является творчество, имеющее значение на всех этапах становления и развития специалиста. Как отмечает Л. Г. Арчажникова, «специфика музыкально-педагогической деятельности в том, что она решает педагогические задачи средствами музыкального искусства ... особенностью же музыкально-педагогической деятельности является наличие среди её составляющих художественно-творческого начала» [2, с. 17].

Как утверждают исследователи, именно творчество характеризует и объединяет разнообразные виды деятельности учителя музыки (образовательную, воспитательную, научно-исследовательскую, музыкально-исполнительскую).

Творческий учитель музыки – специалист с ярко выраженной профессионально-ориентированной мотивацией и ценностным отношением к самосовершенствованию и самореализации в профессии. Эти характеристики составляют сущность его профессионализма, обеспечивающего стабильность и эффективность выполняемой им деятельности. Традиционно профессионализм понимают, как совокупность личностных характеристик человека, необходимых для успешного выполнения работы [5, с. 31]. В педагогической науке эту дефиницию рассматривают как умение педагога видеть и формулировать педагогические задачи, а также использовать вариативные, нестандартные способы их решения. Личные, профессиональные качества педагога, его мотивационная сфера и ценностные ориентации – суть профессионализма личности педагога [4, с. 216].

Творческое осуществление профессиональной музыкально-педагогической деятельности посредством реализации и развития специфических инвариантов – основа профессионализма педагога-музыканта. В связи с этим профессионализм музыканта-педагога необходимо рассматривать как систему, содержащую две взаимосвязанные составляющие – профессионализм личности и профессионализм деятельности специалиста. Обе составляющие предусматривают ориентацию на творчество – осознание педагогом собственных творческих способностей и мотивов, выраженное в творческой активности и направленности на творчество в профессиональной деятельности.

К. Роджерс был уверен в том, что уровень личности преподавателя оказывает значительное влияние на воспитанника. Только преподаватель, который является интересным для себя, хорошо знает и уважает себя, может мотивировать студентов к обучению. Это требует от педагога постоянной работы над развитием собственной личности [6, с. 318–321].

Уровень музыкальных качеств педагога-музыканта связан с понятием музыкальности, представляющей собой совокупность способностей личности к музыкальной деятельности. Представление о музыкальности традиционно отождествляют с понятием музыкальной одарённости. Проанализировав литературу, мы обнаружили множество уровней понимания этого феномена: как единой и неизменной свойства (Г. Ревеш, С. Надель); как совокупности нескольких отдельных способностей

(Ю. Майнуоринг, К. Ламп, Н. Кей, Г. Кеннинг, К. Сишора); как музыкальных навыков, сформировавшихся на основе музыкальных способностей (К. Штумпф, М. Майер); как комплекса природных задатков, обеспечивающих возможность воспитания в человеке музыкального вкуса, способности полноценного восприятия музыки, профессиональной ориентации (В.М. Мясищев, А.Л. Готсдинер).

Мы разделяем позицию Б.М. Теплова, который определяет музыкальность как качественно своеобразное сочетание «музыкальных способностей», необходимое для занятий именно музыкальной деятельностью [7].

Более традиционный, хотя и творчески ориентированный характер, имеют способности, связанные с педагогической деятельностью специалиста. Творческое мышление, педагогическая импровизация, самообразование и самовоспитание, интеллект и эрудиция, инициативность, самостоятельность, умственная и познавательная активность, целеустремленность, рефлексивность, наблюдательность, харизма, осознанная мотивация на творческую педагогическую деятельность, богатство фантазии и интуиции – качества, обладание которыми способствуют выработке конкретного стиля педагогической деятельности, осознанию собственных музыкальных вкусов и предпочтений, способности творчески подходить к решению педагогических проблем.

Среди многих очерченных качеств, которыми должен обладать педагог-музыкант, целесообразно выделить те, которые наиболее ярко демонстрируют уровень его творческого мастерства, в частности: артистизм, фантазия, интуиция, эмоциональность, способность к педагогической импровизации, профессиональная компетентность, креативность.

Коммуникативный по сути, творческий процесс педагога-музыканта предполагает постоянное общение с воспитанником. Убедительным является утверждение О.А. Апраксиной о том, что артистизм учителя музыки – не мечта, а насущная необходимость, одна из составляющих его профессионально-творческой деятельности [1, с. 52]. Актуализируя значимость внешних проявлений артистизма (жесты, мимика, речь, интонация), исследовательница акцентирует внимание на глубокой внутренней природе этого феномена. Демонстрируя красоту и богатство внутреннего мира педагога, умение творчески осуществлять поставленные задачи, проектировать будущее, артистизм предстаёт личностным транслятором педагога-музыканта, выявляет его творческую сущность. В связи с этим артистизм целесообразно рассматривать как качество, интегрирующее все составляющие работы учителя музыки, а также акцентирующее богатство его личностных проявлений, свободу творческого самовыражения и высокий уровень методологической культуры.

Отражение в профессии педагога-музыканта широкого культурного фона, основанного на гармоничной взаимосвязи музыкальной, общекультурной и психолого-педагогической подготовки, актуализирует значимость эмоционального компонента в структуре личности учителя музыки. Творческая реализация учителя музыки становится невозможной без навыков управления собственным психологическим состоянием и управления общением. Умение вызывать у себя эмоциональный настрой на конкретный урок, адекватно выразить и передать ученикам необходимые эстетические эмоции, способность повторно увлечься ранее знакомым музыкальным материалом – компетенция творческого педагога.

Как продукт творческой деятельности учителя музыки художественно-образное мышление взаимосвязано с его творческими способностями, художественной наблюдательностью, духовными качествами личности. Как категория музыкальной педагогики и психологии художественно-образное мышление составляет один из видов мышления, направленный на решение логико-эмпирических проблем и задач в творческой деятельности педагога-музыканта, для которой характерно использование средств музыкальной выразительности.

Профессионализм творческого педагога-музыканта немислим без фантазии и воображения – качеств, которые являются не только отдельной характеристикой психики представителей этой профессии, но и универсальным измерением человека и культуры, общей формой производительности, конструктивности и творчества.

Одной из определяющих характеристик профессионализма творческого педагога-музыканта является педагогическая эмпатия – способность к последовательному проявлению понимания внутреннего мира человека с целью прогнозирования и адекватного воздействия на его поведение. Педагог, обладающий эмпатийными умениями, способен управлять собственными эмоциями, преодолевать внутреннюю закрытость, познавать и осваивать социокультурные ценности.

Ориентированное на получение нового продукта и овладение соответствующими интеллектуальными технологиями, инновационное поведение актуализируется в жизнедеятельности именно творческого педагога, находящегося в постоянном поиске новых путей решения задач. Придерживаясь такого стиля поведения, педагог способен проявить его индивидуальное своеобразие, достичь успеха в исполнительской и педагогической деятельности. Основой инновационного поведения является инициатива – разновидность активности, творчества личности.

Состояние рефлексии – константное состояние творческого педагога-музыканта, экзистенциально связанного с его профессией. Рефлексия как творческий процесс является основным механизмом осмысления профессиональных успехов и неудач, личностных трансформаций и достижений [3]. Способность к рефлексивным действиям педагога-музыканта является залогом развития его профессионально-творческих качеств, механизмом, который будет способствовать непрерывности его профессионального развития в будущем. Рефлексия в профессиональном становлении будущего учителя музыки является не только средством, но и целью обучения, не только процессом самопознания, но и содержанием, источником личностного опыта, фактором актуализации развития профессионализма музыканта-педагога.

Творчество учителя музыки, предусматривающее отход от шаблонов, стремление к новым идеям, яркое личностное и профессиональное самовыражение, немисливо без педагогической импровизации. Педагогическая импровизация, творческая по своей сути, предполагает умение принимать профессиональные педагогические решения, оптимальные в конкретной ситуации, обладать собственным творческим самочувствием, распределять и концентрировать внимание, творчески общаться, мгновенно и адекватно анализировать ситуацию и принимать решения, органично переходить от экспромтного до запланированного варианта деятельности.

Мы считаем, что сама культура представляет собой процесс творческой деятельности людей, направленной на преобразование мира и природы, общественных отношений и самого человека.

Специфика профессиональной деятельности учителей музыки (объединение музыкального и педагогического компонентов) не только влияет на их профессионализм, но и делает уникальной деятельность педагогов-музыкантов. Такой синтез предусматривает разностороннюю образованность педагога-музыканта, актуализирует творческую направленность его деятельности. Музыкальная составляющая представлена исполнительской, исследовательской, дирижёрской деятельностью педагога-музыканта. Реализацией педагогической составляющей является процесс преподавания и непосредственного обучения и воспитания молодого поколения. Такой комплекс способствует интенсивному развитию всех профессиональных компетенций преподавателя, что, в свою очередь, отражается на уровне образованности воспитанника.

Творческая по природе деятельность педагога-музыканта подразумевает интерпретацию музыкально-педагогических явлений как процессуальных действий и предусматривает их принятие, понимание и оценку. В связи с этим процесс

интерпретации способствует постижению художественной позиции автора музыкального текста и педагогического смысла деятельности педагога-музыканта.

Двойственная природа творческой деятельности педагога-музыканта определяет и её специфику, которая проявляется в синтезе логико-конструктивного и художественного начал. В связи с этим в творческих действиях педагога-музыканта актуализируется значимость не только логических, но и интуитивных процессов.

Итак, исследовав особенности творчества в профессиональной деятельности педагога-музыканта, мы можем сказать следующее: творчество – неотъемлемая составляющая профессионализма педагога-музыканта, эффективный способ его самовыражения, профессионального и личностного роста, самоутверждения и самореализации в профессии. Показателями уровня профессионализма педагога-музыканта являются такие личностно-значимые качества как: креативность, профессионально-ориентированная мотивация, ценностное отношение к самосовершенствованию и творческой самореализации в профессии. Природа профессионализма педагога-музыканта актуализирует творчество в контексте его индивидуальности, личности, деятельности, вследствие чего активизируется поисковая инициативность, растет интерес к профессиональной деятельности, повышается уровень профессионально-творческой самореализации учителя музыки.

Список литературы

1. **Апраксина О.А.** Методика музыкального воспитания в школе : учеб. пособие / О.А. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
2. **Арчажникова Л.Г.** Профессия – учитель музыки / Л.Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.
3. **Колесникова И.А.** Педагогическая праксеология : учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / И. Колесникова, Е. Титова. – М. : Академия, 2003. – 256 с.
4. **Кузьмина Н.В.** Основы вузовской педагогики : учеб. пособие для студентов ун-та / Н. В. Кузьмина. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1972. – 312 с.
5. **Маркова А.К.** Психология профессионализма / А.К. Маркова. – М. : Междунар. гуманитар. фонд „Знание”, 1996. – 312 с.
6. **Роджерс К.** Становление человека / К. Роджерс. – М. : Изд. группа „Прогресс” : Универс, 1994. – 478 с.
7. **Теплов Б.М.** Проблемы индивидуальных различий : избр. раб. / Б.М. Теплов. – М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. – 536 с.

УДК [37.046:373.01](4):(470+571)]

Егер Марина Александровна,
преподаватель кафедры изобразительного и
декоративно-прикладного искусства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
kaf_izo@ltsu.org

ПЕРСПЕКТИВЫ ИНТЕГРАЦИИ И РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ СИСТЕМЫ СТУПЕНЧАТОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. В данной статье исследуются основные принципы и особенности организации европейской системы образования, определяются перспективы развития европейской модели ступенчатого образования в отечественной школе.

Ключевые слова: образование, система образования, современное образование, европейская модель образования, высшее образование, высшие учебные заведения, среднее

образование, гимназии, колледжи, профессиональная подготовка, бакалавриат, магистратура, докторантура.

Abstract: *this article examines the basic principles and features of the organization of the European education system, identifies the prospects for the development of the European model of graduated education in the national school.*

Key words: *education, education system, modern education, European model of education, higher education, higher educational institutions, secondary education, gymnasiums, colleges, vocational training, bachelor degree, magistracy, doctoral studies.*

В настоящее время с целью включения в единое образовательное пространство в отечественной школе осуществляется последовательный переход на стандарты европейской модели ступенчатого образования. Таким образом, происходит модернизация и адаптация отечественной системы образования под европейскую многоуровневую систему освоения основных знаний и приобретения профессиональных умений.

Цель статьи: рассмотреть и проанализировать европейскую систему образования. Определить уровень адаптированности отечественной школы к европейской модели ступенчатого образования.

Задачи статьи:

- 1) актуализация проблемы;
- 2) раскрыть суть ступенчатой системы образования;
- 3) с целью исследования европейской системы образования, провести сравнительный анализ моделей ступенчатого образования стран Западной Европы: Франции, Германии, Великобритании, США;
- 4) определить перспективы развития европейской модели ступенчатого образования в отечественной школе.

XXI век стал веком сближения образовательных систем и началом создания Европейского пространства высшего образования. Система образования в странах Западной Европы складывалась на протяжении столетий. Европейское образование считается одним из лучших в мире.

Суть ступенчатой, или многоуровневой системы образования состоит в том, что она представляет собой совокупность основных образовательных программ различного уровня, длительности и назначения: среднее образование, начальное профессиональное образование, среднее профессиональное образование, высшее профессиональное образование, послевузовское профессиональное образование. **Ступенчатая система образования повышает** гибкость общекультурной, профессиональной и научной подготовки специалистов с учетом меняющихся потребностей рыночной экономики.

Кратко рассмотрим европейскую систему образования на примере стран Западной Европы: Франции, Германии, Великобритании, США.

Первой предлагается рассмотреть систему образования Франции. Сложившаяся во Франции система образования выстроена следующим образом:

1). Первые две ступени – начальная (ecole primaire, с 6 до 11 лет) и старшая (college, коллеж – с 11 до 15 лет, затем lycее, лицей – с 16 до 18).

2). Следующей ступенью является колледж. Закончив начальную школу в возрасте 11 лет, дети поступают в коллеж (college), который считается первой ступенью среднего образования. В коллеже классы считаются в обратном порядке: ученик поступает в шестой класс, через четыре года заканчивает третий. Затем идет завершающий – и, в отличие от отечественной и российской системы образования, обязательный для всех – этап лицея, обучение в котором занимает два года (образовательные лицеи, технологические лицеи).

3). Третьей ступенью является поступление в ВУЗ. При поступлении в ВУЗ в число вступительных испытаний входит обязательный тестовый экзамен, который определяет

уровень знания французского языка как предмета. Оценка за этот тест учитывается при сдаче экзамена на степень бакалавра.

Самому же экзамену на бакалавра предшествует последний, «дипломный» класс, он же «терминаль». Подготовка к финальному экзамену крайне серьезная, поскольку его результаты учитываются при поступлении в университеты. За это время французские студенты имеют возможность определиться со своей будущей специальностью и профессией.

Система образования Германии выглядит следующим образом. Обучение детей в начальной школе начинается с 6 и длится до 10 лет (или до 12 лет в Берлине и Бранденбурге). В процессе освоения начальной школы дети учатся читать, считать, писать, изучают природоведение. Различия среди начальных школ состоят, главным образом, в наличии и качестве дополнительных занятий.

Следующим этапом освоения среднего образования является старшая школа, обучение в которой длится с 10 до 19 лет.

Типы средних школ в Германии делятся на следующие: основная школа (Hauptschule), которая рассчитана на 5-6 лет обучения и предполагает последующее обучение в профтехучилище; реальная школа (Realschule) – рассчитана на 6 лет обучения, причем высокий балл, полученный по результатам обучения в реальной школе, позволяет поступить в старший класс гимназии, а затем в университет. Самое основательное и профессионально ориентирующее образование дают гимназии (Gymnasium) – рассчитаны на 8-9 лет обучения.

Гимназия специализируется по трём основным направлениям: гуманитарному (языки, литература, искусство), общественному (общественные науки) и техническому (естественные науки, математика, техника). По окончании обучения выдаётся диплом о среднем образовании (Abitur), который является эквивалентом отечественного аттестата о полном среднем образовании. Гимназии ориентированы на поступление в Университет.

Следующим образцом европейского образования является модель образования Великобритании. Образование в Великобритании является обязательным для всех граждан в возрасте от 5 до 16 лет. Британская средняя школа – пожалуй, наиболее самобытная система образования в Западной Европе. Хочется отметить, что между разными регионами Великобритании существует разница в системах образования: одна система сложилась в Англии, Уэльсе и Северной Ирландии, вторая – в Шотландии.

Первым этапом освоения образования является средняя школа, характерным типом которой являются интернаты (Boarding School), традиция которых восходит к раннему Средневековью. Помимо этих школ, в королевстве существуют множество других типов учебных заведений. По возрасту учеников они делятся на школы полного цикла (All-Through schools), это приблизительный аналог наших учебно-воспитательных комплексов «от детского сада до выпускного бала»; и на школы для каждого отдельного возраста: preparatory schools – ясли-сады, от 2 до 7 лет, на занятиях детей учат также читать и писать, junior schools – начальные школы, от 7 до 13 лет, завершающиеся особым экзаменом Common Entrance Examination, без которого дальнейшее освоение образования невозможно. Также, существует и альтернативная система – Primary School с 4 до 11 лет, с дальнейшим переходом на стадию Secondary School.

Далее идет старшая школа, Senior School, в которой учатся подростки от 13 до 18 лет. Дети проходят двухгодичное обучение для сдачи экзаменов GCSE, за которым следует ещё одна двухгодичная программа: A-Level либо International Baccalaureate.

Выпускные классы для поступающих далее в университеты в Британии называются Sixth Form, это 2 старших года обучения (16–18 лет).

Обязательное образование в Британии действует для детей до 16 лет. Затем (после получения A-Level) начинает действовать система образовательных кредитов. Причем отдавать их выпускник вуза начинает лишь при устройстве на работу с заработком не менее 21 тыс. фунтов в год. Если такой работы нет, долг возвращать не нужно.

Система образования в США тоже имеет свои отличительные особенности. В США Дети начинают обучение в возрасте от 5 до 8 лет и заканчивают в возрасте от 14 до 18 лет. Продолжительность и возраст для начала обязательного образования детей в США разнятся в зависимости от штата.

В возрасте 5 лет дети идут в начальную школу (elementary school), в нулевой класс (kindergarten). При чём он является обязательным не во всех штатах. Такие учреждения являются аналогом отечественных детских садов, которые дословно называются «пред-школой» (preschool).

Начальная школа продолжается до пятого или шестого класса (в зависимости от школьного округа), после чего ученик идёт в среднюю школу (middle school), которая заканчивается восьмым классом. Старшая школа (high school) начинается с девятого и длится до двенадцатого класса. Американские дети, как и наши, заканчивают среднее образование в 18 лет.

Те, кто получают среднее образование, поступают в общественные колледжи (community college), также называемые начальными колледжами (junior college), технические колледжи (technical college) или городские колледжи (city college). После двухгодичного обучения, колледжи выдают степень (associate's degree) сравнимую с средним специальным образованием. В дальнейшем выпускники колледжей поступают в ВУЗы и 4 года обучения осваивают степень бакалавра. Получившие степень бакалавра могут продолжать дальнейшее обучение с целью освоения квалификационной степени магистр (2-3 года) или PhD (аналог отечественного кандидата наук, 3 года или более). Отдельно аккредитованные факультеты и вузы выдают степени доктора медицины и доктора права, для которых обязательна специальная подготовка и на уровне бакалавра.

Как видим, европейское образование представляет собой многоуровневую чёткую систему освоения среднего и высшего образования, которая активно интегрируется в отечественную школу: среднее образование - дошкольное образование, начальное общее образование, основное общее образование, среднее (полное) общее образование; высшее образование - начальное профессиональное образование, среднее профессиональное образование, высшее профессиональное образование, послевузовское профессиональное образование.

К общеобразовательным учреждениям относят: (дошкольные и общеобразовательные учреждения) центры раннего развития, детские сады, государственные и частные школы, учреждения дополнительного образования.

К учреждениям профессионального образования (начального, среднего, высшего и послевузовского) лицей, техникум (училище), профессионально-техническое училище (ПТУ), колледж, институт, университет, академия. В учебных заведениях начального, среднего, высшего и послевузовского образования осваиваются следующие уровни квалификации: работник среднего звена (техникум, ПТУ), младший специалист (колледж – срок обучения от 2 до 4 лет), бакалавр (срок обучения 4 года), магистр (срок обучения от 1 до 2 лет), кандидат наук, доктор наук (институт, университет),

Таким образом, в отечественной школе прослеживается синтез европейской системы образования и некоторых элементов советской, то есть отличие в том, что в отечественной системе всё ещё существуют такие учебные заведения начального и среднего профессионального образования как техникумы и ПТУ, в то время, как в европейской системе начальное и среднее профессиональное образование осуществляется в колледжах и лицеях.

В рамках нашего региона (Луганской Народной Республики) европейская система ступенчатого образования ещё не имеет такой чёткой последовательности освоения каждого уровня образования (от начального до высшего), но имеет тенденцию к совершенствованию. Хочется обратить внимание на то, что из выше перечисленных систем европейского образования наиболее близкой для нас является модель ступенчатого образования США. Важно, также, отметить, что европейская модель образования

позволила отечественной школе выйти на более высокий образовательный уровень, и, тем самым, расширила перспективы для наших выпускников в освоении не только среднего профессионального, но и высшего профессионального образования, благодаря чему у них появилась возможность повышать свой уровень практических умений и теоретических знаний в рамках профессиональной подготовки.

В заключении, исходя из личных наблюдений, хочется отметить, что данная система образования в нашем регионе является несовершенной в том плане, что всё ещё существует проблема профессиональной ориентации выпускников средних общеобразовательных учреждений. Чаще всего, выпускники школ поступают в ВУЗы нашего региона, будучи профессионально неориентированными, то есть не определились с будущей профессией, что вызывает сложности в дальнейшем освоении квалификационных уровней высшего профессионального образования.

Исходя из вышесказанного, следует вывод о том, что отечественная школа, на данный момент, не достаточно адаптирована к европейской системе ступенчатого, или многоуровневого образования. Данные наблюдения автор считает целесообразным развить в своём следующем труде...

Список литературы:

1. Алейникова О.Н. Международные исследования в области сравнительного образования / О.Н. Алейникова. – Исслед. Центр проблем качества подготовки специалистов. – М., 2002.

2. Архангельский С.И. Учебный процесс в высшей школе, его закономерные основы и методы / С.И. Архангельский. – М.: Высшая школа, 1980. – 368 с.

3. Батанина И.А. Многоуровневая система образования: особенности и перспективы / И.А. Батанина // Успехи современного естествознания. – 2008. – № 7. – С. 107 – 108.

4. Пузанков Д., Федоров И., Шадриков В. Взгляд на развитие системы высшего профессионального образования / Д. Пузанков, И. Федоров, В. Шадриков // Высшее образование в России. - 2004. - № 9. - С. 14.

5. Сенашенко В., Ткач Г. О ходе интеграции российской системы образования в европейское образовательное пространство / В. Сенашенко, Г. Ткач // Alma Mater. - 2004. - № 7. - С. 13.

УДК 373.67

Ененко Ирина Алексеевна,
заведующий кафедрой фортепиано
ГОУК ЛНР «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»,
кандидат педагогических наук, профессор

ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ УЧАЩИХСЯ ДМШ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

***Аннотация.** Музыкальное воспитание, как составляющая часть образовательного процесса, образует органическое единство с учебным процессом детской музыкальной школы. В статье говорится об обновлении и задачах содержания музыкального образования в детских музыкальных школах и школах искусств, о внедрении в обучение новых педагогических технологий. Рассмотрены проблемы публичного исполнения музыкальных произведений и выделены компоненты оптимальной концертной готовности учащегося.*

Ключевые слова: образовательные программы, универсальные учебные действия, художественно-творческое развитие, публичное исполнение, оптимальная концертная готовность.

Abstract: Musical education, as an integral part of the educational process, forms an organic unity with the educational process of a children's music school. The article talks about updating and the tasks of maintaining music education in children's music schools and art schools, and introducing new pedagogical technologies into teaching. The problems of public performance of musical works are considered and the components of the student's optimal concert readiness are highlighted.

Key words: educational programs, universal educational activities, artistic and creative development, public performance, optimal concert readiness.

Основным предназначением детской музыкальной школы как учреждения дополнительного образования является «развитие мотивации личности к познанию и творчеству, реализация дополнительных образовательных программ и услуг в интересах личности, общества, государства» [5, с. 5]. При этом основной целью взаимодействия образовательных учреждений различного типа (общеобразовательных школ, музыкальных школ, школ искусств, художественных школ и др.) является, по мнению ученых, «создание единого образовательного пространства, формируемого на основе гармоничной взаимосвязи образовательных стандартов с возможностями дополнительного образования, и предназначенного для разностороннего развития личности каждого ребенка в доступных ему видах деятельности, для постепенного появления у него потребности и способности к творческому саморазвитию» [8, с.189].

Поскольку задача общего образования заключается в развитии человека, то и общее музыкальное развитие или музыкальное образование учащихся, осуществляемое в музыкальных школах, предполагает не столько профессиональное техническое совершенствование обучаемых, сколько воспитание интереса к музыкальному искусству, формирование музыкальной культуры детей, развитие навыков музыкального восприятия и художественной интерпретации.

Обновление содержания музыкального образования в детских музыкальных школах и школах искусств, внедрение в обучение новых педагогических технологий с их ориентацией на развитие ребенка, на осмысление им своей деятельности направлено, по мнению Л. Тихомировой, на личностно-ориентированное обучение конкурентоспособной личности, процесс формирования которой осуществляется на протяжении всех лет обучения. Поэтому разработка дополнительных образовательных программ музыкального обучения и воспитания учащихся должна опираться на ряд принципов, основополагающими из которых являются: 1) ориентация на широкое гуманитарное содержание, позволяющее гармонично сочетать национальные и общечеловеческие ценности; 2) формирование у школьников целостного и эмоционально-образного восприятия мира; 3) обращение к проблемам, темам, образовательным областям, которые являются личностно значимыми для детей различного возраста, и которые недостаточно раскрыты в содержании основного образования; 4) развитие познавательной, социальной, творческой активности учащихся, их нравственных качеств; 5) обязательная опора на содержание основного образования, использование его историко-культурологического компонента; 6) реализация урочной и внеурочной деятельности [8, с.190–191].

Процесс обучения подрастающего поколения, освоения технологий воспитания музыкальной культуры направлен на формирование следующих универсальных учебных действий:

- личностных, основой развития которых служит процесс постижения жизненного содержания музыкальных произведений;

- регулятивных, основывающихся на оценке качества исполнения и воздействия исполняемых музыкальных произведений на самого себя, на слушателей, планирование действий по устранению недостатков в технике;

- познавательных, основой которых является устойчивый интерес к музыкальному искусству как способу познания мира, изучение закономерностей музыкального искусства (интонационная природа, жанры, стили, музыкальный язык) на основе эмоционального отклика на исполняемые сочинения;

- коммуникативных, развивающихся в результате духовного общения ученика и педагога, исполнителя и слушателей, понимание творческого коллектива как способа взаимодействия неповторимых личностей, партнеров по творческой работе и общению, в процессе исполнения народной и профессиональной музыки своей страны, региона, мира (как реализация диалога культур);

- информационных, проявляющихся как умение сравнивать и сопоставлять информацию о музыкальном творчестве из нескольких источников, оценивать собственные действия в процессе музицирования в классе и на внеурочных мероприятиях [7].

В процессе обучения на уроке педагог должен целенаправленно использовать здоровьесберегающие технологии, направленные на формирование правильных навыков, развитие активности артикуляционного аппарата, слухового внимания ученика. Индивидуальное обучение музыке, осуществляемое в рамках учебно-воспитательного процесса ДМШ, содействует подготовке культурных слушателей, ценителей искусства. Т. Беркман подчеркивает, что в процессе индивидуального музыкального обучения педагогу важно сохранять и поддерживать положительные исполнительские качества, присущие учащемуся на данном этапе его развития и определяющие уровень его одаренности (например, тонкая передача чувств и переживаний, яркая виртуозность или глубокое осмысленное воплощение идеи произведения). Однако эти исполнительские качества не должны превращаться в шаблон и тормозить другие стороны исполнительского развития ученика, так как в индивидуальном обучении музыке заложены вместе с тем огромные возможности для развития творческих способностей. Именно в процессе индивидуального обучения, подчеркивает Т. Беркман, дети познают все значение исполнительского мастерства, поскольку любое художественное достижение (даже на начальном этапе обучения) связано с тонкой, кропотливой работой, с затратой огромных духовных сил ученика [1, с. 10].

Одной из важных педагогических задач в процессе музыкального обучения является задача завершенности исполнения (на любом этапе обучения учащегося), требующая не только труда и духовного напряжения, но и помогающая учащемуся осознать все значение овладения искусством, воспитывающая у него чувство величайшей ответственности. «Донести» произведение до слушателей, сделать его понятным и близким – главная задача исполнителя. Эстетическое удовлетворение, которое ученик неизменно испытывает при этом (так же как и слушатели), имеет огромное воспитательное значение. Несомненно, подчеркивает Т. Беркман, от творческой инициативы исполнителя и уровня его подготовки зависят завершенность работы, готовность к публичному исполнению [1, с. 10–11; 36].

Сам процесс публичного исполнения является одновременно стимулом и эффективнейшим средством художественно-творческого развития учащихся, поскольку основой этого процесса является творческое общение исполнителя и слушателя, характеризующееся как чрезвычайно тонкое и эмоциональное. «Правдивость и искренность, верность и ясность в воспроизведении замысла, единство содержания и формы и высокий уровень мастерства, а главное то, что ученые, исполнители и педагоги называют в творчестве вдохновением, – создает у слушателей ответный отклик, рождает духовную связь с исполнителем» [1, с. 11]. Поэтому, подчеркивают педагоги, в учебной работе

каждое музыкальное выступление учащихся в той или иной мере подчинено закономерному взаимодействию исполнителя и слушателей.

Большую воспитательную роль в творческом общении исполнителя и слушателя играет чрезвычайно обостренное при публичном исполнении чувство ответственности. Поскольку исполнение «существует» только в данный момент, оно «единично», и надо, чтобы оно было наилучшим, поэтому оценка и одобрение слушателей – это всегда стимул к дальнейшему исполнительскому совершенствованию.

Однако педагогическое значение публичного выступления состоит не только в мотивации к дальнейшему исполнительскому совершенствованию, поскольку в этой работе важно научиться успешно преодолевать стоящие перед учащимися трудности. Это психологическое умение проявляется в наиболее яркой форме в момент выступления, которое всегда служит ступенью для овладения новыми умениями. Именно так публичное выступление становится частью общего педагогического процесса в музыкальном обучении, эффективным средством его совершенствования. Поэтому в учебном процессе детской музыкальной школы показ исполнительских достижений является обязательным не только с целью контроля, но и как стимул совершенствования всей учебной работы в целом. Концертные выступления учащихся на различных площадках, по мнению педагогов, имеют широкое общественное значение: они привлекают внимание учителей школы, родителей, всей массы школьников к самому процессу художественного творчества, пробуждают интерес к музыке, оказывают влияние на состояние музыкально-эстетического воспитания в школе.

Для полноценной подготовки к концертному выступлению, по мнению начинающих исполнителей и ряда педагогов, достаточно уверенно выучить наизусть музыкальное произведение. Однако, как показывает практика, это условие не всегда является залогом успешного исполнения и творческого состояния исполнителя на сцене. Для достижения оптимальных результатов необходимо, по мнению исследователей и известных педагогов-исполнителей (работы А. Артоболевской, Л. Баренбойма, Т. Беркман, Л. Бочкарева, А. Гольденвейзера, В. Григорьева, Г. Коган, А. Менабени, Г. Нейгауза, В. Петрушина, С. Савшинского, Г. Цыпина и др.), обеспечить следующие условия подготовки к концертному выступлению:

1) осуществлять психологическую подготовку, включающую формирование механизмов защиты организма от стресса, то есть максимальной психической стойкости, в том числе формировать навыки претворения негативных факторов эстрадного влияния на позитивные;

2) создание резерва различных сторон исполнительской деятельности – художественной, технологической, психологической («запас» стабильности и мобильности процесса воссоздания музыкального произведения на сцене), личностно-индивидуальной стойкости в процессе концертного выступления;

3) сформировать умение доводить изучение произведения до стадии перехода в сжатую («кодовую») форму, прививать навыки ее «раскодирования» в процессе концертного выступления;

4) научиться максимально реализовывать на сцене собственные скрытые возможности и резервы, способствующие достижению высших результатов, стимулированию состояния вдохновения[4, с. 35].

Выступление ученика в открытом концерте, на академконцерте или экзамене предполагает овладение состоянием оптимальной концертной готовности (В. Петрушин), которое целесообразно рассматривать по трем параметрам – физическому, эмоциональному и умственному [6, с. 292]. Эти три слагаемых оптимального концертного состояния взаимосвязаны, при чем эмоциональный и когнитивный компоненты, регулируемые средствами психологической подготовки, основываются на физическом самочувствии музыканта.

Физический компонент оптимальной концертной готовности (ОКГ) реализуется за счет поддержания организма в достаточной физической форме, что требует систематического выполнения физических упражнений.

Составляющими эмоционального компонента ОКГ являются ощущения эмоционального подъема, радостного предвкушения предстоящего выступления, желание играть для других людей и приносить им радость своим искусством [6, с. 302]. Физиологическим показателем оптимального эмоционального состояния перед публичным выступлением служит частота сердечных сокращений. Использование различных методов психоэмоциональной регуляции позволяет регулировать частоту пульса, приближая его к оптимальным для конкретного музыканта показателям.

Умственный (когнитивный) компонент ОКГ представлен такими характеристиками, как: ясность и быстрота мышления, способность четко представлять программу выполняемых исполнительских движений и воплощаемых слуховых образов, умение сосредотачивать внимание и длительно удерживать его на каком-либо объекте, целенаправленная исполнительская воля, при помощи которой осуществляется перевод программы умственных представлений, содержащихся в сознании, в технический аппарат музыканта. Также благодаря исполнительской воле включаются через контролирующую деятельность внимания все психические процессы – мышление, память, воображение, а волевое сосредоточение внимания позволяет музыканту перенести все то, что было сделано в умственном плане, в процессе предварительной работы, во внешний план, т.е. представить свою работу слушателям [6, с. 302–303]. Составляющими оптимального концертного состояния (Л. Бочкарев) являются: музыкально-перцептивная способность – умение эмоционально воспринимать и переживать музыкальное произведение; экспрессивно-коммуникативная способность – воспроизведение замысла в условиях публичного выступления; эмоционально-регулятивная способность – умение управлять своими эмоциями [3]. Однако, отмечает Д. Благой, особенности сценического состояния можно объяснить не столько свойствами нервной системы, сколько интеллектуально-творческими качествами личности. Положительное влияние на сценическое состояние оказывает, по мнению музыканта, «увлеченность музыкальными образами, открытия всего прекрасного, что содержится в сочинении, любовь к каждой его детали, в страсти, с которой жаждешь выявить все это в реальном звучании» [2, с. 175–176].

Таким образом, публичное выступление можно считать своеобразным концентрированным результатом музыкально-исполнительской подготовки учащегося, возможностью проявления его творческого потенциала в музыкально-исполнительской деятельности, стимулом для последующей творческой деятельности.

Список литературы

1. Беркман Т. Л. Методика обучения игре на фортепиано / Т. Л. Беркман. – М. : Просвещение, 1977. – 104 с.
2. Благой Д. Д. Роль эстрадных выступлений в обучении музыкантов-исполнителей / Д. Д. Благой // Методические записки по вопросам музыкального образования: сб. статей. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 2. – С. 166 – 183.
3. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2008. – 352 с.
4. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2006. – 156 с.
5. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика / В. Крюкова, М. Дилоян, Л. Харсеева, Н. Гончарова, А. Линаки и др. – Ростов н/Д : «Феникс», 2002. – 288 с.
6. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учеб.пособие для вузов / В. И. Петрушин. – М. : Академический Проект; Триста, 2008. – 2-е изд. – 400 с.
7. Сергеева Г. П. Освоение технологий предмета «Музыка» в последипломном образовании: моногр. / Г. П. Сергеева. – М.: Триумф, 2013. – 264 с.

8. Тихомирова Л. Е. Музыкальное образования в воспитания современного ребенка как конкурентоспособной личности / Л. Е. Тихомирова // Музыкальное образование в современном культурном пространстве: Сб. науч. трудов по материалам Международной научно-практической конференции «Д. Б. Кабалевский – композитор, ученый, педагог» (11-12 декабря 2014 г., г. Москва). – М. : ООО «Буки Веди», 2015. – С. 189 – 191.

УДК 373.3.016:78.08

Жадан Руслан Витальевич,
преподаватель кафедры пения и дирижирования
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
bernar9583@gmail.com

К ВОПРОСУ О РОЛИ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО ПОДХОДА НА УРОКАХ МУЗЫКИ

***Аннотация.** Статья посвящена проблематике использования жанрово-стилевого подхода на уроках музыки. Смысл данного подхода, заключается в умелом использовании учителем музыки художественно-целесообразной информации для учащихся, что делает процесс восприятия музыки на уроке более глубоким и понятным. Именно поэтому в музыкально-образовательном процессе категория жанра и стиля становится одной из фундаментальных подходов в решении проблем освоения музыкального искусства.*

***Ключевые слова:** музыкальное образование, музыкальная культура, жанрово-стилевой подход, жанровое содержание.*

***Abstract:** The article is devoted to the problems using genre-style approach to music lessons. The meaning of this approach is the skillful use by the music teacher artistically relevant information for students, which makes the process music perception in the lesson deeper and more understandable. That is why in the musical educational process, category genre and style becomes one the fundamental approaches to solving the problems mastering musical art.*

***Key words:** musical education, musical culture, genre-style approach, genre content.*
Тожє курсив?

Современные дети живут в мире, наполненном звуками музыки разных жанров, стилей и направлений, где доминирующее место в музыкальном пространстве занимает популярная, развлекательная музыка. Поэтому в сложившихся социокультурных условиях именно система общего школьного образования направлена на формирование музыкальной культуры подрастающего поколения, используя лучшие образцы отечественной и мировой музыки.

Одной из профессиональных задач учителя музыки является его способность доносить до учащихся полноценную информацию о музыке и музыкальной культуре прошлого и настоящего. Суть этой способности выявляется во владении учителем навыками вербальной интерпретации музыкальных произведений, их жанрово-стилевых особенностей, которые используются в работе с учащимися. Как отмечал В.А. Сухомлинский в работе «Духовный мир школьника», что словом невозможно объяснить всю глубину музыки, но без него нельзя приблизиться к тончайшей сфере познания чувств.

Использование в работе учителя музыки жанрово-стилевого подхода считают необходимым исследователи Э.Б. Абдулин, О.А. Апраксина, Л.Г. Арчажникова, Л.В. Горюнова, Д.Б. Кабалевский и др. Смысл данного подхода заключается в умелом

использовании учителем музыки художественно-целесообразной информации для обучающихся о жизни и творчестве композитора, особенностях его мировоззрения и культурно-исторической эпохе, проведении «параллелей» с другими художественными произведениями, сравнительный анализ их жанровых и стилистических особенностей, все то, что делает процесс восприятия музыки на уроке более глубоким и понятным [1, с. 72].

В системе школьного музыкального образования отдельные аспекты данной проблемы получают рассмотрение в работах Ю.Б. Алиева, Е.Д. Критской, Е.В. Николаевой, Э.И. Плотицы, С.Л. Старобинского и др.

Вместе с тем, учитывая множественность исследований музыкальных жанров и стилевых особенностей в отечественном музыкознании, все же остается много неясностей использования данных понятий в музыкально-педагогическом процессе. В процессе преподавания предмета «Музыка» в общеобразовательных школах, жанрово-стилевой анализ еще не нашел достаточно широкого применения. Поэтому выявление специфики использования жанрово-стилевого подхода в процессе музыкального образования стало целью нашей статьи.

Решение проблемы музыкальной культуры детей школьного возраста во многом обусловлено уровнем профессиональной подготовки учителей музыки как музыкантов-просветителей. Профессия учителя музыки современной общеобразовательной школы отличается своей многогранностью, включает различные виды музыкально-педагогической деятельности, что требует от учителя широкого общего и музыкального кругозора, высокого уровня развития творческих способностей, новаторского стиля мышления и речевой культуры [6, с. 59].

Вместе с тем, в широкой педагогической практике такой подход в приобщении школьников к музыкальным произведениям разных жанров, в том числе и популярных, зачастую носит поверхностный характер. Вследствие этого у них не закладывается необходимый образовательный фундамент для последующего формирования музыкальной культуры в условиях уроков музыки в общеобразовательной школе.

Реальную возможность воплощения в широкой музыкально-образовательной практике идеи преподавания музыки как живого эмоционально-образного искусства представила отечественному педагогическому сообществу концепция Д.Б. Кабалевского. Исходя из цели общего музыкального образования – формирование музыкальной культуры школьников, Д.Б. Кабалевский расширяет содержание и задачи уроков музыки в общеобразовательной школе, провозглашая важность принципиального соответствия методов познания самому предмету познания – музыке, ее целостному восприятию, анализу и художественно-эстетической оценке [4, с. 13].

Идеи Д.Б. Кабалевского находят свое развитие в исследовании Л.В. Горюновой, где «слушательская» культура, и художественно-образный анализ музыки представляют собой в большей степени духовные накопления личности, выражаемые в интонационно-стилевом постижении музыки [3, с. 7]. Далее автор указывает на раскрытие сущностных свойств музыки, жанровых особенностей музыкального тематизма и жанровых особенностей музыки, интонационности и принципов музыкального развития, значение музыкальных средств в создании образного строя произведения. Именно это сегодня является методологической основой музыкального воспитания и образования детей. Жанрово-стилевое содержание находит отображение в музыкальном тексте произведения, где композитор ориентируется на коммуникативный аспект в выбранном им жанре, таким образом, пытаясь синтезировать содержание и форму произведения.

В свою очередь, программа по музыке, разработанная музыкально-педагогическим коллективом под руководством профессора Ю.Б. Алиева, включает в себя проблемно-поисковый и репродуктивный метод презентации и усвоения музыкального материала. Особое внимание уделяется по организации контроля, качества и усвоения в процессе музыкального обучения. В наибольшей степени Ю.Б. Алиевым разработана проблемная методика, направленная на развитие у школьников способности «стилевого различия».

При развитии навыков у учащихся стилистового различения используются жанрово-стилевые формы работы на уроках музыки. Они базируются на получении знаний о музыке изучаемого стиля. В этом процессе проявляются наиболее характерные стилистические аспекты, присущие тому или иному композиторскому стилю, что и способствует освоению сложностей стилистового определения на слух [2, с. 67].

На уроках музыки жанрово-стилевой подход реализуется на нескольких уровнях. Например, разнообразные варианты жанровой классификации, существующие в музыковедении, являются базисом при отборе музыкального материала в различных программах. При этом предлагаются всевозможные подходы к организации учебного материала: от программной – к не программной музыке, от характеристики жанровой основы в простых музыкальных формах – к более сложным. Некоторые музыкальные программы, в рамках одной из изучаемых тем, структурируются по принципу – от сольной музыки (вокальной, инструментальной) – к ансамблевой (оркестровой) (Ю.Б. Алиев).

Специфика освоения учащимися музыкальных жанров путем определения его стабильных признаков и качеств находит решение на примере таких жанров как марш, песня и танец (Э.Б. Абдуллин, Д.Б. Кабалевский, и др.). При этом особое внимание уделяется образно - эмоциональному содержанию, присущее данным жанрам.

Особую роль в восприятии музыки, играют исторически складывающиеся системы ценностных подходов к художественному творчеству. В соответствии с ними произведения находят воплощение и как явление исполнительского творчества, и как культурно - историческая ценность, и как феномен музыки, и как интенсификация музыкального языка, жанра или стиля, и как обнаружение авторского индивидуального замысла.

Современный исследователь А.И. Николаева в работе «Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки» говорит о том, что целью жанрово-стилистического подхода, является формирование навыка стилистового ориентирования. Понимание учащимися музыкальных жанров, художественных стилей зависит прежде всего от деятельности педагога, от выбора форм, методов и принципов изложения музыкального материала [7, с. 127].

Музыкально-коммуникативная ситуация находит отображение в жанрово-стилевом содержании конкретного музыкального текста на которую опирается композитор, объединяя содержание и форму произведения. Учитель музыки в данном случае, является тем самым «проводником» между музыкальным произведением, композитором и учащимися, задача которого заключается в подготовке к восприятию многогранных явлений музыкального искусства. Жанрово-стилевой подход в музыкальном образовательном процессе не только воздействует на музыкальное восприятие ребенка, но также и является средой, в которой формируется особый, внемusicalный, музыкально-коммуникативный фон, опосредующий музыкальный опыт и впечатления. Данный тип интеграции носит характер взаимного преобразования представлений о музыкальном произведении.

Отметим, что жанровый контекст многообразен в контексте музыкального содержания («обобщение через жанр») и базируется на основе жанров, отличающихся коммуникативными качествами и соответственно особенностями строения. Прежде всего, это лаконично изложенный музыкально-тематический план, который сводится к компактному комплексу навыков минимально необходимых для узнавания признаков и характера конкретного произведения [7, с. 168]. Как правило, при этом исключаются сложносоставные признаки, связанные с правилами и нормами построения композиции. Приобретенный минимальный комплекс знаний сохраняет, тем не менее, способность представлять круг содержания и коммуникативную направленность целостных жанров.

По мнению В.В. Медушевского, жанрово-стилевой контекст музыки иерархичен. На одном полюсе здесь представлены такие обобщенные жанровые начала как –

песенность, моторность, декламационность; на другом – представления о конкретных жанрах с характерной им образной выразительностью. Жанрово-стилевой контекст отличается отсутствием авторского слоя, но при этом обладает ярко выраженными ценностными свойствами [5, с. 19].

Если рассматривать данные свойства с позиции «иерархии в музыке», то необходимо исходить от «возвышенного, высокого и серьезного – к менее серьезному, массовому, легкому и развлекательному», это в свою очередь, дает четкое понимание и представление об изучаемой эпохе. Поэтому освоение жанрово-стилевого контекста невозможно без историко-музыкальных знаний, которые проецируются на жанровые средства.

Обобщая вышесказанное, необходимо отметить, что основой музыкально-образовательного процесса, жанр выступает одним из главных посредником между слушателем и композитором, между окружающей действительностью и ее отображением в произведении. Именно поэтому в музыкально-образовательном процессе категория жанра и стиля становится одной из фундаментальных подходов в решении проблем освоения музыкального искусства.

Список литературы

- 1. Абдулин Э.Б.** Теория музыкального образования / Э.Б. Абдулин : учебник для студентов вузов. – М.: «ACADEMA», 2004. – 336 с.
- 2. Алиев Ю.Б.** Методика музыкального воспитания детей (от детского сада к начальной школе) / Ю.Б. Алиев. – Воронеж, НПО «МОДЭК», 1998. – 352 с.
- 3. Горюнова Л.В.** Теория и практика формирования музыкальной культуры младшего школьника : автореф. дис. ... докт. пед. наук в форме научного доклада : 13.00.01 / Горюнова Людмила Васильевна. – М., 1991. – 38 с.
- 4. Кабалевский Д.Б.** О музыке и музыкальном воспитании: Книга для учителя / Д.Б. Кабалевский / Сост. И.В. Пигарева. Отв. ред. Г.П. Сергеева. – М. : Изд-во ООО Книга, 2004. – 192 с.
- 5. Медушевский В.В.** К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник : Сб. ст. – Вып. 5. – М., 1984. – 49 с.
- 6. Музыкальное образование в школе: учеб. пособие для студ. муз. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Л.В. Школяр, В.А. Школяр, Е.Д. Критская и др ; под ред. Л.В. Школяр. – М. : Академия, 2001. – 232 с.**
- 7. Николаева А.И.** Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки / Анна Ивановна Николаева : дис. ... д-ра пед. наук. – М., 2005. – 455 с.

Зинченко Виктория Олеговна,
профессор кафедры педагогики
ГОУ ВПО ОНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
доктор педагогических наук, доцент,
член-корреспондент Международной академии
наук педагогического образования,
metelskayvika@mail.ru

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩЕГО СПЕЦИАЛИСТА

***Аннотация.** В статье подано авторское видение определения методологической основы формирования профессиональной культуры будущих специалистов. Обоснована необходимость использования ведущих положений личностно-ориентированного, системного и деятельностного подходов.*

***Ключевые слова:** профессиональная культура, становление личности, личностно-ориентированный подход, системный подход, деятельностный подход.*

***Abstract:** The article presents the author's vision of defining the methodological basis for the formation of a professional culture of future specialists. The necessity of using the leading provisions of personal-oriented, systemic and activity approaches is justified.*

***Key words:** professional culture, personality formation, personality-oriented approach, system approach, activity approach.*

Одной из важных задач современного образования является подготовка зрелой, целостной личности специалиста. Важным критерием такой зрелости в условиях социокультурных трансформаций, стремительного развития всех отраслей экономики является высокий уровень профессиональной культуры специалиста. Поэтому целью высшего образования сегодня становится подготовка не просто компетентного специалиста, а специалиста чувственного, понимающего, культурного, специалиста, подготовленного к деятельности в сложном противоречивом мире, способствующего развитию культуры общества в целом. Именно активное знание, умения творческое его использовать, лежит в основе образованности, культуры личности и общества.

Значительный научный вклад в определение сущности и структуры профессиональной культуры специалиста составляют работы С. Арутюнова, Ю. Бромеля, И. Исаева, Е. Климова, Л. Когана, В. Козлачкова, В. Комбарова, Г. Кочетова, Н. Крыловой, И. Моделя, В. Подмаркова, В. Проваторова, Т. Салматовой, В. Слостенина, Ф. Щербака и других ученых. В этих исследованиях профессиональная культура рассматривается как проекция общей культуры, которая проявляется в системе профессиональных качеств и специфике деятельности. Современное видение подходов к формированию профессиональной культуры специалиста отражено в трудах А. Артамонова, О. Грибковой, В. Гриневой, С. Гулиевой, С. Исаенко, Н. Качуровской, Е. Коржуевой, Н. Молотковой, И. Пальшковой, Т. Спириной, Ю. Черновой, И. Шевченко и многих других. Необходимо отметить, что в научной литературе, несмотря на значительное количество работ, и сегодня продолжается дискуссия относительно выбора методологической основы для решения проблемы формирования профессиональной культуры специалиста.

Целью данной статьи является изложение авторского подхода к определению методологической основы формирования профессиональной культуры будущего специалиста.

Прежде всего укажем, что специалист любой сферы деятельности вступает во

взаимоотношение с профессиональной культурой в трех плоскостях. Первая плоскость образуется в процессе усвоения студентом культуры профессиональной деятельности во время обучения в учреждении профессионального образования. Вторая плоскость возникает в процессе жизнедеятельности специалиста в определенной социально-культурной среде, где он выступает как носитель и транслятор общечеловеческих ценностей. И третья, наиболее значимая плоскость, по которой и можно судить о высоком уровне сформированности профессиональной культуры у специалиста, - это создание и развитием им самим профессиональной культуры как результата собственного профессионального творчества.

Мы рассматриваем профессиональную культуру как разновидность общей культуры общества и как личностное образование, отражающее степень овладения человеком специальных теоретических знаний и практических умений выполнения определенного вида деятельности, которая осуществляется им на основе сложившейся системы определенных ценностных и духовно-нравственных ориентиров.

В связи с этим процесс формирования профессиональной культуры не может ограничиваться только овладением нормами поведения и общения в профессиональном сообществе. Это процесс глубинных преобразования личности человека, овладевающего процессией и самореализующего в ней.

Вообще само понятие «формирование» является междисциплинарным и предусматривает предание определенной формы, завершенность, создание, становление целостной системы из отдельных элементов. С педагогической точки зрения, формирование является процессом развития и становления личности под влиянием воспитания, обучения и социальной среды, а также все изменения, новообразования в структуре личности [5]. К. Г. Роджерсом рассматривает процесс становления как бесконечное преобразование личности путем самопознания и активного познания окружающего мира на основе чувственного опыта и за счет внутренней открытости к этому познания [8].

Исследуя процесс становление личности, многие ученые отмечают его социальный контекст, зависимостью от влияния социокультурных факторов. Эта идея находит свое обоснования в трудах Л. Выготского, по мнению которого, культурное становления человека является становление культурных способов мышления, что достигается за счет овладение им культурных приемов деятельности и поведения [7]. Именно культурное развитие обеспечивает социальный характер личности.

Главный смысл развития культуры – становление личности, поскольку она является движущей силой и создателем культуры. В свою очередь, смысл культурного становления личности по А. Маслоу заключается в приближении к идеалу, которым становится личность, всесторонне реализовавшая себя в культуре [10]. Непрерывный процесс движения к совершенству, приобретение человеком новых культурных смыслов во всех сферах жизнедеятельности, позволяет ему гармонизировать свои взаимоотношения с природой, обществом, другими людьми, самим собой, проявить свою индивидуальность, самосовершенствоваться и само реализовываться в разных культурных контекстах [6].

Процесс культурного становления личности как процесс обогащения ее сознания наиболее актуальными для данного исторического момента культурными ценностями, позволяет человеку продуктивно овладевать традициями, нормами, правилами гармоничного существования и развития в обществе. Этот процесс невозможен без системы образования, поскольку образование выступает в роли транслятора ценностей, норм, правил, принятых в конкретном социокультурном сообществе. Культурное становление личности как ее привлечения к духовным ценностям и культурным приемам деятельности и поведения достигается за счет включения в образовательный процесс, чему, по мнению В. Игнатовой, способствует личностно–ориентирована педагогика, создающая комфортные условия для личностного становления [3].

Культурное становления личности будущего специалиста в высшем учебном заведении означает его включении в учебно-профессиональную деятельность, что придает его культурному становлению особый профессиональный смысл. Э. Зеер характеризует такое становления как культурно-профессиональное, поскольку оно становится результатом движения личности в профессионально-образовательном пространстве и времени профессиональной жизни, ее активного взаимодействия с социальной и профессиональной средой [1]. Это взаимодействие, по мнению ученого, является системой, что самостоятельно развивается, вследствие чего у будущего специалиста формируются устойчивые положительные мотивы профессиональной деятельности, система социально, личностно и профессионально значимых качеств, приобретает индивидуальный стиль осуществления профессионально-культурной деятельности, усваиваются новые формы профессионального поведения.

Развивая идеи Э. Зеера о профессиональном становлении личности, В. Игнатова отмечает, что «профессионально-культурное становление личности студента – субъективный процесс овладению профессией как культурной деятельностью, связанный с приобретением профессионально-культурных качеств, ценностей и смыслов деятельности и последующим развитием их на основе соответствующего потенциала, что проявляется в сознательном, ответственном, гуманистическом, профессионально-моральном отношении к познавательной-профессиональной деятельности» [3].

На основе анализа психолого-педагогических идей о культурном и культурно-профессиональном становлении личности можно сделать вывод, что формирование профессиональной культуры будущих специалистов является процессом приобретения профессиональных знаний и умений, опыта их практического применения в выбранной сфере деятельности на основе ценностей, норм и образцов профессионального поведения, развитых профессионально важных качеств и осознанного личностного смысла профессиональной деятельности.

Указанное свидетельствует о необходимости построения процесса формирования профессиональной культуры будущих специалистов на ведущих положениях личностно-ориентированного, системного и деятельностного методологических подходов.

Прежде чем определить сущность указанных подходов и их значение в формировании профессиональной культуры будущих специалистов, отметим, что методологический подход понимается как ориентация педагога в исследовании или практической деятельности на использование определенной совокупности взаимосвязанных понятий, положений, способов деятельности [9]. В педагогике используется большое разнообразие методологических подходов, но как показывает практика, чаще всего для решения сложных задач педагогических исследований, связанных с развитием личности будущего специалиста, формированием определяющих характеристик в его деятельности, применяется совокупность методологических подходов.

Ведущие идеи личностно-ориентированного подхода отражены в работах И. Беха, Е. Бондаревской, В. Загвязинского, С. Подмазина, В. Серикова, В. Сластенина и других исследователей. Необходимость использования при формировании профессиональной культуры специалиста личностно-ориентированного подхода подчеркивают в своих исследованиях О. Грибкова, С. Исаенко, А. Короткова, И. Пальшкова, Т. Спирина, И. Шевченко и другие ученые.

Использование личностно-ориентированного подхода при формировании профессиональной культуры обеспечивает индивидуальную траекторию развитие личности, построение устойчивой системы профессионально ориентированных ценностей, приобретение студентами навыков творческой учебно-познавательной деятельности и субъективного опыта профессиональной деятельности, определение направлений своей профессиональной реализации и совершенствования.

И. Зимняя сформулировала сущность и основные преимущества личностно-

ориентированного подхода, а именно:

- организация субъект-субъектного взаимодействия, которое обеспечивает свободный выбор студентами способов получения образования, содержания и методов обучения;
- создание условий самоактуализации и личностного развития студента;
- формирование активности студента, его готовности к обучению и решению проблемных задач в атмосфере партнерских отношений с педагогом и другими студентами;
- обеспечение единства профессиональных и познавательных мотивов студентов;
- обеспечение условий для самооценки, саморегуляции, самоактуализации личности студента;
- изменение позиции педагога как преподавателя информатора, транслятора знаний, контролера на позицию фасилитатора [81].

Именно преподаватель, через содержание профессионально ориентированных дисциплин, влияет на осознание студентами необходимости формирования профессиональной культуры как условия профессиональной самореализации и самостоятельности. Преподаватель, как носитель профессиональной культуры, переносит компоненты этой культуры через содержание и технологии обучения, что способствует формированию профессиональной культуры студентов. При применении личностно-ориентированного подхода, студент также становится субъектом формирования профессиональной культуры, поскольку в процессе обучения создает сам себя как личность и как профессионала. Взаимодействие этих двух субъектов обеспечивает процесс взаимного культурного обогащения, повышает эффективность формирования профессиональной культуры будущих специалистов.

Указанные выше аспекты личностно-ориентированного подхода являются важными для формирования профессиональной культуры будущих специалистов любой сферы деятельности, поскольку именно личностно-ориентировано обучение направлено не только на усвоения профессиональных знаний и навыков, но и личностное развитие, формирование ценностных ориентаций. Это становится весьма актуальным, когда речь идет о подготовке специалистов по типу «человек – человек», так как для этого вида профессий предметом трудовой деятельности выступает сама личность человека.

Необходимость использования системного подхода с целью формирования профессиональной культуры будущих специалистов исходит из общего понимания нами его основных положений, которые отражены в трудах В. Афанасьева, В. Беспалько, Н. Кузьминой, И. Прокопенко, З. Решетовой, В. Садовского, а также обоснования исследователями (Е. Коржуровой, Н. Молотковой) использования данного подхода как базового при формировании профессиональной культуры специалистов отдельных направлений подготовки.

Применение системного подхода для формирования профессиональной культуры будущего специалиста обусловлено тем, что в основе профессиональной культуры лежит междисциплинарное знание и возникает необходимость интеграции гуманитарных, социально-экономических, естественно-научных, общепрофессиональных знаний, систематизации той информации, которая является значимой с точки зрения формирования профессиональной культуры.

Кроме того, сам феномен профессиональной культуры – это интегративное личностное образование, структурными элементами которого, в обязательном порядке, будут являться мотивационно-ценностный, деятельностный и когнитивный компоненты. Образовательный процесс должен обеспечить формирование профессиональной культуры специалистов как единого целого, элементы которого взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Формирование профессиональной культуры личности специалиста является непрерывным процессом, который начинается во время профессионального обучения и реализуется в течение всего времени осуществления человеком профессиональной

деятельности. Поэтому важно дать студентам навыки системного, поэтапного формирования этого феномена в разные периоды их профессиональной активности.

Поскольку профессиональная культура находится под значительным влиянием сущности и особенностей профессиональной деятельности, отражает требования общества к специалисту, а также достижения в научно-техническом и культурном развитии этого общества, то педагогический процесс должен реагировать на все внешние изменения через поиск новых педагогических концепций, идей, технологий, отбор наиболее целесообразных форм, методов и средств обучения. Таким образом, формирование профессиональной культуры находится под влиянием внешних и внутренних факторов, учет которых в процессе формирования профессиональной культуры специалистов требует системного решения.

Указанное выше свидетельствует, что применение системного подхода для формирования профессиональной культуры будущих специалистов обеспечит целостность, непрерывность, междисциплинарность, интегрированность, гибкость и открытость данного процесса.

Роль личностно-ориентированного и системного подходов в формировании профессиональной культуры будущих специалистов значительна, впрочем, ведущую позицию в профессионально-культурном становлении специалистов, по нашему мнению, принадлежит деятельностному подходу. Необходимость использования этого методологического подхода в формировании профессиональной культуры специалистов доказывают в своих исследованиях А. Артамонов, И. Вологодина, О. Грибкова, И. Пальшкова, В. Проворотов и многие другие ученые.

Именно деятельность позволяет студенту выявить и осознать ведущие мотивы овладению профессией, которые должны быть ориентированы не столько на получение собственной материальной прибыли или одобрения руководства, сколько на благо других людей, государства и общества. Благодаря этому формируется и цель профессиональной деятельности специалистов – ценностное отношение к самой деятельности и ее результатам, коллегам, партнерам, окружающей действительности, что ориентирует специалиста на поиск путей эффективного взаимодействия с окружением. Однако, многие сферы профессиональной деятельности – это сферы достаточно жесткой конкуренции, которые требуют компетентной, высококультурной рабочей силы, способной адаптироваться в условиях быстрых изменений. В соответствии с этим, содержание обучения должно воспроизводить все стороны профессиональной деятельности специалистов в конкретной сфере деятельности, обеспечивать приобретение опыта работы по профессии, самостоятельного решения разнообразных практико-ориентированных задач, создавать для студентов условия активной творческой учебно-профессиональной деятельности. Таким образом, процесс профессиональной подготовки будет обеспечивать не только овладения студентом основ профессиональной деятельности, но и образцами ее осуществления на высоком уровне профессиональной культуры.

Подводя итог, еще раз укажем, что профессиональная культура, как проекция общей культуры, проявляется в системе профессиональных качеств и специфике деятельности, формируется и развивается в процессе всего периода активной профессиональной деятельности человека. Образование, профессиональная подготовка играют ведущую роль в формировании профессиональной культуры будущего специалиста, создании тех культурных смыслов профессии и результатов ее деятельности, которые стимулируют специалиста к непрерывному профессиональному развитию, творческому решению профессиональных задач, развитию посредством своей деятельности культурно-ценностной среды. Все это обуславливает необходимость выбора личностно-ориентированного, системного и подходов в качестве базовой методологической основы формирования профессиональной культуры будущих специалистов.

Список литературы

1. Зеер Э.Ф. Психология профессионального развития : учебн. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Э. Ф. Зеер. – М. : Издательский центра «Академия», 2006. – 240 с.
2. Зимняя И.А. Педагогическая психология: Учебник для вузов / И. А. Зимняя. – 2-е изд., доп., испр. и перераб. – М.: Логос, 2002. – 384 с.
3. Игнатова В. В. Духовно-творческое становление личности / В. В. Игнатова. – Красноярск, СибГТУ, 2007. – 228 с.
4. Климов Е.А. Путь в профессию / Е. А. Климов. – Л. : Знание, 1974. – 96 с.
5. Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.Ю. Словарь по педагогике / Г. М. Коджаспирова, А. Ю. Коджаспиров. – М. : ИКЦ «МарТ» ; Ростов н/Д : Издательский центр «МарТ», 2005. – 448 с.
6. Профессионально-культурное становление студента в образовательном процессе / Отв. ред. В. В. Игнатова, О. А. Шушерина. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2005. – 264 с.
7. Роджерс К.Р. Становление личности. Взгляд на психотерапию / пер. с англ. М. Злотник. – М. : Изд – во ЭКСМО – пресс, 2001. – 416 с.
8. Спірна Т. П. Формування професійної культури майбутніх соціальних педагогів у навчально – виховному процесі вищого навчального закладу: дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / Спірна Тетяна Петрівна. – Житомир, 2009. – 260 с.
9. Степанов Е. Н. Педагогу о современных подходах и концепциях воспитания / Е. Н. Степанов, Л. М. Лузина. – М. : Сфера, 2002. – 160 с.
10. Maslow A. Motivation and Personality / A. Maslow. – N.Y., 1970. – 316 p.

УДК 378.015.3:7:687.5

Камынин Виталий Евгеньевич,
преподаватель кафедры профессионального
мастерства, дизайна имиджа и стиля
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко
Kamynintomorrow@gmail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ ИНДУСТРИИ КРАСОТЫ

Аннотация: В данной статье автором выделена проблема развития художественно-эстетического вкуса у будущих специалистов индустрии красоты. Рассматриваются вопросы художественно-эстетической культуры в контексте педагогической профессии. Были исследованы функции художественно-эстетической культуры личности будущих специалистов в процессе обучения.

Abstract: In this article, the authors highlighted the problem of the development of artistic and aesthetic taste of future specialists of the beauty industry. The article deals with the issues of artistic and aesthetic culture in the context of the teaching profession. The functions of artistic and aesthetic culture of the personality of future specialists in the learning process were investigated.

Ключевые слова: Педагогический вуз, индустрия красоты, профессиональное обучение, эстетическая культура, художественно-эстетическая образованность, культурный опыт.

Key words: Pedagogical University, beauty industry, vocational training, aesthetic culture, artistic and aesthetic education, cultural experience.

В современном стремительно развивающемся мире такая проблема художественно-эстетического развития личности будущих специалистов индустрии красоты в

образовательном процессе приобретает особую социальную значимость, так как художественно-эстетическая культура является одной из важных составляющей в формировании культурного, творчески одаренного специалиста в педагогическом вузе. Кроме того, актуальность проблемы определяется возрастающими требованиями общества к качеству подготовки будущего специалиста индустрии красоты как носителя и транслятора культурных и общечеловеческих ценностей в социокультурной среде.

Между тем, в современных педагогических вузах наблюдаются диспропорции в культурной и профессиональной подготовке будущих специалистов индустрии красоты. Основные усилия педагогических вузов сфокусированы исключительно на подготовке учителя-предметника, в то время как задачи личностного развития, формирования базовой культуры студентов решаются лишь частично. В создавшихся условиях поиск нереализованных возможностей может сыграть огромную роль в плане использования образовательного и воспитательного потенциала вуза для профессионального становления, будущего выпускника и развития его эстетической культуры [1, с. 102].

Под эстетической культурой студента мы понимаем динамичное интегративное личностное образование, проявляющееся в сформированности системы эстетических знаний, умений и навыков, способности применять их в будущей профессиональной деятельности. В контексте педагогической профессии эстетическая культура предполагает не только способность и готовность к реализации эстетического потенциала, но и владение методическими приемами эстетического развития формирующейся личности в разнообразных видах учебной и внеучебной деятельности.

Художественно-эстетическая образованность представляет собой фундамент, на основе которого формируется творческая индивидуальность личности, эстетическое отношение к искусству, самому себе, своему окружению, людям, природе, труду [4, с. 71].

Формирование художественно-эстетического вкуса – это целенаправленный процесс создания творчески активной личности, способной воспринимать, чувствовать, оценивать прекрасное, трагическое, комическое, безобразное в жизни и искусстве и действовать по законам красоты. Развитые на достаточном уровне эстетические вкусы, эстетический идеал и развитая способность воспринимать прекрасное, то есть определенный уровень сформированности эстетической компетентности будущего специалиста, позволяют понять суть прекрасного. Воспринимая прекрасное, анализируя увиденное или услышанное, сравнивая с впечатлениями, полученными ранее, человек дает ему определенную оценку. Уровень такого эстетического мышления зависит от уровня эстетической компетентности личности. Следовательно, формирование эстетической компетентности личности рассматривается нами как сложный интегрированный процесс, направленный на осознание мотивов, потребностей профессиональной деятельности, эстетического восприятия и понимания прекрасного. А это, в свою очередь, предполагает владение эстетическими знаниями, умениями, навыками, отточенность эстетических суждений, сознания, мышления, чувств, ценностей, идеалов, поведения, определенного творческого опыта. Также, все вышеперечисленное позволяет успешно осуществлять профессиональную деятельность в той или иной области.

Исключительно важной функцией эстетической культуры личности является аксиологическая (ценностная) функция, когда у студентов в процессе обучения, занятий художественным творчеством формируется позитивное отношение к эстетическим ценностям, природе, произведениям искусства, эстетике быта, общения, поведения.

Нормативная функция эстетической культуры регулирует взаимоотношения людей в обществе на основе четких этических правил и норм поведения. Нельзя сформировать эстетическую культуру будущего педагога, если он не владеет нормативными знаниями в области эстетики, этикете, культуре общения, которое проявляется в соответствующем поведении [1, с. 103–104].

Важнейшей функцией эстетической культуры личности студента педагогического вуза является трансляционная. В силу своей будущей профессии, студент, обладающий развитой эстетической культурой, является не только носителем, но и транслятором культурных традиций, своеобразным мостом между культурой прошлого и будущего. Культурный опыт, накопленный предшествующими поколениями, творчески осмысленный и переработанный, должен быть передан будущим поколениям. Нарушение преемственности, потеря культурных традиций, их разрыв во все времена рассматривались как трагедия в жизни общества [1, с. 105–106].

Вышеназванные функции, на наш взгляд, в наибольшей степени характеризуют эстетическую культуру студента как формирующейся личности.

Последней из выделенных нами проблем в процессе формирования художественно-эстетического вкуса является преобладание гедонистической функции эстетического воспитания над другими в процессе овладения изобразительным искусством. Среди функций эстетического воспитания выделяется гедонистическая функция, другими словами, получение эстетического наслаждения от любования и соприкосновения с искусством, но в процессе формирования художественно-эстетического вкуса она не должна превалировать. Поэтому преподаватель должен учить созерцать искусство, не только для наслаждения, но и для анализа, т.е. выделять аксиологическую, когнитивную и коммуникативную функции эстетики.

Мы созерцаем не только для получения эмоции, но для анализа, познания и общения посредством искусства, а именно в процессе созерцания мы постоянно оцениваем, но не только на эмоциональном уровне (нравится / не нравится, какие чувства вызывает произведение), но начинаем оценивать с позиции художника, анализируем и пытаемся глубоко осознать художественный образ, изображенный автором. Именно основы такого анализа помогают воспитанникам в дальнейшем объективно оценивать с точки зрения эстетической и художественной значимости и свои произведения, выявлять в них сильные с позиции мастерства стороны, а также видеть определенные недостатки и возможные пути их исправления. Объективная художественно-эстетическая оценка может также осуществляться воспитанником и на этапе замысла своего рисунка и композиции, особенно важны такие навыки при самостоятельном выборе композиционного материала. Без этого навыка вряд ли возможно совершенствование в искусстве. Л. Да Винчи высказал по этому поводу интересную и ёмкую мысль: «жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением» [3, с. 44].

Высшая школа России, начиная с середины XVI в., внедряла эстетическое воспитание, накапливая отечественный опыт и изучая зарубежный. Начало 90-х годов характеризовалось возрождением отечественных традиций в эстетизации учебно-воспитательного процесса. Именно это обстоятельство побудило провести анализ современной философской и психолого-педагогической литературы для обобщения опыта эстетического воспитания студенческой молодежи. Ученые считали, что эстетическое воспитание является средством привлечения молодежи к духовным и культурологическим ценностям общества. Ученые всех стран доказывали, что эстетическое воспитание является важным направлением образования. Эти исследования – концептуальные для педагогической науки – стали основой сегодняшних наработок по эстетическому воспитанию специалистов индустрии красоты в условиях национального возрождения.

В современной России особо актуальна проблема преодоления культурного дефицита, отчуждения людей от культуры, общечеловеческих идеалов и ориентиров. В этих условиях резко возрастают требования к духовному становлению будущих специалистов индустрии красоты. Одним из путей становления целостной, гармоничной личности, способной свободно ориентироваться в мире ценностей, является формирование у неё художественно-эстетической культуры. Становление художественно-эстетической культуры специалистов индустрии красоты обусловлено наличием её

основных структурных компонентов (эстетической потребности эстетического восприятия, эстетического чувства, эстетической оценки, эстетического вкуса, эстетической деятельности), в развитии которых задействованы как внутренние механизмы, обусловленные особенностями личности специалиста индустрии красоты, так и внешние, активизируемые социокультурной средой.

Можно констатировать, что формирование эстетической культуры является одной из составляющих профессионального становления будущих выпускников педагогического вуза. Без ее достаточно высокого развития невозможна активная, продуктивная профессиональная деятельность. С другой стороны, формирование эстетической культуры является средством, обеспечивающим высокую результативность профессиональной подготовки. Ее функции способствуют прочному и глубокому усвоению профессиональных знаний, осмыслению и принятию в качестве личностно-значимых профессиональных норм и ценностей, активизации эстетического потенциала развивающейся личности [2, с. 456].

Список литературы

1. Гафурова Н.В. Воспитательный процесс в вузе как система / Н.В. Гафурова, Т.П. Бугаева // Высшее образование в России. – 2009. – № 6. – С. 102–106.
2. Запесоцкий А.С. Образование: философия, культурология, политика / А.С. Запесоцкий. – М. : Наука, 2012. – 456 с.
3. Да Винчи Леонардо. Избранные произведения. – Мн.: Харвест, М. : АСТ, 2000. – 704 с. – (Классическая философская мысль).
4. Липский В.Н. Эстетическая культура как философская категория: Научный доклад, представленный на соискание учёной степени доктора философских наук / В.Н. Липский. – М., 2010. – 71 с.

УДК 78.071.2:159.942

Качура Валентина Борисовна,
магистрант кафедры музыкального
искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская
государственная академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»
t_tina95@mail.ru

ВОЛНЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. Эстрадное искусство представляет собой самостоятельное явление художественной культуры, которое ориентировано на самую широкую аудиторию и опирается на мастерство и индивидуальность исполнителей. Процесс формирования и развития исполнительского мастерства эстрадного вокалиста является сегодня важной проблемой. Поскольку каждый артист подвержен волнению в той или иной степени, данная статья может считаться актуальной при рассмотрении сценической деятельности как проявления творческого начала.

Ключевые слова: культура, творчество, эстрада, певец, артист, выступление, концерт, волнение.

Abstract: Pop art is an independent phenomenon of artistic culture, which is focused on the widest audience and is based on skills and individuality of the artists. The process of formation and development of performing skills of a pop vocalist is an important problem today. Since each artist is subject to excitement in a varying degree, this article can be relevant when considering stage activity as a demonstration of creativity.

Keywords: culture, art, pop, singer, artist, performance, concert, excitement.

Волнение во время выступления, поведение артиста, его ощущения – это тема, вызывающая много споров и разговоров, так как выход на сцену является завершающим этапом работы артиста над произведением. Видна работа не только эстрадного певца, на суд зрителям выносятся и мастерство композитора, и способности поэта. Не стоит забывать и о вкладе имиджмейкеров, костюмеров, звуко-и светооператоров. То есть, концертное выступление – это работа многих, но на сцене всё же отвечает за рождение музыки именно певец, для которого управление собой, своим волнением является составной частью артистизма.

Все артисты при выходе на сцену находятся в различном психологическом состоянии. Кто-то боится устремлённых на него взглядов, кто-то переживает, что забудет что-либо при выступлении, боится критики, а у кого-то происходит эмоциональный подъём и жажда общения с публикой. А бывает, что один и тот же артист по-разному себя чувствует и ведет во время выступления в разных залах, перед разной аудиторией.

Как считали знаменитые педагоги и музыканты, важнейшая задача исполнителя – это получение концертного опыта, а один из главных критериев артистизма – это степень владения своими переживаниями и волнениями. Д. Ойстрах, оценивая воздействие выступления на самочувствие исполнителя и протекания творческого процесса, говорил: «Когда выходишь на эстраду, состояние всегда разное. Его нельзя предсказать заранее. Иногда ты более уравновешен, иногда – менее. В большинстве случаев я испытываю концентрированное внутреннее напряжение, необыкновенную волевою собранность. И, несмотря на волнение, мобилизация всех нервных и физиологических процессов помогает преодолеть наиболее «опасный» для артиста первый период нахождения на эстраде, выйти к свободе, творчеству» [4, с. 32].

Концертное выступление дарит артисту и особое, наивысшее состояние духа – вдохновение, которое является специфическим явлением человеческой творческой деятельности, практически недостижимым вне эстрады. Оно мобилизует, концентрирует внутренние силы, всю энергию и волю исполнителя, открывая наиболее глубокие пути воздействия на восприятие слушателей [3, с. 13].

Психологи склонны считать, что волнение в умеренных количествах положительно влияет на проявление артистизма эстрадного певца. Иногда во время выступления человек становится более собранным, более внимательным, более энергичным и выход на сцену радует и зрителей и его самого. Но это происходит только при умеренной, допустимой степени волнения и для каждого она своя. Если у артиста не получается достаточно овладеть своим волнением, то процесс демонстрации мастерства будет затруднительным. Иногда волнение на сцене может перейти в состояние близкое к панике, что приводит к потере контроля над собой. И это является уже гипертрофированным волнением, страхом. Причины этого страха заложены в мыслях самого человека. Страх перед публичными выступлениями – результат состояния мыслей человека.

Советский психолог М.П. Якобсон также разделяет эстрадное волнение на два вида: волнение-подъём и волнение-панику. Волнение-подъём, по его мнению, характеризуется эмоциональной бодростью, яркостью выступления, душевным полётом, приливом сил и положительной энергии, что способствует налаживанию контакта певца со зрителем и позитивному впечатлению от самого выступления. Выступление-паника вызывает упадок сил, отсутствие возможности контроля своего поведения, невозможность в полной мере показать всю красоту исполняемого произведения. Бывали случаи, когда исполнители прерывали свою концертную деятельность, и причиной тому служило чрезмерное, неконтролируемое волнение, избыток которого может привести к нервным и физическим заболеваниям. Ф. Шопен говорил Листу: «Я не способен давать концерты; толпа пугает меня, меня душит её учащённое дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами» [5, с. 86]. Настоящему артисту необходимо всегда быть «на высоте», а после получения признания соответствовать тому уровню, который уже достигнут и продолжать двигаться вперёд. Л. Паваротти в одном из интервью говорил:

«...когда я впервые давал на телевидении концерт, который транслировался по всей территории США, я знал, что должен доказать что-то миллионам людей. И я был словно парализован страхом. Только певец высокого ранга знает, в какие ловушки можно попасть и споткнуться [1, с. 7]. Если сценическое волнение рассмотреть со стороны психологии, то это форма психического состояния исполнителя до и во время концерта. Это состояние, в основном, зависит от умения человека контролировать себя. Эмоции певца должны повиноваться его воле, он обязан всегда руководить ими. Важно уметь собраться, сконцентрироваться и достойно выступить. Существует не одна форма сценического волнения и все артисты в той или иной мере с ним сталкивались. Эстрадное волнение тем больше, чем хуже выучено сочинение [6, с. 181]. Практически все исполнители тщательно готовятся к выступлению: изучают нотный текст, разбирают смысл произведения. Не маловажную роль играет изучение или знакомство с переводом песни, если она звучит на неизвестном исполнителю языке. Также при необходимости репетируются движения, жесты, продумывается сценический образ (костюм, обувь, причёска, макияж и т. д.). Но, поскольку, при выходе на сцену иногда в силу непонятных обстоятельств, артисты теряются и не могут реализовать все свои замыслы, первоочерёдное значение для эстрадного певца имеет деятельность, направленная на тренировку и укрепление психоэмоционального состояния с целью повышения уровня своего артистизма.

То состояние, в котором находится эстрадный исполнитель, находясь на сцене, является более чем специфическим и до сих пор до конца не изученным чувством. Артист во время концертного выступления не только находится в особом психофизиологическом и моральном состоянии, но и решает множество разнообразных, художественно-исполнительских задач, истинный ответ на которые он не в силах найти вне эстрады [3, с. 17]. Сложно объяснить состояние личности, основываясь только лишь на особенностях нервной системы или на интеллектуально-творческих качествах. Стоит учитывать все индивидуальные особенности исполнителя. Концертное выступление определяет и уровень владения материалом, и степень одаренности исполнителя, и его психологическую устойчивость, и многое другое. Не маловажную роль играет и уровень адаптации артиста к выступлению. Чем легче и быстрее она происходит, тем лучше.

С.В. Гмырина считает, что уровень владения внутренней психотехникой, как составной частью артистизма основывается на желании делиться музыкой. Что именно заставляет эстрадного певца тратить время, силы на подготовку к концерту? Тяготение к коммуникации с помощью музыки действует настолько сильно, что заставляет музыкантов заниматься саморазвитием, самосовершенствованием на протяжении многих лет, а зрителям терпеть неудобства, может дальнюю дорогу, тратить финансовые средства, чтобы попасть на концерт любимого исполнителя. Концертный зал, по мнению С.В. Гмыриной, есть не что иное, как храм музыки, куда люди приходят, чтобы получить то, что не могут получить нигде. Только во время концерта исполнители и зрители могут получить музыкальный опыт как личный, так и общий. Не стоит забывать, что после концерта у артиста сразу или через некоторое время наступает состояние психосоматического истощения. Характеризуется слабостью, упадническим настроением, плохим вниманием, апатией и т. д. Особенности реакции на такой стресс зависят от силы самого стресса, от степени использования сил и энергии, которые были затрачены при подготовке к выступлению и непосредственно во время самого концерта. Существуют рекомендации психологов, как пережить такое состояние. Для начала необходим физический отдых, формирование правильных установок на сценическую деятельность. Крайне важно понимание того, что музыкант на концерте выполняет задачу принести людям радость и хорошее настроение. Или заставляет задуматься о чём-либо, может и поплакать, но в любом случае является дирижёром человеческих чувств в момент своего выступления. Выступление на публике достаточно сильно влияет на певца, его личность как музыканта-исполнителя. Для формирования психического состояния, необходимого для выступления, очень важен эмоциональный подъём. Для полного раскрытия своего

творческого потенциала следует сосредоточиться на том, что участвуя в исполнительском процессе, сам являешься частью музыкального искусства. Настоящий артист испытывает потребность в общении с публикой, потребность в самореализации, самовыражении, в желании донести до зрителя смысл произведения. И именно это помогает преодолеть сценическое волнение и страх.

Будет не лишним отметить, что формирование сценического состояния является обязательным компонентом профессиональной культуры музыканта. Так как культура является неустранимо важным элементом человеческой жизнедеятельности, она определяет не только особенности развития конкретного человека, но и качественное своеобразие обществ, их отличие друг от друга.

Список литературы

1. «"Штерн" о Лучано Паваротти. И каждая нота – на вес золота» // Еженедельник Аргументы и факты. – 1990. – № 46. ссылка на эл. ресурс: <https://aif.ru/archive/1652014> (дата обращения: 23.11.2019).

2. Воеводин А.П. Культурология Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / А.П. Воеводин – Луганск: Луганская гос. Академия, 2019. – 278 с.

3. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада / В.Ю. Григорьев – Магнитогорск: Магнит. Гос. консерватория, 1998. – 156 с.

4. Григорьев В.Ю. Некоторые черты педагогической системы Д.В. Ойстраха Музыкальное исполнительство и педагогика; Сб. статей // Т.А. Гайдамович – Москва, 1991. – 34 с.

5. Лист Ф. Ф. Шопен / Ф. Лист – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 126 с.

6. Петренко Е.В. К вопросу о сценическом волнении эстрадного певца / Е.В. Петренко // Наука и школа. – 2015. – № 3. – С. 180–183.

УДК 371.123.(043.5)

Ковалева Анна Григорьевна,
доцент кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
Харченко Владимир Григорьевич,
старший преподаватель кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
iki_timip@ltsu.org

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье авторы рассматривают исполнительскую компетентность как одну из профессиональных компетенций, которая характеризует готовность к свободному использованию музыкального инструмента в профессиональной деятельности в практике общеобразовательной школы.

Ключевые слова: исполнительская компетентность, учитель музыки, профессиональная компетентность, урок музыки

Abstract: In the article, the authors consider performing competence as one of the professional competencies, which characterizes the readiness for the free use of a musical instrument in professional activity in the practice of secondary school.

Keywords: performing competence, music teacher, professional competence, music lesson

Современная система высшего профессионального образования осуществляет профессиональную подготовку выпускников на основе компетентностного подхода, что обеспечивает формирование комплекса социально-личностных и профессионально-педагогических компетентностей будущих учителей музыки.

Особенность профессиональной деятельности учителя музыки заключается в умении организовывать учебно-воспитательный процесс таким образом, чтобы у детей возникло желание общаться с музыкальным искусством и сформировать потребность в высоких эстетических чувствах и переживаниях. На наш взгляд, одной из важной составляющих функций профессии учителя музыки является формирование его исполнительской компетенции.

Компетентность учителя музыки ученые (И.А. Зимняя, Н.А. Никитенко, И.А. Шаронова и др.) определяют, как системное, интегрированное качество, подразумевающее способность личности к осознанию музыки как явления общественной жизни, усвоение основных ее закономерностей, стилей и жанров до овладения средствами воплощения художественных образов в исполнительстве, к применению музыки в художественно-воспитательной работе со школьниками [2, с. 12].

Как подчеркивают ученые, компетентностный подход выдвигает на первое место не информированность студента, а умение самостоятельно формировать свои знания и решать проблемы профессионального характера. В связи с этим, учебная деятельность студента приобретает опытно-преобразовательный характер, являя собой синтез когнитивного, предметно-практического и личностного опыта [1].

В сфере среднего и высшего художественного образования различные аспекты профессиональной компетентности учителя музыки освещаются в научных исследованиях А.Г. Каузовой (методика музыкально-исполнительского искусства), А.В. Малинковской (фортепианно-исполнительское интонирование), В.В. Медушевского (закономерности и средства художественного воздействия музыки), В.И. Муцмастера (совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано), С.И. Савшинского (работа пианиста над музыкальным произведением), В.А. Петрушина, А.Н. Сохора (проблемы музыкального мышления в исполнительстве), К.В. Тарасовой (музыкальные способности исполнителя), Т.В. Трубицыной (воспитание музыканта-инструменталиста в свете психологической теории поэтапного формирования умственных действий), Г.М. Цыпина (проблема психологического творчества музыканта-исполнителя) и др.

Учитывая актуальность проблематики, целью статьи является освещение специфики исполнительской компетентности учителей музыки в практике общеобразовательных школ.

Исполнительская компетентность учителя музыки не может основываться на одном из видов исполнительской деятельности (инструментальной или вокальной), а характеризуется многоплановостью, разнообразием, интегрированностью; предполагает высокую степень владения видами художественно-интерпретационного творчества (инструментального, вокального, дирижерского, композиторского, искусствамузицирования, аккомпанирования в их тесной взаимосвязи), а также умениями спроектировать и раскрыть художественный образ, создать атмосферу совместного творчества [3].

Е.Л. Кисаханова рассматривает исполнительскую компетентность как одну из специализированно-профессиональных компетенций, которая характеризует готовность к свободному использованию музыкального инструмента в профессиональной деятельности и оказывается в уровне владения такими компетенциями: программно-репертуарными; технически-исполнительскими; интерпретационными; инструментально-методическими; концертмейстерскими; сценическими [3]. Данное определение подтверждает тот факт, что

подготовка учителя музыки невозможна без овладения навыками исполнительской и концертмейстерской деятельности, ведь на уроке музыки учитель выступает в роли исполнителя, иллюстратора, аккомпаниатора. В исполнительском репертуаре учителя должны быть произведения для разных возрастных групп школьников, и учитель всегда должен помнить, что именно живое исполнение музыки пробуждает творческую фантазию детей, способствует формированию ассоциативно-образного мышления.

Учитель музыки должен владеть навыками аккомпанирования как солистов, так и хора; читать с листа и транспонировать аккомпанемент в разные тональности; подбирать по слуху мелодии и сопровождение к известным песням, владеть навыками переложений произведений и навыками игры в ансамбле и тому подобное. Именно владение навыками чтения с листа, подбора по слуху, транспонирования помогают быстро знакомиться с песенным репертуаром. Весь спектр исполнительской компетентности учителя музыки получает подтверждение в практике общеобразовательных школ.

Известно, что урок музыки – основная форма организации обучения. Бесспорно, существуют разнообразные формы музыкальной деятельности, но современная образовательная система образования способствует новым поискам преподавания музыки. Например, учителями музыки были предложены и разработаны разнообразные и демократические типы уроков: урок-викторина; урок-оркестр; урок-конкурс; урок-путешествие; урок-самопознание; урок-картинная галерея и тому подобное. Для уроков такого типа важно то, чтобы учитель свободно владел инструментом, поскольку он должен играть песни в удобном для детей диапазоне. Нестандартная типология уроков, по сравнению с традиционной более разнообразна, связана с многочисленными ассоциациями, наполнена разными эмоциями. Она помогает создать положительную мотивацию учебной деятельности, что чрезвычайно важно в работе со школьниками, в частности, подросткового возраста. Например, программа урока-концерта (который желательно проводить в конце полугодия или учебного года), планируется заранее; ученики на таком уроке могут исполнять песни, с которыми ознакомились за полугодие. Одной из разновидностей этого урока может быть концерт на заказ: по просьбе учеников учитель исполняет различные произведения; возможно и совместное исполнение. Значимость таких уроков велика: это и повторение изученных песен, и расширение музыкального мировоззрения учащихся. Полученные впечатления усиливаются под воздействием учителя, который передает свои чувства не только в выразительном исполнении произведения, но и в слове, мимике, жестах. Таким образом, концентрируя внимание обучающихся на звучании музыки и развивая их внимание учитель помогает детям войти в мир музыки, музыкальных образов, эмоционально ощутить их выразительность. Исполнительская компетентность учителя музыки в практике общеобразовательных школ характеризуется многоплановостью, разнообразием, интегрированностью музыкально-исполнительской деятельности; предполагает высокую степень владения разновидностями художественно-интерпретационной творчества (инструментальной, вокальной, дирижерской, композиторской, искусством музицирования, аккомпанирование в их тесной взаимосвязи) и основывается не только на вере в себя, но и понимании всего значения общей культуры, традиции, школы.

Таким образом, учитель музыкального искусства, проводя учебно-воспитательную работу, формирует взгляды, убеждения, запросы, вкусы, идеалы детей. Поэтому он должен быть не только компетентным исполнителем, но и образованной личностью, обладать знаниями методики музыкального воспитания, постоянно совершенствовать свой профессиональный уровень, всегда быть в творческих поисках, свободно владеть инструментом, голосом, иметь тонкий музыкальный слух, свободно читать с листа, импровизировать, любить свой предмет, а главное – любить детей.

Список литературы

1. **Васильева Н.В.** Формирование музыкально-исполнительской компетентности будущего учителя музыки : дисс. канд. пед. наук, 13.00.08 / Васильева Нелля Владимировна. – Магнитогорск, 2007. – 166 с.
2. **Зимняя И.А.** Ключевые компетенции – новая парадигма результатов образования // «Высшее образование сегодня»: М, 2003, – № 5. – С. 12–13.
3. **Кисаханова Е.Л.** Музыкально-исполнительская компетентность в структуре профессиональной культуры учителя музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://pedsovet.su/publ/71-1-0-4035> (Дата обращения: 25.11.2019).

УДК 378.015.31:316.77:СМИ

Коженовская Татьяна Александровна,
доцент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
Пилавова - Слюсарева Лариса Шаликовна,
ассистент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
pilasha@gmail.com

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И РОЛЬ ФЕЙКОВЫХ НОВОСТЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКОММУНИКАЦИИ

***Аннотация.** В статье рассматриваются вопросы развития современного информационного общества и информационной культуры. Осуществлена попытка дать определение и предоставить классификацию фейковых новостей.*

***Ключевые слова:** информационная культура, фейк, медиасреда, медиакоммуникация.*

***Abstract:** The article discusses the development of the modern information society and information culture. An attempt was made to define and provide a classification of fake news.*

***Keywords:** information culture, fake, media environment, media communication.*

В современных социокультурных условиях меняется содержание и смысл категорий «культура» и «информация». Понимание культуры как единства материальной и духовной жизни общества постепенно вытесняется информационным пониманием, где культура рассматривается как пространство материальных и идеальных объектов – носителей информации культурного содержания. Традиционные формы воспроизводства, трансляции культуры и межличностного общения резко изменились. Насыщенность современного социума информацией, мобильность и гибкость социокультурной динамики требует глубокого культурологического переосмысления. Э. Тоффлер отмечает: «Мир, который возникает с огромной скоростью из столкновения новых ценностей и технологий требует совершенно новых идей и аналогий, классификаций и понятий» [8, с. 22].

Актуальность данной темы обусловлена необходимостью рассмотрения факторов, создаваемых постиндустриальным, информационным обществом и влияющих не только на мир и миропорядок, но и на развитие каждого отдельного субъекта общества. В связи с этим информационную культуру следует рассматривать как один из важнейших аспектов культурной деятельности вообще. Так же, как и культура, она неразрывно связана со «второй природой» (социальной) человека, являясь продуктом его мыслительной способности, выступая содержательным аспектом субъект-объектных и субъект-

субъектных отношений, зафиксированных при помощи различных материальных носителей. При этом под субъектом понимается человек (или социальная группа), носитель предметно-практической деятельности и познания, под объектом – то, на что направлена указанная деятельность субъекта. В.И. Ленин более столетия назад в статье «Партийная организация и партийная литература» указал: «Жить обществе и быть свободным от общества нельзя» [6].

Позволим себе утверждать, что данная тема является малоисследованной, несмотря на фундаментальные труды Ж. Бодрийера и Э. Тоффлера, научные труды об особенностях фейковых новостей таких русскоязычных авторов, как С. Богданова, А. Градюшко, Е. Грищенко, С. Ильченко. Исследователи рассматривают понятия «информационная культура», «фейковые новости» и «медиапространство» отдельно друг от друга, без учета тесной взаимосвязи и общих закономерностей развития.

Все чаще и чаще звучат голоса практиков в разных странах и на разных дискуссионных платформах о том, что как власти, так и обществу необходима не правда, а правдоподобная информация. Современная глобальная коммуникативная культура переживает период, который наблюдатели называют эпохой «постправды» или «посткоммуникации» (post-truth). Возрастает количество медиакоммуникаторов, общающихся преимущественно в письменной форме. Параллельно с процессом увеличения числа медийных акторов изменяется масштаб коммуникации: она становится трансграничной, глобальной. При этом перестают срабатывать журналистские фильтры и принципы отбора и публикации информации, так как проверка информации и отбор социально значимых фактов не являются задачами миллионов новых коммуникаторов. Нарастание интенсивности потока информации, в свою очередь, производит давление и на журналистскую среду, в которой теперь превалируют практики конвейерной «переупаковки» материала и рерайтинга в условиях жесткой конкуренции, когда новость успевает устареть и потерять актуальность за короткий срок.

Умберто Эко в романе «Нулевой номер» (2015) продемонстрировал процесс профессиональной журналистской деятельности, который мы можем определить сегодня как «фейковую журналистику» [11]. Ее суть заключается в использовании фейков как основного инструмента конструирования контента того или иного медиа безотносительно к его коммуникативной природе. Сегодня фейк из исключения, свидетельствующего о непрофессионализме и недобросовестности его творца, превратился во вполне приемлемый метод создания информационного пространства и предельного насыщения оно тем, что профессиональной среде принято именовать «информационным шумом». То есть совокупностью неструктурированных и необработанных фактов, сведений, суждений, мнений, статистических данных и цифр и т. д., и т. п.

Как же определить понятие «фейк»? В переводе с английского слово «fake» означает «фальшивый, ненастоящий», в просторечии – «липовый». Чаще всего термин переводят как существительное, и точно также он несет в себе негативную коннотацию, так как означает «подделку, фальшивку». Исходя из реальной практики применения принципов фейковой журналистики в современном медиапространстве, мы предлагаем определить фейк как *журналистское сообщение, содержащее недостоверную и не проверенную информацию, не соответствующую реальным фактам и эмпирической действительности и опубликованное в СМИ*. При этом заметим, что фактор целеполагания подобного действия со стороны представителя медиа не является необходимым условием для квалификации, полученной от него информации как фейка. То есть вовсе необязательно с нашей точки зрения видеть в факте появления фейка на полосе газеты или журнала, в радио- или телеэфире, на сайте информагентства злой умысел, согласно которому автор сообщения намеренно исказил событийную фактуру, свидетельства очевидцев, статистику и цифры.

Термин «фейк» – это понятие, характерное для современной медиасреды. Последняя, по нашему мнению, проявилась в хронологических параметрах, связанных со

сменой столетий. Что соответствует и тотальному внедрению в практику нынешних СМИ того комплекса технических и технологических новшеств: от сетевых сообществ до новых способов сбора, обработки и распространения информации на основе «цифры».

В доцифровую эпоху в журналистских профессиональных кругах были приняты иные термины, обозначающие недостоверную, непроверенную, лживую информацию, доставленную до аудитории с помощью медиа. Проще говоря, слухи, сплетни, лживые сенсации. В доэлектронную эпоху подобное явление имело прямую коннотацию с печатными СМИ и номинировалось как «газетная утка». Это устоявшееся сочетание слов означает вранье, специально сгенерированную средством массовой информации сенсацию для привлечения к своему печатному органу интереса, увеличения популярности. Прочитав самого автора термина: «В этом переходе в пространство, где искривление не относится больше ни к реальному, ни к истине, эра симуляции открывается уничтожением всех референтов – хуже: их искусственным воскрешением системами знаков... Речь не идет больше об имитации, ни о дублировании, ни даже о пародии. Речь идет о замене реального знаками реального, то есть об операции устрашения всего реального процесса его операционным дубликатом, метастабильной знаковой машиной, программатичной, безупречной, которая дарует все знаки реального и минует при этом все перипетии» [2].

Современная практика медиакommunikаций выстраивается таким образом, что не только новейшие технологии, но и новообразующиеся виды и формы вещания, возможные благодаря активному использованию интерактива, игровых программ, «reality show» и т. д., формируют у публики восприятие медиасреды как некоей ситуации игры в реалии жизни. Когда ведущими таких программ становятся опытные журналисты, осознающие возможности манипуляций по созданию у аудитории чувства доверия к тому, что ей показывают и о чем ей рассказывают с экрана, то иллюзия достоверности сконструированной реальности оказывается подавляющей.

Следует уточнить типологию фейков, исходя из вышесказанного. Итак, мы считаем, что, прежде всего, это случайные, которые обычно становятся результатом редакционной спешки, помноженной на некомпетентность журналистов, злоупотребление автоматическими переводчиками в своеобразный юмор средств автоматической проверки орфографии; фейки, созданные в рамках информационной войны; фейки, созданные в коммерческих целях; фейки, созданные ради привлечения трафика; фейки, организованные без видимых причин.

Стоит отметить, что возникший фейк, благодаря современным медиакommunikациям мгновенно тиражируется, распространяется и ретранслируется. Мы можем определить данный процесс как кумулятивно-медийный эффект. Когда фейк приобретает все признаки «направленного взрыва». В такой ситуации важнейшим элементом защиты как отдельного субъекта, так и всего общества в целом является информационная культура, которая несет с собой новый тип мышления и мировоззрения, а также деятельности и образования, оказывает существенное влияние на уровень социально-экономического развития страны, качество жизни ее населения, национальную безопасность. Масс-медиа, зачастую основные «поставщики» фейков доминируя в социокоммуникативной среде, фактически подменяют иные социально-политические институты по формированию культуры и политического сознания людей, их ценностно-мотивационной сферы, поведенческих установок и собственно ведущей деятельности.

В тоже время, многозначность и вариативность понимания смысла и значения передаваемой информации порождает неадекватное восприятие культурных ценностей. Важнейшим фактором, определяющим развитие всех сфер культуры и общества в целом, становятся новые технологии. Центр культурной динамики постепенно все более перемещается из духовной сферы в культуру технологическую. В этой связи А.С. Кармин отмечает: «Когда общество повышает уровень технологической культуры, не заботясь о культуре духовной, то это грозит забвением духовных ценностей» [5, с. 60].

Развитие информационной культуры является необходимым условием успешного инновационного развития общества, а также решения многих актуальных и глобальных проблем современности и является частью общей культуры личности и неотъемлемой частью информационного общества и нуждается в детальном анализе и комплексном изучении.

Список литературы

1. **Бодрийяр Ж.** Дух терроризма. Войны в заливе не было / Ж. Бодрийяр. – М, 2016. – 265 с.
2. **Бодрийяр Ж.** Симулякры и симуляция / пер. О. Печенкина – Тула, 2013 – [Электронный ресурс] <http://www.simulacrum.hl6.ru/files/text/simulacres.pdf> (дата обращения: 26.11.2019).
3. **Бурдые П.** О телевидении и журналистике. / П. Бурдые. – М, 2002. – 348 с.
4. **Ильченко С.Н.** Отечественное телевидение на рубеже столетий / С.Н. Ильченко. – СПб., 2009. – 187 с.
5. **Кармин А.С.** Философия культуры в информационном обществе: проблемы и перспективы // Вопросы философии –2006. – № 2 – С. 59–62.
6. **Ленин В.И.** «Партийная организация и партийная литература» – [Электронный ресурс] – http://www.revolucia.ru/org_lit.htm (дата обращения: 26.11.2019).
7. **Манович Лев.** Язык новых медиа / Л. Манович. – М, 2018. – 248 с.
8. **Тоффлер Э.** Третья волна / Э. Тоффлер. – М, 1999. – С. 22.
9. **Трэски А.** Теория видео. Онлайн-видео: эстетика или деградация видео / А. Трэскин. – Харьков, 2017.
10. **Цвик В.Л.** Телевизионная журналистика: История, теория, практика: Учебное пособие / В.Л. Цвик. – М, 2004. – 239 с.
11. **Эко У.** «Нулевой номер» – [Электронный ресурс] – <https://www.litres.ru/umberto-eko/nulevoy-nomer/> (дата обращения: 26.11.2019).

УДК 784.21

Колесникова Людмила Анатольевна,
профессор кафедры вокала и хорового дирижирования
ГОУК ЛНР «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»,
Заслуженная артистка Украины

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЭМОЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ В КАМЕРНОМ ВОКАЛЬНОМ ЖАНРЕ

***Аннотация.** Эмоция в искусстве исполнения камерной музыки – первое среди равных средство образотворчества. Благодаря творческой энергии исполнителя произведение раз за разом возвращается к жизни, впитывая его чувства и мысли, и тем самым запечатлевает часть его личности.*

***Ключевые слова:** исполнительское мышление, театральность, «театр у рояля», «вокальный театр», романс, главный герой, специфические чувства, характерность, артистизм*

***Abstract:** Emotion in the art of performing chamber music is the first among equal means of educational creation. Thanks to the creative energy of the performer, the work returns to life over and over again, absorbing his feelings and thoughts, and thereby captures part of his personality.*

Keywords: *performing thinking, theatricality, “piano theater”, “vocal theater”, romance, protagonist, specific feelings, specificity, artistry*

В вокальном искусстве актуальным становится исследование природы и особенностей исполнительского мышления, выявление закономерностей его развития. Утверждается тенденция целенаправленного формирования в исполнительстве актерского начала, высвобождения театральной, игровой природы.

Под театральностью следует понимать возникающую в исполнительском акте исполнительскую среду, излучаемую исполнителем, который с помощью психофизических приспособлений извлекает и артистическими средствами выразительности объективирует скрытый в музыкальном и словесном тексте содержательный объем с доминирующим в нем эмоциями, образами, смыслами, состоянием.

Цель данной статьи – определить принципы и подход драматургии к театрализации произведения камерной вокальной формы как к целостной образно-художественной системе, которая подчиняется принципам драматургии. Певец более других музыкантов театрален, ибо его искусство связано со словом и пластическим образом, посредством чего он со сцены объективирует эмоции, мысли, характеры композиторов, поэта и свои собственные.

Для того, чтобы создать «театр у рояля», исполнитель должен войти в произведение, например, в романс и пройти в его виртуальном, созданным творческими сознаниями поэта и композитора в пространстве, свою неповторимую дорогу, заново открывая для себя законы и закономерности с тем, чтобы научиться творить явление самому, и, не копируя других стать неповторимым знатоком собственных возможностей.

В работе певца над вокальным произведением малой формы – романсом, народной песней, арией, дуэтом, вокальным циклом театральность выявляется зачастую спонтанно, в зависимости от индивидуальности исполнителя и опыта педагога по специальности. «За понятием «вокальный театр» стоит ряд определенных принципов работы с музыкально-драматическим текстом и определенное, строго систематизированное знание, владение которым в качестве работы над вокальным произведением помогает обогатить его внутреннюю жизнь и вызвать разнообразие исполнительских приемов» [2, с. 135].

Образно-художественная система «вокальный театр» предполагает определенные приемы работы исполнителя над романсом, а именно: драматургический анализ произведения, психологический анализ личности персонажа, соблюдение законов жанра, выявление характерности персонажа, выявление причин интонационной модальности, создание пластической образности.

Желание сотворить спектакль с элементами сценической игры в узких рамках вокально-драматического или вокально-поэтического произведения подводит исполнителя обнаруживать в материале структуры, закономерные для драматического жанра. Для этого нужно сосредоточить внимание на литературной основе вокального сочинения. Кропотливая работа отдельно над словесным текстом в виде стихотворения или драматического отрывка полезна на любом этапе общения исполнителя с произведением.

Поэтический или драматический текст несет общезначимую идею универсального значения (вечность, жизнь, любовь, жертвенность, совесть и т. д.) – сверхзадачу, авторскую концепцию, которую исполнителю необходимо для себя сформулировать. Эта формула становится своего рода «дыханием» или внутренним светом, который пронизывает все произведение.

«Драматургический подход к романсу предполагает в исполнительстве владение поэтикой драмы: обнаружение вступления, экспозиции, завязки, конфликта, развития, кульминации, развязки, послесловия» [3, с. 65].

Вступление – это предвосхищение будущего или создания настроения, атмосферы произведения; экспозиция – первое появление главного персонажа; завязка – событие, которое влияет на судьбу, настроение, чувства героя; развитие – цель новых обстоятельств, появление новых персонажей; конфликт – столкновение противоположных характеров, чувств, целей; развязка – последствия разрешения конфликта, изменившего судьбу, чувства, настроение большинства персонажей; эпилог или кода – исследование, оценка событий, итог всего происшедшего (например роман Н. Римского-Корсакова «Редет облаков летучая гряда»).

Драматургия может быть неконтрастной – объединенной одним образом, настроением, переживанием, и контрастной – которой характерны многообразность, интенсивная эмоциональная жизнь, острота ситуаций, сопоставление действий и характеров.

В каждом произведении есть главный герой – его эмоционально-смысловой центр. Исполнителю стоит задаться вопросом о герое: кто он, какой он и почему именно такой, предположить внешний облик, внутренний мир. Лучший способ – ощутить себя на его месте. Исполнительская задача – это создание виртуальной личности персонажа, возможность войти в произведение, понять его язык.

В психологический образ персонажа входят потребности, мотивы поведения, черты характера, эмоциональные переживания и поступки в разнообразных жизненных ситуациях. Воображение играет ведущую роль в создании той виртуальной реальности, в которую погружен персонаж, чтобы полностью представить место действия и определить его время – создать художественный образ. Чем глубже и отчетливее задуман образ, тем больше на пути исполнителя моментов незнания о персонаже, что и побуждает артистическую натуру искать, фантазировать, дополнять содержание личности своего героя – наполнять смыслом.

О персонаже может непосредственно рассказать автор средствами поэтического языка, композитор – музыкальными средствами. Из текстов исполнитель может почерпнуть элементы описания внешности, личных качеств, характера, мировоззрения, узнать о желаниях, об эмоциональной жизни, чувствах. Достойное решение творческой задачи – перевоплощение в тот или иной персонаж, эта работа с собственной психикой требует мощной работы воображения и фантазии, воли, удерживающей энергию состояния проживания бытия от имени своего героя, его сознания и сердца, взгляда на окружающий мир внутренним взглядом его личности.

«Эмоциональный мир произведения многосложен: в нем заключены душевные движения поэта, композитора и исполнителя, причем не всегда сочинение исповедального характера. Эмоции и чувства его творцов могут резко отличаться от тех, что пронизывает стихотворение или музыкальную ткань: закон перевоплощения в персонаж актуален и для них, эмоции, выходя из интимной личностной сферы в художественный мир, очищаются от бытового налета, а главное – они соразмерны и предсказуемы, ведь партитура эмоций персонажа досконально выписана композитором» [6, с. 46].

Исполнитель получает достоверный «эмоциональный портрет» персонажа, но вдохнуть в него чувственную жизнь может только он. Большое значение имеет способность певца-актера сопереживать, быть причастным авторскому переживанию, что зависит от «заразительности» музыкального материала. Очень важен уровень эмоционального первоначального импульса, с которым исполнитель входит в произведение и оно может быть ключом к раскрытию образа (П. Чайковский «Зачем», «Ночи безумные»).

Не следует пренебрегать мнением певцов-актеров, что специфические чувства отличаются от жизненных, что они так бы свои, но в то же время отстранены и объективны. Эмоциональная сторона – самая отзывчивая из всех, ибо ее носители – наследуются и активизируются каждым человеком.

Вытесненные переживания образуют содержание эффективной памяти, которая в минуты творчества возвращает забытые чувства в новом, преображенном виде. При этом, задействованные в сценической жизни, эмоции обретают иное качество: они актуальны не для личности исполнителя, а для личности персонажа, и оцениваются исполнителем так давно личностно изжитые, вторичные ему сегодняшнему не принадлежащие. В каком бы приподнятом творческом состоянии возбуждения ни был исполнитель, он не теряет самосознания и понимает, что переживания персонажа не имеют для него реального повода, они возникают как сочувственная реакция на обстоятельства жизни.

Бывает, что собственный эмоциональный опыт артиста не позволяет достичь высот композиторского замысла. У каждого исполнителя существует своя эмоциональная мера, которая не позволит «давиться» неподвластными чувствами в ущерб пению.

Таким образом, сценическая эмоция исполнителя берет в силу в вымышленной жизни персонажа в том случае если исполнитель живет его интересами, пользуясь опытом своего сердца с обдуманым вдохновением.

Герой может проявлять себя как лирический, романтический, трагический, редко социальный. Очень важно определить меру присутствия исполнителя в персонаже, – настолько «от себя» он может высказываться: присвоить статус лирического героя исполнителю и высказываться от своего имени позволено (П. Булахов «Колокольчики мои», М. Глинка «Я помню чудное мгновенье»), но романтический и трагический герои потребуют высказывания «от образа» и погружения артиста в персонажное существование (М. Глинка «Болеро», «Победитель», П. Чайковский «Ни слова, о друг мой»). При этом исполнитель будет находиться внутри рамок романа. Социальный герой и антигерой позволяет исполнителю остаться за рамками произведения и выразить по поводу созданного им образа отношение и оценку, иной раз с оттенком гротеска (М. Глинка «Ночной смотр», А. Даргомыжский «Червяк», М. Мусоргский «Гопак»).

Характерность как прием образотворчества стал востребован в творчестве А. Даргомыжского, М. Глинки, М. Мусоргского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, обратившихся в поисках либретто к литературным, поэтическим, драматургическим шедеврам, в которых представлены характер, образ и слово. Стилистика оперной драматургии захватила и романс. Дар характерности сказывается в умении исполнителя при помощи профессиональных приемов создавать образы людей на его характера, взглядов, убеждений, чувств, тем совершеннее его мастерство. Характерность «выковывается» из мировоззрения, среды, целей духовного мира, профессии, языка, развития человека – всего, что формирует личность.

Специфика характерности в вокальном произведении заключается в том, что элемент артистизма развивается у каждого композитора своеобразно, одевая тот или иной персонаж в неповторимую музыкальную ткань: музыка диктует ему выразительные возможности посредством темпо-ритмической организации, смысловых цезур, ладотональных взаимоотношений, музыкальной формы, системы лейтмотивов, гармонического ряда, фактуры, тембра и главного интонации.

Список литературы

1. **Агин М.О.** Произношении в пение / М. О. Агин. – СПб : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 590 с.
2. **Васина-Гросман В. А.** Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гросман. – М. :Музыка, 1978. – 368 с.
3. **Васина-Гросман В. А.** Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гросман. – М. : Музыка, 1956. – 120 с.
4. **Денисов А. В.** Музыкальный язык: структура и функции / А. В. Денисов. – СПб. : Наука, 2003. – 207 с.
5. **Иванов А.П.** О вокальном образе / А. П. Иванов. – М. :Профиздат, 1968. – 132 с.

6. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет / Л. П. Казанцева. – М. : НТЦ «Консерватория», 1995. – 124 с.
7. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 204 с.
8. Шаляпин Ф. И. Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. – М. :Союзтеатр, 1990. – 234 с.

УДК 785.161.01

Коломойцев Юрий Алексеевич,
старший преподаватель кафедры музыковедения
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
jury100@mail.ru

КОНЦЕПТУАЛИЗМ И РОК-МУЗЫКА В АСПЕКТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье описана роль концептуальных альбомов рок-музыки в социуме, проанализирована их значимость как произведений концептуального искусства в социокультурном контексте. Обозначены субжанры основных направлений в рок-музыке.

Ключевые слова: рок-музыка, социокультурное пространство, концептуальный альбом, субжанр.

Abstract: The article describes the role of conceptual albums of rock music in society, analyzes their importance as works of conceptual art in the socio-cultural context. Sub-genres of the main directions in rock music are designated.

Key words: rock music, socio-cultural space, conceptual album, subgenre.

Постановка проблемы. Образная сфера художественной культуры любого века неотделима от характерного языка и стиля эпохи, характеризующие социум. Постмодернистскому типу образов в литературе, драме, публицистике, академической музыке соответствует образный строй рок-музыки в массовой культуре. Рок, в отличие от других составляющих массовой музыки, поддерживается непосредственно импульсами реальной действительности, выработав и устояв художественные нормативы, адекватные для воспроизведения жизнеощущений современного человека, представителя социальной культуры. Одной из характерных черт современного художественного творчества можно считать концептуальное искусство, требующее не эмоциональной реакции, а интеллектуального осмысления. Аналогичные тенденции, на наш взгляд, наблюдаются и в рок-музыке.

Анализ последних исследований и публикаций, посвященный вопросам формирования социокультурной компетентности, как составной части профессионализма будущих учителей музыки, предполагает углубленность взглядов в вопросах концептуальности в музыкальном искусстве. Концептуальное искусство нередко становится предметом исследования учёными. Деятели науки осмысливается место концептуализма в искусстве XX века (Е.А. Бобринская), где обосновывается исключительная роль искусства в современной культуре, которая вызывает его концептуализацию (Дж. Кошут). Анализируются типы идей в концептуальном искусстве (Ю.С. Салиженко), где исследуются вопросы условий публичности в организации осмотра произведений концептуального искусства (В.В. Бычков). Особенности проявления концептуализма в академической музыке XX века анализирует Н.С. Гуляницкая.

Относительно массовой музыки идея концептуализма и рок-музыки в аспекте социокультурной компетентности будущих учителей музыки исследователями не рассматривается. Рок-музыка составляет исключение. Именно, в её сфере возникли

концептуальные альбомы и их общие музыкальные особенности исследует Е.А. Савицкая, а с точки зрения музыкальной драматургии и построения крупной формы анализируют А.А. Васильева и И.И. Палкина.

Вне внимания искусствоведов остаётся широкий исторический контекст, а именно: роль концептуальных альбомов рок-музыки в художественной культуре 2-ой пол. XX – начала XXI вв.

Цель статьи заключается в определении субжанров рок-музыки, которые тяготеют к авангардизму а также исследовании возможностей вписать концептуальные альбомы рок-музыки в постмодернистский культурный контекст, предполагающий проявление социокультурной компетентности будущего учителя музыки.

Термин «conceptart» («искусство концепта») появился в 1963 году. Американский художник Генри Флинт в одноименном эссе употребляет его для обозначения вида искусства, специфической чертой которого является неподдельная связь с языком [10, с. 30]. В 1967 году этот термин был заменён художником Солом Левитом на «conceptualart» («концептуальное искусство») и потерял исключительно-языковую ориентацию [3, с. 26]. В 1969 году художник Джозеф Кошут провозгласил всё искусство «концептуальным (по природе), потому что искусство существует лишь концептуально» [11, с. 15].

На сегодняшний день существует два ракурса исследования феномена андеграунда («концептуально искусство»): исторический и философский. Согласно первому, термин «концептуальное искусство» обозначает исключительно художественное движение, имевшее место в Западной Европе и США между 1966 и 1972 годами и, следовательно, концептуальными могут быть названы лишь произведения, которые появились в течение этого периода [11, с. 19]. Согласно второму, философскому подходу, концептуальным является искусство, которое подчёркивает идеи, на интеллектуальной составляющей и её восприятии, и понимается как определённая форма информации. Зритель-слушатель должен задействовать максимум интеллектуальных усилий, чтобы понять эту идею. Ю.С. Салиженко отмечает, что «возможно, именно из-за этого концептуальное искусство не вышло за пределы узкого круга концептуалистов, ведь оно стало слишком сложным для осмысления со стороны широкой публики» [5, с. 295].

Проанализируем креативные наработки, рождённые в течение указанного периода (1966–1972 г.г.) в рок-музыке. В 1966 году американская серф-группа «TheBeachBoys» («*Пляжные Ребята*») выпустила альбом «PetSounds» (*Звуки домашних животных*), который на сегодняшний день считается первым концептуальным альбомом в массовой музыке. Кроме традиционных гитар и клавишных, музыканты применили духовые и струнные инструменты, терменвокс (электро-муз. ин-т), клавесин, вибрафон, орган и бытовые вещи: велосипедные звонки, свистки, банки из-под «Кока-Колы» и тому подобное. Это способствовало созданию уникально богатого звука, непривычного для массовой музыки того времени. Пластинка вдохновила других рок-музыкантов на эксперименты с использованием звучания различных музыкальных инструментов. Песни альбома соединены не только необычным звучанием, но и общими темами: – трудности взросления, конфликт с окружающим миром, поиски любви и разочарование в неудачных отношениях, чувства неуверенности и сомнения. Альбом сначала и до конца выдержан в одном настроении. После выхода альбом занял десятую позицию в хит-параде американского журнала Billboard (*Рекламный Щит*), и второе в Великобритании [10, с. 41].

В мае 1967 г. вышел альбом британской бит-рок-группы «TheBeatles» «Sgt. Pepper'SLonelyHeartsClubBand» «*Группа одиноких сердец сержанта Пеппера*». Музыканты также подошли к альбому, как к целостному произведению с определённой концепцией: исполнение композиций происходит от имени выдуманной группы сержанта Пеппера.

Это позволило музыкантам радикально сменить имидж, почувствовать себя артистами, а не просто исполнителями песен. Концепции альбома подчинён порядок композиций (альбом начинается с заглавной песни – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, представляющий публике оркестр и её вымышленного лидера Билли Ширса) и обложка альбома (музыканты одеты в причудливые костюмы, а их восковые фигуры первой половины шестидесятых стоят в стороне) [10, с. 36].

В 1968 году британская рок-группа «The Pretty Things» («Красивые Вещи») выпустила психоделический концептуальный альбом «S.F. Sorrow» – описание жизни и страданий вымышленного персонажа С.Ф. Печали.

Основной идеей альбома является понимание человеческого ничтожества, подчинённости внешним травмирующим обстоятельствам, а «общество будет только радоваться, если ты покончишь с собой, когда постареешь, отслужив ему большую часть своей жизни» [11, с. 18].

1969 года британская хард-рок-группа «The Who» («Причина») выпустила на двух дисках альбом «Tommy». Впервые в истории рок-музыки, альбом был обозначен как рок-опера. Сюжет рассказывает о мальчике, который вследствие психотравмирующих событий стал слепоглухонемым, пережил много издевательств и испытаний (в том числе славой), выздоровел и достиг просветления. В поддержку пластинки был организован двухлетний гастрольный тур. Среди наиболее макромасштабных выступлений, в течение этого тура, назовем фестиваль «Вудсток» (1969), «Остров Уайт» (1970) и концерты в Метрополитен-опера. Турне получило положительные отзывы от музыкальной общественности, а альбом считается одним из самых влиятельных записей в истории рок-музыки [12, с. 90].

Музыкальный критик Марти Бейлес, утверждала, что хард-рок (тяготение к ритму) был более приемлемым для аудитории, чем «суррогатный арт-рок» – типичный стиль для культурной среды конца 1960-х гг.: Альбом «Tommy» считали более достоверным потому, что это был хард-рок, к тому же сюжет альбома воздержался от типичных псевдоромантических тем (тяготение к мелодике) арт-рока (скучные сказки и апокалиптическая тоска) на пользу более актуального предмета самой массовой культуры [3, с. 30].

В 1970г. американцы Е.Л. Уэббер и Т. Райс выпускают концептуальный альбом «Jesus Christ Superstar» («Иисус Христос, Суперстар»). Произведение начинается входом Господа в Иерусалим, а завершается распятием, описывая библейские события, не придерживаясь церковных традиций. Главное внимание сосредоточено на противопоставлении взглядов Иисуса и Иуды, который видел движение последователей Иисуса, как светскую борьбу за права евреев, а не как религиозное течение. Альбом в 1971 году возглавил «Billboard 200», был № 6 в 1972 году в «UK Single Chart» («Единый График»), через год после выхода был поставлен на Бродвее как рок-опера, а в 1973 году – экранизирован [12, с. 100].

1971 года хард-рок группа «Led Zeppelin» выпустила концептуальный альбом «Led Zeppelin IV», посвящённый раскрытию идеи выбора между разрушительным прогрессом и бережным отношением к планете. Даже в XXI веке, через 30 лет после выхода, альбом занимает главенствующие места в рейтингах различных музыкальных журналов [12, с. 98].

Приведённые выше примеры указывают на проявление социокультурной компетентности, обнажения личностного представления музыкантов о социуме, показывает наличие в рок-музыке того периода концептуальных альбомов (что существенно отличает её на фоне других в массовой музыке), поднимает на высокую степень их популярность, тем самым, совершая вклад в историю массовой музыкальной культуры вообще, и рок-музыки в том числе. Названные альбомы рок-музыки по праву можно отнести к разряду концептуальных.

В рок-музыке идея концептуализации несколько модифицируется. Так, по мнению В.Н. Сырого, концептуальный альбом «объединяется одной идеей и имеет выстроенную последовательность номеров, иногда усложнённую тематическими, или интонационными связями» [7, с. 147].

И.И. Палкина определяет концептуальный альбом, как «жанр вокально-инструментальной или инструментальной музыки, который характеризуется циклической или контрастно-составной формой, целостностью на основе общей тематики, идеи или сюжетной линии» [4, с. 84] и выделяет два типа концептуальных альбомов: 1) вокальные циклы, объединённые общей темой или идеей, что больше проявляется в тексте, чем в музыке; 2). циклические композиции, с чёткой сюжетной линией, которая прослеживается от произведения к произведению. Во втором случае в них присущ «такой тип связи между составляющими, при котором соединённые элементы приобретают новые качества, не свойственных им в разобщённости» [8, с. 98].

Стремление развивать сюжет не только в тексте, но и в музыке обусловило необходимость усиления музыкальных связей между композициями. Поэтому «Tommy» начинается увертюрой и состоит из 22 номеров, объединённых сквозным развитием и видоизменениями лейтмотивов. Именно наличие лейтмотивов и их развитие позволили музыковедам-учёным назвать «Tommy» первой рок-оперой.

Повышение роли инструментального начала стало предпосылкой появления инструментальных концептуальных альбомов (рок-сюит). Среди самых известных назовем «Days Of Future Passed» («*Пройденные Дни Будущего*»), группы «Moody Blues», в которой изображен день обычного человека от «начала дня», через «Зарю», «Утро», «Обеденный перерыв» до «Вечера», «Ночи».

В.Н. Сыров замечает, что в концептуальных альбомах рок-музыканты стояли на пороге открытия принципиально новой циклической формы, где стиль выступает элементом музыкальной драматургии сквозного типа [6, с. 45].

То, что в концептуальных альбомах рок-музыканты вплотную подошли к использованию симфонизма, как метода музыкального мышления можно считать этапным явлением в истории развития рок-музыки. Тенденцию рок-музыки к концептуализации, примеры которой приведены выше, лучше всего выразили участники британской группы прогрессивного рока «Gentle Giant» «*Нежный Гигант*». В своем творчестве они следовали принципу «расширять границы популярной музыки, рискуя стать крайне непопулярными» [12, с. 95].

Концептуальные альбомы в рок-музыке не ограничиваются указанным периодом, позволяющим предположить доминирование социокультурного, философского подхода к их определению, а также указывают на понимание авторами альбомов собственных произведений, именно, как произведений искусства. Среди концептуальных альбомов назовём также работы арт-рок группы Pink Floyd «The Dark Side of the Moon» («*Темная сторона Луны*») (1973), «Wish You Were Here» («*Жаль, что тебя здесь нет*») (1975), «Animals» (1977), «The Wall» («*Берлинская Стена*») (1979); Прог.-металл Ayrgion «The Final Experiment» («*Заключительный эксперимент*») (1995), «Actual Fantasy» (1996), «Into the Electric Castle» (1998), «Universal Migrator» (2000), «The Human Equation» («*Уравнение Человека*») (2004), «01011001» (2007), «The Theory of Everything» («*Теория обо всем*») (2013); Пауер-металл группы Avantasia «The Metal Opera» (2001), «The Wicked Trilogy» («*Злая Трилогия*») (2002), «The Scarecrow» («*Пугало*») (2008), «The Wicked Symphony» («*Злая Симфония*») (2010), «Angel of Babylon» («*Ангел Вавилона*») (2010), «The Mystery of Time» («*Тайна Времени*») (2013), «Ghostlights» («*Призрачный Свет*») (2016); панк-группы GreenDay «American Idiot» (2004), «21st.Century Breakdown» («*Распад Века*») (2009); Хэви-металл группы «Manowar» («*Военный корабль*») «Gods of War» («*Боги Войны*») (2007); русских групп «Аквариум» («*Радио Африка*»), (1983), «Сплин» («*Фонарь под глазом*»), (1997), «ДДТ» («*Мир номер ноль*»), (1998), «Эпидемия» («*Эльфийская рукопись*»), (2004).

В 1990-2000-х годах концептуальные альбомы распространились среди музыкантов стиля «hard-and-heavy» («трудный и тяжёлый»), особенно когда ведущей темой творчества исполнительские группы избрали мифы и легенды. В этом случае, на наш взгляд, можно вести речь о панк-концептуализме творчества. Носителем эстетической ценности в произведении концептуального искусства является идея, которая выступает центром художественного произведения. Ю.С. Салиженко выделяет три типа идей в концептуальном искусстве: а) арт-рефлексивные идеи; б) социально-политические идеи; в) философские идеи [5, с. 298].

По нашему мнению, концептуальные альбомы в рок-музыке относятся ко всем трём типам (например, альбом группы «The Beatles» «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» может быть отнесён к первому типу), но чаще всего – ко второму и третьему.

В.В. Бычков отмечает, что в концептуальном искусстве «организуются специальные просторы, в результате чего создаётся особая визуально и энергетически активная многомерная, пространственная среда, которая полностью поглощает слушателя-зрителя, и подчиняет его своим законам, овладевая всей его психосоматикой». [2, с. 28]. Венгерские социологи отмечают относительно атмосферы рок-концерта: «звучащее пространство словно раскрывает палатку над слушателями, и их волнения становятся общими. В закрытом зале музыка окутывает слушателей, отделяет их от внешнего мира, чтобы навеять тем, кто находится внутри, ощущения взаимосвязи» [1, с. 118]. Итак, наблюдаем прямые аналогии между организацией концепт-пространств для реализации узловых моментов композиции в концептуальном искусстве и рок-музыке.

Как свидетельствует приведённый выше перечень и музыковедческая литература (С.А. Коротков, И.И. Палкина, Е.А. Савицкая, В.Н. Сыров, Д.П. Ухов, М.А. Федорова, А.Н. Сохор, Т.А. Щербаклова), концептуальные альбомы чаще всего имеют место в двух субжанрах рок-музыки – арт-рока (прогрессивного) и hard-and-heavy (тяжёлого). Первый из них презентует сплав рок-музыки с достижениями профессиональной композиторской культурой творчества прошлых веков и современности: электронной музыкой, симфоническим и джазовым авангардом. Второй – совмещает признаки других субжанров (рок-н-ролла, фолка, панка, психоделического и прогрессивного), и создаёт новое качество, что стала основой формирования комплекса художественных приёмов рок-музыки и определила всё её дальнейшее развитие, что демонстрирует знание социокультурного пространства разных времён.

Итак, наблюдаем стилистическое приближение тяжёлого рока и рока прогрессивного, объясняющего появления концептуальных альбомов. Именно в этих субжанрах рок-музыки и подчёркивается их важная роль в развитии культуры второй половины XX – начала XXI вв.

Выводы. Рок-музыка, почти с самого начала своего существования, активно искала пути преодоления ограничений в массовой культуре, к которой была отнесена за свою популярность среди молодёжи. Одним из направлений её развития стала концептуализация. Концептуальные альбомы в рок-музыке возникли одновременно с появлением соответствующих произведений в других видах искусства, но значительно превысили их по количеству. Среди субжанров рок-музыки активно концептуальные альбомы возникают в жанре прогрессивного рока и тяжёлого рока. Почти каждая концептуальная работа в рок-музыке второй половины XX века стала этапной на пути её развития, заслуживая высокие оценки музыкальных критиков, приобретая популярность среди широкой аудитории и, тем самым, выдержала испытание временем, оказывая влияние на социум и воспитывая у педагогов, будущих учителей музыки, стремление к профессионализму, совершенству социокультурную компетентность.

Список литературы

1. Бачкаи Э. Движение «бит» в Венгрии с точки зрения музыкальной и молодёжной социологии / Э. Бачкаи // Певческий орден, журнал. – Будапешт, 1972. – С. 118–132.
2. Бычков В.В. Эстетика. / В.В. Бычков // Учебник. – Изд-во Псково-Печерский монастырь. – Печоры, 2018. – С. 27–35.
3. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве / С. Левитт // Художественный журнал. – «Art-Language» (Англия), 2008. – № 69. – С. 25–31.
4. Палкина И.И. Жанр концептуального альбома, как пример крупной формы в рок-музыке / И.И. Палкина // Искусствоведческие записки. – К. : Милениум, 2012. – Вып. 21 – С. 82–87.
5. Салиженко Ю.С. Идея, как познавательная и эстетическая ценность в произведениях концептуального искусства / Ю.С. Салиженко // Научные записки. Киев, 2012. – Вып. 10. – С. 293–301.
6. Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. / В.Н. Сыров // – Монография. Изд-во Нижегородского университета. – Нижний Новгород, 1997. – С. 40 – 45, 208–215.
7. Сыров В.Н. Рок и классическая музыка. В проблеме контакта. / В.Н. Сыров // Музыкальная Академия, журнал. Изд-во Нижегородского университета. – Нижний Новгород, 1998. – № 2. – С. 141–147.
8. Щербакова Т.А. Особенности формирования целостности в камерно-вокальных циклах / Т.А. Щербакова // Музыкальное искусство: сб. научных статей –Минск, 2009. – Вып. 9. – С. 98–104.
9. Bayles Martha. Hole in Our Soul: The Loss of Beauty and Meaning in American Popular Music. – University of Chicago Press, 1994.
10. La Monte, Young. An Anthology of Chance Operations. L. Young & J. MacLow, 1963. – С. 30–45.
11. Kosuth Joseph. Art after Philosophy / Conceptual Art: a Critical Anthology / Eds. Alexander Alberro and Blake Stimson. Massachusetts Institute of Technology. – 1999. – С. 15–25.
12. Lippard Lucy R. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 / ed. Lucy R. Lippard. New York: Praeger. – 1973. – С. 87–100.

УДК [378.015.31 + 378.016]:7

Кондратенко Анна Павловна,
доцент кафедры педагогики
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат педагогических наук, доцент
annakondratenko@rambler.ru

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ГУМАНИЗАЦИИ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация: В статье выявлены особенности процесса гуманизации высшего профессионального образования, а также проанализированы художественно-эстетические аспекты гуманизации, способствующие профессиональному становлению специалиста и развитию его духовно-эстетической культуры.

Ключевые слова: гуманизация, средства искусства, гуманитаризация, гуманистически ориентированное образование, гуманистический потенциал, художественно-эстетический аспект, эстетический идеал.

Abstract: *The article reveals the features of the process of humanization of higher professional education, as well as analyzes the artistic and aesthetic aspects of humanization that contribute to the professional formation of a specialist and the development of his spiritual and aesthetic culture.*

Keywords: *humanization, means of art, humanitarization, humanistically oriented education, humanistic potential, artistic and aesthetic aspect, aesthetic ideal.*

Основная цель модернизации высшего образования заключается в создании механизма его устойчивого развития, обеспечении соответствия запросам личности и государства. Осмысление современных педагогических проблем в рамках методологии образования происходит в контексте гуманистической образовательной парадигмы. Это позволяет рассматривать личность как уникальную неповторимую целостность, которая саморазвивается, благодаря собственным смыслам и ценностям.

С целью актуализации задач высшего образования в познании сущности человека, создания условий для его творчества и самовыражения, обращение к эстетико-гуманистическим ценностям искусства является своевременным и необходимым.

Модернизация современного высшего образования ориентирована на определение роли культуры и искусства как духовных источников и способов развития целостной личности, ее мировосприятия, мировоззрения и миропонимания. Внедрение средств искусства в учебно-воспитательный процесс высшей школы обогащает его специфическими формами, методами, стратегиями и технологиями посредством восприятия и понимания глубокого аксиологического, гуманного, чувственного, духовного потенциала человека. Выявление и использование художественно-эстетического потенциала содержания образования является условием становления гуманистического сознания личности, гармонизации его мировоззрения, осмысления единства природы и деятельности человека.

Теоретико-методологические аспекты проблемы гуманизации образования рассматривались И.Ю. Алексашиной, В.П. Беспалько, И.Д. Бехом, Г.А. Баллом, М.Н. Берулавой, Е.В. Бережновой, С.У. Гончаренко, И.А. Зязюном, В.В. Краевским, Е.Н. Отич, О.П. Рудницкой и др.

В исследованиях последних лет раскрываются основные положения гуманитаризации образовательной среды вуза (В.А. Козырев, А.С. Кравец, А.В. Рубцов, Б.Г. Юдин), обосновывается потенциал гуманистических технологий высшего профессионального образования (О.Д. Олейникова, М.В. Калужская, В.Ф. Ефименко).

Анализ научных источников показал, что недостаточно исследованными остаются проблемы целостного подхода к образовательному процессу, связывающему общественный запрос и достижения современного гуманитарного знания. Таким образом, в более глубоком изучении нуждается ряд аспектов гуманизации высшего образования на основе художественно-эстетических знаний и ценностей.

Цель статьи заключается в выявлении особенностей процесса гуманизации высшего профессионального образования, а также в анализе художественно-эстетических аспектов гуманизации, способствующих профессиональному становлению специалиста и развитию его духовно-эстетической культуры.

Стоит отметить, что образование средствами искусства во многих странах признано ведущим инструментом развития творческих способностей личности, включая все каналы восприятия, поскольку позволяет быстрее и успешнее осваивать учебные дисциплины, предоставляет опыт работы с различными материалами и технологиями, учит работать на результат. И, что не менее важно, учит ценить качество и роль гуманных человеческих отношений.

Искусство позволяет представить окружающий мир в конкретно-образной и синтетической форме, способствует формированию научного видения мира с его абстрактными понятиями. Развитость эстетического восприятия и эстетических чувств

личности позволяет острее чувствовать научную проблему в ее нетрадиционном понимании. В частности, так родилась специальная теория относительности. Одним из основателей современной теоретической физики А. Эйнштейна не удовлетворила картина «застывшей» электромагнитной волны относительно наблюдателя, движущегося со скоростью 300 000 км/сек. (скорость света). Это дало толчок нерелятивистскому научному поиску. То есть, эмоциональная культура развития чувственного восприятия выделяет из конкретно-образного потока информации самое важное и актуальное. Именно поэтому научная теория выливается в изящный и красивый научный аппарат или техническое произведение. Таким образом, научное наслаждение от эстетического содержания четкого изложения, является показателем научной значимости.

Кроме того, эстетические возможности искусства выступают изящным и ненасильственным способом формирования гуманности в человеке. Через искусство, осознание внезапного совершенства или несовершенства определенных личностных качеств, появляется стимул к заложенной в человеке бессознательной направленности к творческому обновлению знаний, сознательному самосовершенствованию.

На сегодняшний день становится очевидным, что средства, которые способствуют гуманизации образования, должны носить целостный характер, содержать изменения как содержания, так и процессуального аспекта и быть направленными на развитие личности обучающихся.

Традиционное изучение учебных дисциплин в высшей школе предусматривает абстрактное и одностороннее осознание обучающимся предметного материала в отрыве от его целостного и гуманитарного осмысления. В связи с этим, приобретают важное значение исследования, которые способствуют эффективному решению задач гуманитаризации высшего образования.

Гуманитаризация имеет довольно много аспектов, которые сегодня детально разработаны учеными. Общие проблемы гуманитаризации отдельных дисциплин рассмотрены С.У. Гончаренко, В.И. Данильчуком, В.И. Ильченко, Ю.И. Малеванным, Г.К. Селевко, А.В. Степанюк и др.

В рамках гуманистической парадигмы, человек понимается как уникальная целостная личность, которая развивается в процессе активной самореализации своего творческого потенциала в системе взаимодействия с другими людьми и окружающим миром. Целостность научного познания дает человеку возможность творчески и свободно переосмысливать мир.

Ценностно-смысловые ориентиры глобального образования представляют мир как целостную интегрированную систему (единую и разнообразную), в которой человек предстает как составная часть картины мира и несет ответственность за свою судьбу, жизнь окружающих людей и за будущее мира.

Очевидно, что вместе с изменением парадигмы в образовании, общая картина мира тоже меняется (с механистически-детерминированной на холистическую и синергетически-эволюционную). В этих условиях необходимо не только формировать новое глобальное мышление, но и новое мировосприятие. По мнению И.Ю. Алексашиной, формирование нового мировоззрения исходит из двух взаимодополняющих парадигм: во-первых, это холистический подход к миру как к целостной системе, во-вторых, это гуманистический подход к человеку, живущему в этом мире [1, с. 15].

При этом, в восприятии окружающего мира должен быть задействован не только один интеллектуальный канал, а весь спектр каналов восприятия человека, включая эстетический. Все каналы восприятия должны работать совместно, взаимно обогащая друг друга. Таким образом, мы можем говорить о глобальном мировосприятии и миропонимании как о функции познания мира человеком. Чем более гармонично и всесторонне развит человек, тем более адекватным и глобальным будет его мировосприятие.

Назначение гуманистически ориентированного образования – в осмыслении и прогнозировании его результатов с достижениями в раскрытии потенциала интеллектуальных и духовных сил обучающихся. Без гуманизации высшего образования раскрыть этот потенциал в полной мере невозможно. Таким образом, необходима ориентация педагога на развитие ценностно-личностных знаний и формирование целостного мировосприятия личности вместо узкорациональных представлений о мире [4]. Гуманистический потенциал художественно-эстетической составляющей обучения расширяет возможности специализированного знания для реализации идеалов, взглядов, вкусов, ценностных ориентаций и потребностей студентов на уровне художественно-эстетического опыта, сознательного выбора и отстаивания «своего» набора знаний, которые не навязаны конъюнктурой или учебной программой, а соответствуют эстетике собственного существования.

Искусство в обучении существует в интегрированном поле предметных курсов, выступая как весомый фактор интеграции образования [2, с. 13]. Опора на гуманистический потенциал искусства способствует профессиональному росту специалиста за счет проекции всех видов общественных отношений и потребностей, объяснения природы и потенции художественной потребности как весомого компонента личностного мировоззрения. Потребность в прекрасном позволяет специалисту гармонизировать эстетическое видение предметного знания и одухотворение действительности. Благодаря опоре на мощный потенциал художественной культуры человечества, развитие предметного обучения через знаковые художественные смыслы расширяет возможности сознания и оптимизирует подсознание личности. Такой творческий выбор требует создания условий, при которых творческая индивидуальность стала бы гуманной, способной к творческой самореализации и саморазвитию, неотделимому от общей и профессиональной культуры [3].

Художественно-эстетический компонент высшего образования наполняет не только конкретную отрасль научного знания, но и стимулирует ценностно-эстетическую направленность личности, формируя способность к творческой реализации художественно-эстетических ценностей в профессиональной деятельности. Окружающий мир мы рассматриваем как неисчерпаемый источник гармонии и совершенства, то есть как первичное средство самовоспитания через единство внутреннего состояния личности с природными процессами, предметными формами, порядком, цветом, ритмом, симметрией, целесообразностью. В связи с этим, мы делаем акцент на исключительной значимости художественно-эстетического аспекта образования, который позволяет специалисту актуализировать потенциальные возможности собственного развития за счет выхода за традиционную детерминированность специального знания с учетом личностных предпочтений. Такой подход выводит на вершину профессиональной педагогической деятельности гуманистический потенциал педагога.

Необходимо отметить, что преподаватели, которые реализуют в своей профессиональной деятельности художественно-эстетический компонент предметного обучения, отличаются общей гуманистической направленностью, развитой культурной эрудицией, профессиональной компетентностью, глубокой рефлексией, стремлением к постоянному профессиональному и духовному самосовершенствованию. Это направляет педагога на развитие критического мышления и прогнозирование собственных педагогических действий, эффективный конструктивный диалог с обучающимися, стимулирование их саморазвития. Мы подтверждаем истину, что гуманизм эстетического идеала преподавателя должен выступать эстетическим образцом для студента. Артистизм, доброжелательность, стремление к саморазвитию необходимо дополнять высокой культурой педагога, изысканным вербальным и невербальным поведением. Этот методологический аспект определяется как детализация интегрирующего компонента педагогического мастерства – педагогической техники (И.А. Зязюн). Отсутствие эстетического идеала ведет к стихийной эстетической ориентации и неустойчивости

вкусов обучающихся. При этом важное значение приобретает качество эстетического идеала как катализатора превращения эстетических знаний в убеждения. Более того, понимание значимости достижения эстетического «образца», подчеркивает для педагога роль искусства как интегративной системы, охватывающей содержательные, информационно-предметные и процессуальные аспекты развития творческих потенциальных возможностей обучающихся.

Таким образом, среди основных художественно-эстетических ориентиров гуманизации высшего образования следует выделить:

– глобально-ориентированный подход к высшему образованию как условие ценностного отношения личности к миру, природе, обществу, самой себе;

– формирование целостного мировосприятия как условие становления нового миропонимания и развития глобального мышления личности;

– гуманитаризацию образования, которая определяет гуманистически-эстетическую направленность учебно-воспитательного процесса и должна ориентироваться на конструирование учебных планов и построение учебных дисциплин согласно тенденции наращивания в предметном содержании знаний о человеке, увеличение доли гуманитарного знания;

– особую роль искусства, которое обогащает формы и методы обучения, способствует социализации личности, облегчает ее включение в систему общественных отношений, формирует духовные смыслы, подчеркивая диалектику взаимосвязей предметного знания через элементы эстетического и художественного сознания, ориентирует на гуманистические методологические основы профессионального знания;

– развитие предметного обучения, которое, благодаря опоре на мощный потенциал художественной культуры человечества, через знаковые художественные смыслы расширяет возможности сознания, оптимизирует подсознание личности и активизирует реализацию гуманистической сущности человека.

Перспективным, на наш взгляд, является исследование общекультурных и духовно-нравственных аспектов гуманизации высшего образования, способствующих формированию гуманизма как жизненной позиции человека.

Список литературы

1. Алексахина И.Ю. О тезаурусе концепции глобального образования / И.Ю. Алексахина // Глобальное образование в России: достижения, опыт, перспективы. – СПб.: СПбГУПМ, 2003. – С.10–16.

2. Каркина С.В. Содержание и методы эстетического воспитания студентов вуза на основе интеграции искусств / С.В. Каркина // Мир науки. – Том 17. – № 4. – 2017. – С. 13–20.

3. Кирнарская Д.К. Актуальные проблемы развития художественного образования в XXI веке / Д.К. Кирнарская // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. – 2014. – №3. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/aktualnye-problemy-razvitiya-hudozhestvennogo-obrazovaniya-v-xxi-veke> (Дата обращения: 04.12.19).

4. Олесина Е.П. Художественное образование как основа развития культуры личности / Е.П. Олесина // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. – 2014. – №3. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/hudozhestvennoe-obrazovanie-kak-osnova-razvitiya-kultury-lichnosti> (Дата обращения: 04.12.19).

Кондрашов Сергей Николаевич,
профессор кафедры дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
formatvor.08@mail.ru

РОЛЬ РИСУНКА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ

***Аннотация.** Статья посвящена проблеме определения основных задач дисциплины «Рисунок» для процесса подготовки будущих дизайнеров-графиков. Выявлены следующие задачи рисунка: необходимость грамотного изображения предметов в пространстве; осознанно передавать форму изображаемых объектов; умение определять общие пропорции предметов; грамотно применять законы линейной и воздушной перспективы; передавать силу освещения и грамотно владеть тоном.*

***Ключевые слова:** дисциплина «Рисунок», главные задачи рисунка, специалист графического дизайна.*

***Abstract:** The article is devoted to the problem of determining the main tasks of the discipline «Drawing» for the process of preparing future graphic designers. The following tasks of the drawing are revealed: the need for a competent image of objects in space; consciously transmit the form of the depicted objects; the ability to determine the general proportions of objects; correctly apply the laws of linear and aerial perspective; transmit the power of lighting and competently own the tone.*

***Keywords:** discipline «Drawing», the main tasks of the drawing, graphic design specialist.*

Значимую роль в процессе профессиональной подготовки студентов – графических дизайнеров, наряду с другими фундаментальными – дисциплинами занимает рисунок. Этот предмет будущие специалисты изучают, начиная с первого и заканчивая четвертым курсом обучения. Иначе говоря, рисунок присутствует на всех этапах подготовки будущего специалиста, так как является одной из важных профессиональных дисциплин, на основе знаний и умений которой формируются главные профессиональные качества дизайнера. Это умение в графической форме зафиксировать идейный замысел будущего проекта, найти правильные предложения, стилистику, образность и композицию фирменного знака, иллюстрации, плаката и других графических объектов дизайна. Работа будущего дизайнера над проектом также требует выполнения различных предварительных зарисовок и карандашных эскизов. Рисунок лежит в основе любого графического носителя. Поэтому в процессе обучения студентов отмеченной специальности очень важно овладеть всем арсеналом изобразительной грамоты.

Однако диагностика реальной практики обучения академическому рисунку будущих специалистов графического дизайна констатирует тот факт, что часто на занятиях данной дисциплины уделяется мало внимания главным задачам рисунка.

Однако, плохо понимая эти задачи, студенты не могут справиться с целью и заданиями, которые поставлены перед ними. Это отражается на их профессиональных качествах, что приводит к низкому уровню дизайнерских проектов, которые они выполняют. Такой результат подготовки красноречиво отражается на общей культуре общества. Анализ научной литературы свидетельствует о том, что проблеме рисунка в подготовке специалистов художественного направления уделяется достаточно внимания. Примером тому являются работы таких ученых, как Аксенов Ю.Г. («Подготовка преподавателей рисунка и черчения»), Закин Р.М. («Обучение художников-графиков»), Кричер Ф.М. и Тарасевич Г.Е. («Формирование творческих способностей у будущих

преподавателей живописи»), Ростовцев Н.Н. («Подготовка художников-живописцев»), Федоров К.К. («Развитие художественного вкуса у студентов графических специальностей»). Однако, ни один из ученых не касался этой проблемы в контексте подготовки будущих специалистов графического дизайна. И так, целью нашей статьи является раскрытие главных задач рисунка в процессе подготовки будущих специалистов графического дизайна.

Начнем с того, что основная и главная задача дисциплины «Рисунок» состоит в изображении предметов в пространстве. Для этого необходимо ознакомиться с понятием формы предмета. Каждый предмет ограничен от окружающего пространства определенной поверхностью. У одних предметов она состоит из ряда прямоугольных плоскостей – например, у книги, коробки, ящика, дома. В таком случае мы говорим, что форма предмета прямоугольная. У других – поверхность плавно закругляется, например, у мяча, трубы, бутылки, колонны и тому подобное. Тогда мы говорим, что форма округлая [1, с. 11]. Форма любого предмета имеет три измерения (ширина, высота, глубина), то есть она объемная. Отсюда возникает понятие или термин «объемная форма». Иногда используют более сложный термин – «объемно-пространственная форма». Это определение мы можем назвать более точно, так как оно подчеркивает неразрывность формы с пространством: предмет не только существует в пространстве, не только окружен им, но и сам занимает определенную его часть. Кроме того различные части предмета находятся на разном расстоянии от нас. Так, например, передняя стена квартиры дома, который стоит перед нами, будет ближе к нам, чем задняя стена, иначе говоря, поверхность предмета или объекта занимает различные планы в пространстве.

Все, что нас окружает в существующем мире, обладает формой. Разнообразие форм бесконечно неисчерпаемо. Среди множества предметов мы видим такие, формы которых статичны, неизменны: здания, скалы, камни, мосты, предметы жизнедеятельности и др. [1, с. 13]. Другие формы, такие как облака, дым, водная поверхность, водопад, колебания ветром крон деревьев, тела живых существ, находятся в движении, то есть постоянно меняются. Безграничное многообразие всего, что нас окружает, мы наблюдаем и в размерах, и в окраске, и в тоне. Каким же образом разобраться в этом бесконечном множестве явлений? Естественно было бы логично начать с наиболее простых, чтобы затем перейти к изучению более сложных форм и задач. Остановимся на любом наиболее простом предмете. Для того чтобы передать его форму необходимо, прежде всего, понять его строение. Ключом к такому пониманию строения формы является сравнение данного предмета с похожим геометрическим (куб, цилиндр, шар, пирамида, конус и т.д.), строение которого понятно всем. Метод упрощения форм, их геометризация составляет основу рисования [2, с. 102]. Это в том случае, если перед нами находится предмет простой формы (ящик, шкаф, стол, дом, стакан, кастрюля, ведро). Но чаще многие предметы оказываются соединением нескольких геометрических тел. В таком случае необходимо находить в общей сложной форме простые геометрические формы, которые ее составляют, и понять, как они соединяются между собой. Какой бы ни оказалась сложной форма человеческой головы можно разобраться в ее строении и найти более простые поверхности, которые ее образуют. Рот, нос, глаза рассматриваются также как предметы, имеющие упрощенную геометрическую форму. Нос, например, приближается по своему строению к призме, форма глаза является лишь небольшой частью шарообразной поверхности глазного яблока, тем не менее, в ней выражена округлость. Чувство формы, понимание ее строения развивается в процессе практических занятий студентов. Сначала будет не понятным любая сложная форма, вроде рельефа поверхности земли, строение деревьев, архитектурных строений и т.д., но постепенно у студентов вырабатывается такой навык восприятия форм, что они начинают понимать строение любого предмета.

Понимание строения формы является только началом знакомства с ней, еще необходимо определить общие пропорции предмета, который изображается, то есть

соотношение его размеров: высоты, ширины и длины. Нарушение пропорций в рисунке искажает правильное изображение объекта рисования. Например, если студенты, изображая взрослого человека, нарисуют ему крупную голову и короткие ноги, взрослый человек будет похож на ребенка, для которого характерны именно такие пропорции тела [2, с. 107]. Итак, если нарисовать корову с длинной шеей, а коня на очень коротких ногах, возможно ли будет узнать в таком изображении знакомых нам животных? Соблюдение правильных пропорций в рисунке – одно из самых необходимых условий передачи характерного вида натуры, которая изображается. Формы предметов, которые остро воспринимаются, их разнообразие, дизайнер стремится передать в рисунке.

Теперь следует рассмотреть, как меняется форма предмета, если представить предмет в различных положениях: например, если взять объемную книгу, мы положим ее на полку, потом на стол, повернем ее к себе сначала корешком, затем обрезом страниц и т.д., можно убедиться, что вид книги каждый раз будет меняться. Кроме того, в зависимости от расстояния между нами и предметом, за которым мы наблюдаем, меняются и его видимые размеры. Если мы наблюдаем за несколькими предметами, то на рисунке необходимо согласовать их размеры относительно друг друга. Тогда каждый предмет, который изображается, будет восприниматься зрителем на определенном расстоянии. Кроме сравнительных масштабов предметов следует определить и направление составляющих этих форм плоскостей. Непосредственное восприятие натуры подкрепляется пониманием основных правил перспектив. Перспектива является важной вспомогательной дисциплиной при изучении закономерностей рисунка.

Впечатление, которое дает глубину пространства, достигается в академическом рисунке не только с помощью линейной перспективы, но также с помощью воздушной перспективы. Дело в том, что по мере удаления от нас, предметы не только уменьшаются, но и кажутся плоскими и просветленными, так как контрасты света и тени на расстоянии сглаживаются: резкость очертаний смягчается благодаря большей толще воздуха, и многие подробности ускользают от наших глаз.

Мы не коснулись еще одного важного вопроса в работе над рисунком – передачи освещения предметов и среды. В зависимости от силы освещения, направления луча света, а также удаленности источника света от предмета, который мы изображаем, меняется и характер распространения теней, полутонов и освещенных мест на поверхности его формы. Следует понаблюдать предметы в нашей комнате, освещенные светом из окна сбоку, спереди и сзади, которые стоят близко к свету и далеко от него. Также следует вспомнить, каким мы видим дерево в солнечный день или в пасмурную погоду, или на закате, когда дерево вырисовывается четким силуэтом на фоне неба, уходящего дня. Каждый раз мы иначе воспринимаем объемную форму его кроны и ствола. То они кажутся наиболее рельефными, то более уплощенными. Свет прекрасно превращает все видимое, ставя перед студентами разнообразные задачи.

Какими средствами располагает студент-дизайнер для передачи в рисунке формы предмета в пространстве при том или ином освещении? Одним из основных средств является тон. Тоном называется степень освещения поверхности формы предмета. Степень освещения зависит от общего характера освещения (его силы, направления луча света, расстояния источника света от предмета), от плана пространства, на котором находится предмет, – далекого или близкого, наконец, от его цвета – светлого или темного. Тоном различной силы передается все разнообразие переходов от светлого к темному, благодаря чему на рисунке достигается впечатление объемности формы. В живом наблюдении действительности мы не отделяем форму предмета от его пропорций, от освещения пространства, в котором он находится; мы видим все эти элементы в неразрывной связи. В своей статье мы говорим о них отдельно, чтобы яснее стали главные задачи рисунка.

Сейчас мы напишем о том, как правильно преподавать рисунок с натуры.

Постараемся представить себе, что выставлена группа предметов. Наблюдая их, мы охватываем взглядом предметы вместе с поверхностью стола, на котором они расположены и фоном позади них. Весь этот угол воспринимается нами как нечто единое. На этой первой встрече с натурой студенты еще, как следует, не осознают ни формы отдельных предметов, ни их связи друг с другом, с фоном, со столом, ни еще много чего, что нам нужно передать в рисунке. У студентов пока только общее, очень суммарное, как говорят впечатление от природы. Им придется разобраться, чтобы понять не только особенности отдельных предметов, но и их взаимосвязь, их слитность в общей группе, их зависимость друг от друга. Такое понимание достигается в процессе работы с натурой, которая строится на постоянном сравнении [3, с. 19]. Определяя пропорции предметов, студенты сравнивают их высоту с шириной и глубиной, их пропорции с пропорциями соседних предметов. Проявляя объемную форму тона, то есть, прокладывая тени и полутона, они ищут разницу между всеми переходами от света к тени. Работа ведется на постоянном сравнении отношений. Это заставляет их держать во внимании всю постановочную группу в целом, что дается большим трудолюбием и достигается систематической работой. На много легче смотреть на природу по частям, рассматривая в ней отдельные детали. Борьба с таким не профессиональным подходом требует от студента непрерывных усилий. Процесс рисования идет все время от общего к деталям. Он начинается с определения главных крупных форм, от которых идет переход постепенно к более мелким формам. Например, если студенты рисуют три-четыре предмета вместе, то, прежде всего, они определяют на листе общие границы всей группы, затем определяют формы всех предметов, не вдаваясь в детали. Такой метод требует от студента-дизайнера большей активности. Приходится не просто изображать природу, но и выбирать в ней то, что требует поставленная задача. Это означает, что уже в простейших рисунках присутствует творческий момент [3, с. 20]. Рисунок должен быть выполнен с интересом. Тогда он будет отображать живое отношение к природе и его по праву можно будет назвать художественным. Чем дальше, тем больше открытий студенты-дизайнеры будут делать в давно знакомых вещах, тем более творческими будут их работы. Поэтому нельзя рассматривать выполнение заданий только как упражнение для приобретения необходимой грамотности. Задачи дисциплины «Рисунок» рассчитаны на то, чтобы приучить студентов с самого начала к целенаправленному изучению природы и воспитывать у них творческое отношение к работе, что поможет им в будущем найти свой самостоятельный путь дизайнера.

Все выше сказанное позволяет сделать выводы обобщающего характера. Нами выделены семь главных задач рисунка: 1) необходимость грамотно изображать предмет (предметы) в пространстве; 2) осознанно передавать форму изображаемых объектов; 3) умение определять общие пропорции предметов; 4) грамотно применять законы воздушной и линейной перспективы; 5) передача силы освещения; 6) грамотное владение тоном.

Перспективным направлением проблемы нашего исследования является разработка педагогических условий ориентации будущих графических дизайнеров в достижении главных задач дисциплины «Рисунок».

Список литературы

1. **Авсиян А.А.** Природа и рисование по представлению / А.А. Авсиян. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 152 с.
2. **Аксенов Ю.Г.** Цвет и линия: руководство по рисунку и живописи / Ю.Г. Аксенов, М.М. Левидова. – М. : Художник, 1996. – Вып. 1. – 304 с.
3. **Ростовцев Н.Н.** История методов обучения рисованию / Н.Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.

Коночкина Оксана Ивановна,
доцент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
kultura-kino@rambler.ru

СОВРЕМЕННЫЙ УРОК МХК: ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗАЦИИ

***Аннотация.** В статье рассматриваются проблемные аспекты преподавания урока МХК в современных условиях. Отсутствие единой учебно-методической базы дисциплины, влечет за собой не только проблемы организационного порядка, но и сложности в обосновании места данной дисциплины в современном образовательном процессе.*

***Ключевые слова:** методика, программа, мировая художественная культура, образовательный процесс.*

***Abstract:** The article discusses the problematic aspects of teaching the MHC lesson in modern conditions. The lack of a unified educational and methodological base of the discipline entails not only organizational problems, but also difficulties in substantiating the place of this discipline in the modern educational process.*

***Key words:** methodology, program, world art culture, educational process.*

Духовно-нравственное развитие личности является одним из ключевых факторов современного образования. Развитие общества главным образом зависит от гражданской позиции человека, жизненных приоритетов, нравственных убеждений, моральных норм и духовных ценностей. Формирование человека, укрепление его интереса к жизни, любви к своей стране, потребности творить и совершенствоваться есть важнейшее условие успешного развития любого государства.

Актуальность приобщения школьников к настоящему искусству и та негативная ситуация, сложившаяся в образовании, что заключается в непонимании значения художественной культуры и художественного образования в формировании духовно-нравственных ценностей и общей культуры людей, требует серьезной работы как со стороны научного сообщества, так и со стороны учителей-практиков.

«Мировая художественная культура» – один из наиболее «молодых» предметов современной школы и отличается от других дисциплин школьной программы тем, что его методические требования еще только формируются и систематизируются. Как следствие – слабая разработанность методологии и требований к уроку МХК.

К вопросам организации обучения и методологического обеспечения курса «Мировая художественная культура» обращались такие ученые как: Г. Данилова, А. Мелик-Пашаев, Л. Пешикова, Л. Предтеченская, Л. Рапацкая, И. Химик, Н. Щербаков и другие.

Однако, несмотря на имеющиеся исследования данного вопроса, наличие учебных программ и учебно-методической литературы, все же целостного подхода к осуществлению образовательной деятельности по данному учебному курсу еще не сложилось. Как замечает А. Мелик-Пашаев, «...культура обрела в общественном сознании статус некоего «десерта», необязательного украшения реальной жизни, выступает как частность, не имеющая серьезной жизненной значимости... Вся история человечества свидетельствует, что явление, которое мы сейчас называем искусством, или художественной культурой, это неотъемлемая составляющая человеческого существования. И ее деградация, утрата понимания ее реальной ценности – путь к

расчеловечиванию данного общества. Неуважительное отношение к культуре влечет за собой такое же отношение и к циклу школьных художественных дисциплин» [3, с. 4].

При этом основная цель дисциплины «Мировая художественная культура» – ввести личность обучаемого в художественную культуру, сформировать в нем готовность к самостоятельному духовному освоению подлинных художественных ценностей, способствовать его всестороннему развитию, дать необходимые теоретические знания и практические навыки «погружения» в культуру. В связи с этим на передний план выдвигается целый ряд определенных задач, которые должны реализоваться в ходе урока, а именно: создание организационно-педагогических условий для комфортного освоения учащимися богатства мировой художественной культуры; раскрыть личностно-значимый для каждого школьника характер великих произведений мирового историко-культурного наследия, показать их современное звучание и непреходящую ценность для всех времен; показать возможности искусства как уникального способа познания и освоения окружающего мира; познакомить учащихся со спецификой текстов культуры, содействовать формированию навыков их освоения; дать опыт диалогового взаимодействия с памятниками культуры, который позволит учащимся стать грамотными читателями, зрителями, слушателями, посетителями музейных и концертных залов, выставок, участниками art-мероприятий; научить спокойно и уверенно чувствовать себя в музейном и городском пространстве, понимать основные принципы работы с разнообразными артефактами [1]. В результате правильной оценки возможностей и адекватной реализации цели и задач, складываются условия для эффективного достижения результатов обучения – формирования компетентностей: общекультурной, коммуникативной, информационной, социальной и др.

Таким образом, итоговым результатом четкой организации учебного процесса по освоению курса МХК, должны стать определенные педагогические эффекты, способствующие накоплению опыта пространственной ориентации, чувственного восприятия мира, развитию внимания, творческих способностей личности, креативности мышления, формированию предметных навыков и умений интерпретировать метафорический язык художественных произведений, осознавать себя хранителями и наследниками культур прошлого и творцами современной культуры [1].

Становится очевидным, что педагогическая рефлексия окажется действенной только в том случае, если целесообразность и эффективность урока МХК будет рассматриваться и оцениваться с учетом специфики самого предмета МХК. Специфика любой школьной дисциплины определяется ее целевыми и ценностными установками. На первый взгляд «Мировая художественная культура» может быть отнесена к тем курсам, предметом которых в той или иной степени являются произведения искусства. Однако его своеобразие и сложность, как утверждает профессор Л.Ванюшкина, заключается в том, что «...перед педагогом стоит не только задача изучения искусства, трансляция «готовых» знаний о жизни и творчестве великих мастеров, рассказы об истории создания и бытовании художественных произведений, погружение в технологию творчества. В фокусе педагогического внимания в первую очередь оказывается личность школьника, претерпевающая глубинные изменения под воздействием общения с искусством» [1].

Для достижения результатов обучения, а именно формирования комплекса необходимых компетентностей, в процессе освоения курса МХК, важен адекватный выбор учебно-методического обеспечения дисциплины.

По мнению Е. Медковой, «...наиболее остро стоит проблема отбора учебников и учебных пособий, и нужны ли они вообще в том классическом виде, в котором они сложились на базе других дисциплин... Это особенно актуально в свете изменений, которые произошли за последние несколько десятилетий. Огромное значение в трансляции и тиражировании искусства приобретают современные СМИ, Интернет, массовая продукция книжных издательств, которые стремясь заполнить все возможные потребительские ниши, ориентируются не столько на профессионалов и ценителей,

сколько на формирование рынка и воспитание будущих потребителей. Таким образом, школьный учебник утрачивает своё значение единственного или основного источника знаний в области культуры и искусства» [2 с. 1].

Действительно, сегодня достаточно большое количество учебных и методических разработок по МХК (Л. Баженовой, Г. Даниловой, Л. Емохоновой, Л. Предтеченской, Л. Рапацкой и др.), однако единого установленного стандарта так и не существует.

Исходя из этого, становится ясно, что современная школа требует разработки единой методики преподавания курса МХК, соответствующей программе и возрасту учащихся. При этом методика преподавания курса «Мировая художественная культура» должна отвечать всем общим требованиям, которые предъявляются к преподаванию школьных дисциплин, но вместе с тем необходимо учитывать и особенности, диктуемые спецификой содержания самого предмета. Логика построения программы по МХК обеспечивает определенные параметры для отбора содержания. В одних программах изучение художественной культуры начинается с Древнего мира, в других – со знакомства с искусством Нового или Новейшего времени. Как правило, все программы по МХК предлагают объем содержания, несколько превышающий возможности учебного времени. Заметим, что в задачи курса не входит исчерпывающее изложение истории отдельных видов искусства или знакомство со всеми выдающимися произведениями искусства. Для приобретения опыта свободного ориентирования в различных пластах культуры ученику не обязательно подробно и тщательно осваивать каждый из них. Достаточно отработать модельные ситуации накопления опыта диалогического взаимодействия с объектами культуры [1]. Вместе с тем учитель всегда стоит перед выбором, с какими именно произведениями, перечисленными в программе, он будет работать.

В контексте сказанного отбор произведений для конкретного урока становится одним из ключевых моментов организации занятия. Главный критерий – целесообразность включения произведений разных видов искусства с позиций того, насколько они необходимы и достаточны для конструирования развивающей среды.

Следовательно, при организации урока важно помнить, что любое занятие ориентировано на развитие самовыражения ученика, на его активную познавательную, эмоционально-ценностную и преобразовательную деятельность. В соответствии с этим должны измениться приоритеты урока – с создания оптимальных условий для усвоения знаний на организацию диалога с произведениями искусства и программирование такой деятельности учащихся, которая помогает освоить пласты культуры через их «проживание» и сопереживание. Такой подход позволит дать ученику опыт существования в культуре, выработать собственный взгляд на разнообразные тексты культуры, ощутить себя наследником мировых цивилизаций, увидеть современный мир как средоточие различных культурных пластов, доступных освоению, в которых каждый может ориентироваться и выбирать нужное в конкретной жизненной ситуации.

Таким образом, еще много нерешенных задач стоит перед теорией и методологией МХК и именно на учителя ложится основной груз решений практических и организационных проблем реализации освоения курса МХК.

Список литературы:

- 1. Ванюшкина Л.М.** Современный урок. Мировая художественная культура / Л.М. Ванюшкина – «КАРО», 2009 – (Уроки для педагогов). – 30 с.
- 2. Медкова Е.С.** Принципы преподавания МХК в контексте актуальных философских идей / Е.С. Медкова // Электронный научный журнал «Педагогика и искусство» ИХОРАО – 2007. – №1 – С. 30–41.
- 3. Мелик-Пашаев А.А.** О состоянии и возможностях художественного образования / А.А. Мелик-Пашаев // Искусство в школе – 2008. – №1 – С. 4–9.

Кривуля Инна Алексеевна,
старший преподаватель кафедры
профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
Кривуля Роман Евгеньевич
преподаватель кафедры профессионального
мастерства, дизайна имиджа и стиля
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
ya.suitepc@yandex.ru

ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ КАК ОДНА ИЗ ОСНОВНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СОВРЕМЕННОГО ВЫПУСКНИКА ВУЗА

Аннотация: в данной статье рассматривается современный взгляд на развитие творческого потенциала студентов как одной из основных компетенций современного выпускника вуза, конкурентоспособного на рынке труда, а так же рассматривается в качестве актива для развития общества в целом.

Ключевые слова: творческий подход, творческий потенциал, преподаватель, студент, умения, способности, навыки, компетенции, образовательный процесс.

Abstract: In this article consider the modern view on the development of creative potential of students as one of the main competencies of a modern graduate of the University, competitive in the labor market, as well as an asset considered for the development of society.

Keywords: creative approach, creative potential, teacher, student, skills, abilities, competences, educational process.

В последние годы в современном образовательном процессе творческий потенциал студентов приобрел большой интерес и стал одной из ключевых компетенций, которой должен обладать современный выпускник вуза. Перед преподавателями вуза стоит задача развить в студентах полный комплекс компетенции соответствующих требованиям рынка труда XXI века. Многие исследователи рассматривают творчество в педагогическом процессе как обязательный компонент имеющий общие характеристики с другими компетенциями и применяя подход «обучение в творчестве» современный преподаватель может способствовать развитию у студентов комплекса компетенций необходимых для готовности к будущей профессиональной деятельности.

Творчество имеет два вектора – один направлен вовне, в предметную деятельность, а другой – на самого человека: на его самосозидание, развитие всех сущностных сил и способностей. По меньшей мере странно, что когда речь идет о творчестве, творческой деятельности человека, чаще всего имеют в виду первый вектор, т.е. одну составляющую. В то время как не менее, а скорее, более важная компонента человеческого творчества – это творческое саморазвитие человека. В процессе созидательной, творческой деятельности человек с неизбежностью растет, саморазвивается, всякий раз возвышается до уровня сложности, трудности тех проблем, которые становятся объектом его предметной деятельности. Отсутствие или даже затухание потребности к саморазвитию с неизбежностью ведет человека к деградации. И наоборот, возвышение потребностей к развитию «самости» в любой его форме (самопознанию, самоопределению, самоуправлению, самосовершенствованию, самореализации) выводит человека на новые личностно-значимые уровни саморазвития [1, с. 382].

В современном мире перед выпускником вуза стоит сложный вопрос трудоустройства, так как конкуренция на рынке труда сегодня очень жесткая. В этом контексте, студентам необходимо развивать творческий подход к обучению, что позволит им развить необходимые навыки, умения и способности позволяющие быстро ориентироваться и адаптироваться к изменяющимся требованиям рынка труда, «приспособиться» к профессиональному будущему. Творческий потенциал является одним из основных компетенций современного студента и рассматривается в качестве актива для развития общества в целом. Хотя творчество в мире и признается в качестве актива современного общества, оно остается нечетким понятием и поэтому в литературе существует несколько определений данной компетенции.

По мнению некоторых авторов творчество – это «новизна, которая полезна»; «производство новых и полезных идей отдельным человеком или небольшой группой людей, работающих вместе»; или способность создавать новые и адаптированные решения в определенном контексте. В этих определениях основное внимание уделяется творческому подходу к решению поставленных задач и ведет к общему согласию о природе творчества.

Исходя из рассмотренных определений, можно заключить, что внедрение творческого подхода на учебных занятиях неизбежно приведет к развитию одновременно и других компетенций студентов. Развитие творческого потенциала студента требует времени и терпения, но если преподаватель будет лучше понимать природу творчества и его связи с другими компетенциями, то такой преподаватель сможет интегрировать творческое обучение на занятии с другими педагогическими технологиями, которые будут развивать всю группу основных компетенций студентов.

Способность создавать новые идеи называется творческим потенциалом. Под творческим потенциалом понимаются возможности студента с учетом его познавательных способностей и стремлений. Рассматривая развитие творческого потенциала, можно отметить, что оно может изменяться с течением образовательного процесса и будет варьироваться в зависимости от предметной области и поставленной задачи преподавателем на занятии.

В настоящее время польза внедрения творческого подхода на занятии широко признается специалистами сферы высшего профессионального образования. Внедрение творческого подхода на занятиях приводит к развитию воображения студента и тем самым увеличивает личностный интерес к развитию своих профессиональных навыков. Кроме того, творчество рассматривается как важный компонент личностного благополучия и в контексте учебной деятельности может развивать у студентов любознательность, открытость и коммуникативные способности.

На самом деле существует несколько теорий применения творчества на занятиях, которые участвуют в творческом развитии студентов. Эти теории, на сегодняшний день, к сожалению не часто применяются преподавателями в рамках проведения занятий. Исследования в этой области показали, что преподаватели, несмотря на то, что они понимают важность творчества в образовании, испытывают трудности с внедрением творческого подхода к проведению занятий.

Основной теорией применения творческого подхода педагогическому процессу является многомерный подход, который определяет четыре основных компонента творчества: когнитивный фактор (интеллект или знания), конативный фактор (личность или мотивация), эмоциональный фактор (влияние эмоциональных черт на творческий потенциал) и экологический фактор (взаимодействие студентов в вузе). Для когнитивного фактора многомерного подхода существует множество компонентов, которые оказывают огромное влияние на творческий подход в процессе обучения. Первым является дивергентное мышление - является основной способностью, участвующей в развитии творческого потенциала студента, способностью производить множество решений из сложившейся ситуации; так же существует конвергентное мышление, определяемое как

способность учитывать требования окружающей среды и производить уникальное и оригинальное решение, основанное на нескольких подходах. Конвергентное мышление предполагает способность ассоциировать различные идеи, оценивать их и объединять в новое, оригинальное решение.

Следующими компонентами, которые задействованы в развитии творческого потенциала, выступают такие как оценка идей – способность отбирать релевантные идеи и отбрасывать неуместные; умственная гибкость, определяемая как способность рассматривать идею под разными углами или отказываться от одной идеи для того, чтобы рассмотреть другую и в конечном счете предложить грамотные творческие решения.

Конативный фактор так же оказывает большое влияние на развитие творческого потенциала студентов. Данный фактор выделяет модели поведения, личностные черты, когнитивные стили и мотивацию, которые формируют творческую личность студента. Среди них выделяют независимость, открытость новому опыту, гибкость и терпимость к неизвестным способам решения поставленной задачи. Данные личностные черты задействованы в развитии творческого потенциала студентов.

На ранних стадиях развития творческого потенциала у студентов ярко выражены личностные черты, такие как неприятие социальной конформности; стремление к независимости; тяготение к новизне; неосознанное применение воображения, склонность к риску в принятии решения; большая неустойчивость перед лицом препятствий и неоднозначных ситуаций. Кроме того, можно выделить тот факт, что быстрое развитие творческого потенциала студента основано на внутренней мотивации, а студенты с внешней мотивацией, как правило, практически не формируют в себе творческую личность.

Что касается эмоционального фактора творчества, установлено что эмоции оказывают весомое влияние на индивидуальное творчество студента. Творческий подход к образовательному процессу развивает различные чувства студента, связанные с «радостью творения», такие как очарование, уверенность в себе, разочарование, облегчение, волнение и удовлетворение. Кроме того эмоциональная интенсивность (интенсивное эмоциональное состояние студента может повысить его творческий потенциал), характер творческой задачи (отношение между творчеством и эмоцией может варьироваться в зависимости от поставленной цели), эмоциональные черты личности (способность идентифицировать эмоции) модулируют влияние эмоций на творчество студента.

Наконец, экологический фактор творческого подхода к процессу образования относится к коммуникативной среде (открытой среде общения, в которой студенты могут исследовать и делиться творческими идеями) взаимодействия преподавателя и студентов на занятии. Воздействие окружающей среды имеет решающее значение для развития творческих способностей студента. В экологическом контексте и с учетом вариативности факторов многомерного подхода в повседневных ситуациях мы считаем, что основным акцентом, касающегося творческого подхода на занятиях, является не успеваемость студентов, а главным образом их способность знать, что такое творчество и как его осмысленно использовать. Вузовская среда может способствовать использованию творчества и обучать студентов применять творческий подход к решению поставленных задач. Действительно, легче развивать творческий потенциал, когда на занятии применяется творческий подход к постановке и решению задач дисциплины. По сути, творческая образовательная среда обеспечивает студентам основу для развития их творческих способностей. Для того чтобы студенты имели представление о том, как применять творческий подход, им необходим пример, которым выступает преподаватель. Для грамотного обучения студентов преподавателю необходимо обладать педагогической креативностью. Под педагогической креативностью понимается способность преподавателя сделать обучение более интересным с использованием творческих подходов; педагогическая креативность определяется как методика обучения с целью

развития творческого мышления студентов. Выступая как индивидуальный субъект педагогической деятельности, педагог в то же время представляет собой общественный субъект – носитель общественных знаний и ценностей. В силу этого в субъектной характеристике педагога всегда соединяются аксиологическая (ценностная) и когнитивная (знаниевая) плоскости. При этом вторая включает также два плана: общекультурные и предметно-профессиональные знания. Являясь индивидуальным субъектом, педагог всегда представляет собой личность во всем многообразии индивидуально-психологических, поведенческих и коммуникативных качеств [2, с. 78].

Действительно, убеждения преподавателей в отношении креативности студентов могут влиять на развитие их творческих способностей. В педагогической практике известно влияние педагога на развитие творческого потенциала студента. Однако, несмотря на существенную роль преподавателей и многочисленные преимущества творческого обучения, творчество слабо интегрировано в учебную программу студентов.

Как показали исследования, проведенные британскими учеными, во многих вузах, даже при включенном изучении творчества в программу студентов, зачастую в вузе не применяют творческий подход к проведению занятий. Кроме того, ученые подчеркивают тот факт, что преподаватели не имеют четкого представления о том, как следует определять творчество или как оно должна вводиться в программу занятия (как обучение или оценка), но не смотря на это преподаватели признали важность и интерес преподавания с применением творческого подхода. Данное расхождение произрастает из изменений, которые произошли с педагогикой за последние столетия. В последние годы педагогика стала более технической, хотя раньше она понималась как искусство. Понимание педагогики как искусства воспитания продержалось многие столетия; нельзя утверждать, что от него полностью отказались и сегодня. В предисловии к своей книге «Человек как предмет воспитания», вышедшей в 1867 г., К.Д. Ушинский подчеркнул: «...Из сказанного вытекает уже само собой, что педагогика не есть собрание положений науки, но только собрание правил воспитательной деятельности». Далее уточнил: «Педагогика – не наука, а искусство: самое обширное, сложное, самое высокое и самое необходимое из всех искусств. Искусство воспитания опирается на науку. Как искусство сложное и обширное, оно опирается на множество обширных и сложных наук; как искусство, оно, кроме знаний, требует способности и наклонности, и как искусство же, оно стремится к идеалу, вечно достигаемому и никогда вполне не достижимому: к идеалу совершенного человека» [3, с. 24].

Если посмотреть на историю развития высшего профессионального образования, то можно заключить, что за последние годы позиция образования по отношению к творческому подходу проведения занятий существенно не изменилась. На сегодняшний день учебные планы, поставленные перед студентами цели, подход к оцениванию результатов деятельности студентов создают сложные условия для внедрения творческого подхода в процессе проведения занятия. Кроме того, творческому мышлению нельзя научить, его можно только развить, поэтому студент нуждается в конкретных действиях, которые могут заставлять его креативно мыслить. В данном контексте творчество, критическое мышление и метапознание (учитесь учиться) рассматриваются как «способы творческого мышления», а общение и сотрудничество преподавателя и студентов как «способ работы». Таким образом, стремление к творчеству со стороны студентов, отличному от стандартной профессиональной мотивации, может быть более эффективным стимулом развития всех навыков и компетенций для студентов и менее трудным подходом для внедрения на занятиях в вузе. Творчество является одним из главных навыков студента XXI века, наряду с критическим мышлением, метапознанием, коммуникацией и навыками сотрудничества.

Итак, рассмотрев вопросы касающиеся творческого подхода в образовательном процессе, мы можем утверждать, что творчество и критическое мышление необходимо развивать у студентов в первую очередь в эти два навыка связаны тесно между собой. Мы

можем предположить, что развитие одного из них (творчество) может быть достаточным для развития другого (критическое мышление). Однако с учетом представленного анализа можно считать, что эти навыки студент использует одновременно при принятии нестандартных решений и поэтому использование одного навыка способствует развитию другого. Поэтому применение творческого подхода в процессе проведения занятия является главным педагогическим инструментом в подготовке современного студента и делает его достойным профессионалом выбранной профессии, который будет востребован на рынке труда.

Список литературы

1. **Андреев В.И.** Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития – 3-е издание / В.И. Андреев.– Казань: центр инновационных технологий, 2012. – 608 с.
2. **Зимняя И.А.** Педагогическая психология / И.А. Зимняя.- М.: изд. МПСИ, МОДЭК, 2010. – 448 с.
3. **Подласый И.П.** Педагогика: 100 вопросов – 100 ответов: учеб. пособие для студентов вузов / И.П. Подласый.– М.: Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2006. – 365 с.

УДК 378.1

Лабинцева Лариса Павловна,
и.о. заведующего кафедрой музыковедения
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат педагогических наук, доцент
iki_timip@ltsu.org

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Аннотация.** В статье освещается актуальность использования информационных технологий в системе музыкального образования. Автор обращает внимание на использование дистанционного обучения в области преподавания основ игры на электроинструментах и происходит в виде видео-уроков, курсов лекций, записанных на диски, компьютерных программ, предназначенных для создания табулатур, online-занятий при помощи программы Skype и др.*

***Ключевые слова:** информационные технологии, система музыкального образования, педагог-музыкант, компьютерные технологии, дистанционное обучение.*

***Abstract:** The article highlights the relevance of the use of information technologies in the system of music education. The author draws attention to the use of distance learning in the field of teaching the basics of the game on power tools and occurs in the form of video lessons, lecture courses recorded on discs, computer programs designed to create tablatures, online-classes using Skype etc.*

***Key words:** information technologies, music education system, teacher-musician, computer technologies, distance learning.*

Активное развитие компьютерной техники в середине XX в. охватывает практически все сферы деятельности человека и в настоящее время является неотъемлемой частью нашей действительности. Электронные технологии используются в науке и культуре, в быту, в организации досуга.

Заметим, что в музыкальной педагогике информационные технологии появились только в последние десятилетия, однако они уже приобрели большое значение в сфере

творческой деятельности. Данная инновация внесла коррективы в содержание учебных планов высших профессиональных заведений, в которых стали внедряться курсы музыкальной информатики и электронной музыки для инструменталистов, будущих учителей музыки, будущих артистов оркестра. Также стали возникать компьютерные классы в музыкальных школах; формируются такие направления, как звукозапись для звукорежиссеров, саунд-дизайнеров, звукотехников и звукооператоров. Во многих школах искусств ведутся занятия для концертных и радио DJ (ди-джеев). Также активно, особенно в последнее время, обсуждается вопрос формирования самостоятельной формы дистанционного музыкального обучения.

Система музыкального образования, музыкально-педагогический процесс изначально весьма консервативны. Это объясняется тем, что методика преподавания, особенно исполнительских дисциплин, создавалась и формировалась на протяжении многих лет. Традиции и опыт многих авторитетных педагогов, отображенных в авторских методиках, определяют общепринятые, классические формы и виды обучения, репертуара, взаимодействия между учителем и учениками.

Однако все вышесказанное не указывает на то, что в музыкальной педагогике не происходит никакого развития и говорит лишь о преемственности традиций, основанных на изученных методах работы. Особенно это касается музыкантов-инструменталистов, так как исполнительские навыки передаются через личный контакт с педагогом в процессе индивидуальных занятий, а не при помощи лекций, предназначенных для широкой аудитории. Поэтому ограничиться разработкой методических рекомендаций по овладению инструментом невозможно, как не представляется реальным подменить различными рекомендациями процесс живого общения с педагогом по специальности. Именно в этом заключено самое главное отличие музыкально-педагогического процесса от других форм организации обучения, принятых в других учебных заведениях гуманитарного направления.

В системе музыкального образования есть ряд дисциплин (музыкально-теоретические и историко-теоретические дисциплины), которые не предъявляют строгих методических требований к организации учебного процесса [1]. Именно с этим связан тот факт, что первые комплексы по развитию слуховых навыков и чувства ритма, компьютерные программы и дистанционные курсы были первоначально разработаны в США по предметам: «Элементарная теория музыки», «История музыки», «Сольфеджио» (Дж. Эванс, Р. Глейзер и Л.Е. Хомм и др.). В этом же направлении работали педагоги различных учебных заведений, среди которых ведущие музыкальные и музыкально-педагогические ВУЗы страны.

Стоит отметить, что, несмотря на активное внедрение методов дистанционного обучения в систему музыкального образования, отношение к этому среди преподавателей весьма неоднозначное. Определенное негативное отношение к компьютеризации музыкальной сферы деятельности человека связан не только с общей консервативной направленностью музыкальной педагогики, но и с рядом проблем, связанных с организацией процесса формы обучения на расстоянии. Ведь для эффективного овладения умениями и навыками необходимым является выполнение ряда педагогических условий, которые являются обязательными для успешного учебного процесса, таких, как наличие компьютерного обеспечения у всех участников, владение навыками работы с компьютером и сетью Интернет.

Во многих высших профессиональных музыкальных заведениях практикуется дистанционная форма обучения в виде мастер-классов. Однако данная форма получения информации носит несистематический характер и, как правило, очень ограничена по времени. Анализируя программы дистанционного обучения в России и за рубежом, можно сделать вывод, что данная форма используется, прежде всего, в тех направлениях подготовки, где основой являются не практические навыки, а теоретические знания.

Что же касается уже существующих программ, то отсутствует необходимая статистика успешности применения не отдельных информационных программ, а самостоятельной формы удаленного обучения. По сути, единственным в мире аккредитованным музыкальным заведением, осуществляющим полноценный процесс дистанционного обучения музыке, в том числе и по исполнительскому направлению, является колледж «Беркли-online», который ежегодно выпускает десятки дипломированных музыкантов во всем мире, обучавшихся по программе удаленного обучения.

Во многих музыкальных учебных учреждениях за рубежом развиваются отдельные виды дистанционного обучения, такие, как тиражирование DVD или CD дисков с записями лекций, концертов, мастер-классов, видеоконференции, внедрение обучающих сред типа MOODLE в рамках преподавания теоретических дисциплин. Особое распространение Интернет-технологии получили среди студентов музыкальных учебных заведений в связи с возможностью просмотра и анализа концертных записей выдающихся музыкантов прошлых лет, которые со временем приобрели не только эстетическое, но и воспитательное обучающее воздействие.

Несмотря на существенные достоинства дистанционного музыкального образования, многие педагоги по-прежнему относятся к данной форме достаточно негативно. Это связано с тем, что для использования компьютера и информационных технологий в обучении, необходимо обладать определенными знаниями, умениями и навыкам в технической области или постоянно взаимодействовать со специалистом в данной сфере. При этом педагог должен осознавать реальные возможности электроники в рамках музыкального обучения, отдавать себе отчет в том, насколько успешным будет применение методов дистанционного обучения в учебно-методической работе, владеть навыками составления алгоритмов компьютерных обучающих программ, обладать знаниями в области оптимизации предоставления компьютерной информации. Именно с этими факторами связана сложность в организации самого процесса получения музыкального образования в удаленной форме. Педагоги многих учебных заведений, занимающиеся данной тематикой, задаются вопросом, как именно осуществить внедрение удаленных форм обучения в образовательный процесс.

К примеру, А.П. Ментюков, считает, что единственную и наиболее эффективную возможность использования различных вариантов дистанционного обучения предоставляет на данный момент разработка методических пособий по дисциплинам исторического и теоретического цикла и их активное распространение через Интернет [2, с. 157]. При этом должны учитываться пожелания будущих абитуриентов, студентов, уже обучающихся в учебных заведениях или самостоятельно, а также должна учитываться перспектива использования этого контента в образовательном процессе.

Известно, что на сегодняшний день только два учебных заведения в России имеют на своих Интернет-сайтах разделы, в которых представлены материалы, предназначенные для получения дистанционного образования – это колледж им. Гнесиных и Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. Это связано с тем, что область удаленного музыкального обучения еще находится в стадии развития, учебные электронные пособия и авторские видеоматериалы педагогов только создаются. Прежде всего, разработка компьютерных обучающих программ затрагивает теоретические дисциплины, такие, как элементарная теория музыки, гармония, полифония, история музыки и некоторые другие.

Подобную картину можно наблюдать во многих других странах ближнего и дальнего зарубежья, хотя во многих учреждениях существует возможность компьютерного обучения, но, как правило, она ограничивается доступом к ресурсам нотной библиотеки, архиву аудио и видеозаписей, тестам самоконтроля (к примеру, в Массачусетском Технологическом институте или в Йельском университете).

Если приводить конкретные примеры, то среди зарубежных разработок, посвященных дистанционному музыкальному обучению, можно выделить несколько наиболее интересных и популярных компьютерных программ – ViolinLab, Ear-Master, MusicwareExplorer, SingingTutor, которые можно рассматривать в качестве технического средства обучения для формирования общих музыкальных и специальных умений и навыков. Самой известной из перечисленных программ является «EarMaster» («Мастер развития слуха»). Данная программа предназначена для развития музыкального слуха и чувства ритма и используется на начальных этапах обучения музыке в частных музыкальных школах.

Если говорить об обучении игре на инструментах, то для дистанционной формы используется чаще всего гитара. В качестве наглядного примера можно рассмотреть музыкальную обучающую программу «GuitarHero». Красивая графика, привлекательное в тембровом отношении звучание инструмента и простота изучения нот в виде табулатур делают данную программу весьма популярной у начинающих. Принцип работы подобных программ построен на воспроизведении записи мелодии или пьесы и графическом изображении расположения нот на грифе и времени их нажатия.

Также существует множество программ для написания и редактирования нот (Finale, Sibelius, GuitarPro, Score), работы с аудиофайлами (SoundForge, Cakewalk и др.), звукозаписи (ProTools, Cubase, Nuendo и др.). Данные программы в соответствии с образовательными стандартами, принятыми в России, теперь входят в учебный план дисциплины «Музыкальная информатика».

Несмотря на недостаточный уровень использования компьютерных технологий в системе музыкального образования, развитие в данной отрасли продолжается. Об этом свидетельствует появление курсов музыкальной информатики и электронной композиции, которые преподаются не представителями технических наук, а музыкантами.

Популяризация звукорежиссуры тоже способствует повышенному вниманию к компьютеру со стороны музыкантов. Также позитивно влияет на процесс развития дистанционного образования модернизация индустрии музыкальных инструментов. Огромный выбор синтезаторов, электрогитар, электронных барабанных установок, электроскрипок также вызывает интерес среди музыкантов-педагогов и требует определенной методики преподавания. Именно в этой отрасли преподавания основ игры на электроинструментах и происходит основное развитие дистанционных форм образования в виде видео-уроков, курсов лекций, записанных на диски, компьютерных программ, предназначенных для создания табулатур (например, GuitarPro), online-занятий при помощи программы Skype и др.

Таким образом, актуальность внедрения информационных технологий в систему музыкального образования тесно связана с общей ситуацией в современной педагогике, ориентированной на развитие и укрепление межпредметных связей, среди которых наиболее активно развивается взаимодействие с техническими направлениями и компьютерными технологиями. Безусловно, информационные технологии, электронная музыка, использование компьютерных программ постепенно привлекает все больше внимания профессиональных музыкантов, педагогов и композиторов.

Список литературы

1. Ключкова Е.Ю. Информационные технологии в структуре современного музыкального образования / Е.Ю. Ключкова// Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article> (Дата обращения 21.11.2019)

2. Ментюков А.П. Очерки истории гармонических стилей: учеб. пособие / А.П. Ментюков. – Новосибирск :Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки. – Ч.2 : Западноевропейская классика XVIII-XIX вв. – 2008. – 350 с.

Мала Татьяна Васильевна,
доцент кафедры дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
tanya.malaya2012@yandex.ua

ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НАБОРА СОВРЕМЕННЫХ ИЗДАНИЙ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИЗАЙНЕРА-ГРАФИКА

Аннотация. В статье отмечается, что к выразительным средствам набора относятся шрифтовые и нешрифтовые выразительные элементы. Анализ возможностей выразительных средств набора показал, что рисунок, характер нанесения, размер, композиция и цвет печатного шрифта могут передавать своим специфическим графическим языком ассоциативные и познавательные «оттенки» художественно-образного прочтения текста.

Ключевые слова: выразительные средства набора, шрифтовые и нешрифтовые выразительные средства, современные издания, дизайн книги, профессиональная деятельность дизайнера-графика.

Abstract: The article notes that the expressive means of the set include font and non-font expressive elements. The analysis of the possibilities of the expressive means of the set showed that the drawing, size, composition and color of the printed font can convey some associative and cognitive «shades» of the art-like reading of the text with their specific graphic language.

Keywords: expressive means of typing, type and non-type expressive means, modern publications, book design, professional activities of graphic designers.

Одним из первоисточников формирования цивилизации и двигателем прогресса является книга. Каждое издание: учебное, научное, техническое, художественное или энциклопедическое несет в себе необходимую информацию для развития человека любого возраста и профессии. Поэтому основной задачей дизайнера является качественно спроектировать книгу, которая бы не только художественно-образными средствами, но и средствами набора текста, привлекала особое внимание читателя, вызвала у него соответствующие художественно-образные ассоциации, эстетический вкус и мотивировала устойчивую потребность в саморазвитии и самосовершенствовании.

Прежде всего, о чем думает дизайнер-график – это выбор шрифта, что является достаточно ответственным, важным и сложным делом. Ведь для каждого типа издания следует применять соответствующие по целевому назначению группы шрифтов, во-вторых надо учитывать, что каждая книга ориентирована на конкретную возрастную категорию читателя, для чего выбирается нужный по кеглю и гарнитуре шрифт. Кроме того, каждый дизайнер должен понимать, что важно спроектировать книгу так, чтобы в ней было легко ориентироваться.

Выразительные средства набора шрифта, его художественной формы всегда считались предметом особого внимания искусствоведов и дизайнеров прошлого. Исторически сложившиеся характерные рисунки шрифтов несут в себе вероятно определенные стилевые и национальные признаки. Форма букв способна вызвать ряд ассоциативных представлений. Характер шрифта и способ его компоновки в частности говорят про статику или динамику.

Однако, анализ качества использования выразительных средств набора текста в книгах свидетельствует о том, что современные дизайнеры-графики довольно часто используют кегль и гарнитуру шрифта, которые не соответствуют содержанию,

назначению книги, возрастной категории читателя. Кроме того, анализ научной литературы показал, что проблема применения выразительных средств набора в книгах различного назначения хотя и изучалась искусствоведами прошлых лет (Е. Адамов, Е. Бельчиков, В. Быков, Б. Валуенко, Я. Василишин, А. Гончаренко, В. Ляхов, Н. Сокольникова), но, на сегодняшний день, не найдено научных работ, которые были бы направлены на исследование этой проблемы в контексте дизайна современных изданий.

Вышеуказанное свидетельствует об актуальности проблемы и дает все основания сформулировать цель статьи: описать возможности применения выразительных средств набора в дизайне современных изданий.

Считаем необходимым начать с того, что основной материал и способ, с помощью которого формируется внутренняя архитектура книги – это наборный шрифт и нешрифтовые наборные элементы. Буквы служат своеобразными «кирпичиками», из которых состоят полосы набора, создаются рубрикации, справочные элементы книги. Шрифт, его рисунок, начертание, размер, цвет помогают решению целого ряда утилитарных, функциональных и эстетических художественных задач.

Выразительные качества набора состоят из выразительных средств шрифта, нешрифтовых наборных элементов, промежутков, различных композиционных построений, цвета. Шрифт и нешрифтовые наборные элементы могут быть отпечатанными в книге различными цветными красками или черной краской на цветных подложках, а также способом выворотки. Выраженные возможности цвета существенно дополняют арсенал выразительных средств набора [2, с. 265].

Указанные средства довольно разнообразны. Даже при сравнительно небольшом количестве гарнитур шрифта в нашем шрифтовом хозяйстве имеется значительное богатство кеглей и начертаний внутри каждой гарнитуры. В каждой гарнитуре, например, 20 кеглей. Почти в каждой кегле шрифта имеется прямое, курсивное, светлое, полужирное, строчное и прописное начертание букв, а в некоторых гарнитурах – жирное, широкое и узкое. В самой литературной гарнитуре для ручного набора есть около шестидесяти различных кеглей и начертаний шрифтов. Если же учесть, что оформитель книги может отдельно использовать строчные и прописные начертания, то цифра эта удвоится. Выбрав для оформления книги только одну литературную гарнитуру, художник будет иметь довольно разнообразную палитру выразительных средств шрифта, заложенных в его рисунке, размере и начертании.

Хотя шрифты одной гарнитуры объединены общим характером рисунка, различные начертания делают их заметно, а иногда и резко отличными друг от друга. Кроме того, такие начертания, как прямое и курсивное, прописное и строчное, – разного исторического происхождения [1, с. 65].

Выразительные особенности шрифта, его художественная форма не раз интересовали искусствоведов. Прежде было замечено, что выразительные графические средства шрифта обогащались в процессе его исторического развития. Исторически сложившиеся характерные рисунки шрифтов несут в себе вероятно определенные стилевые и национальные признаки.

Форма букв способна вызвать ряд ассоциативных представлений. Характер шрифта и способ его компоновки в частности говорят про статику или динамику. Например, курсивные и наклонные начертания шрифта во многих случаях выглядят более динамичными, чем прямые. Светлым, жирным, полужирным и широким начертанием шрифта может быть вызвано представление о весе (тяжелом или легком). Насыщенность шрифта, обусловлена толщиной штрихов и компактностью рисунка букв, позволяет говорить о той или иной его «цветности». Нормальные, узкие и широкие начертания шрифта при определенных обстоятельствах связаны с понятиями о большей или меньшей структурности, устойчивости и пропорциональности.

Нешрифтовые наборные элементы состоят из наборного орнамента, декоративных геометрических элементов, всевозможных линеек. На особенности применения

орнаментов в книге неоднократно обращали внимание исследователи и в определенной степени их изучили.

Печатные линейки, рамки и другие нешрифтовые наборные элементы способны своеобразно украсить книгу, внести определенную функциональную роль в композицию издания. Они, в частности, уравнивают шрифтовые группы, показывают завершенность своей композиции или ее частей. Разные по кеглю и начертанию линейки, квадратики, кружочки, треугольники и т.д. могут подчеркивать, отделять или связывать по горизонтали и вертикали слова и строки текста. С их помощью можно создавать природные паузы в восприятии текста или, наоборот, объединять слова и строки, акцентировать нужные места. Эти же элементы могут служить в познавательной книге условными указателями, знаками, заменяющие некоторые виды заголовков. В других случаях выразительные качества не шрифтовых наборных элементов дополняют, усиливают, подчеркивают выразительные средства шрифта, способствуют созданию специфической печатной иллюстративности наборных построений, не говоря уже о специальной наборной графике, которая занимает особое место в искусстве книги.

Перечисленные элементы наборных построений с помощью различных пробельных материалов объединяются в определенные композиции. Многие закономерности и выразительные качества, открытые и указанные в теории композиции, находят воплощение в книжном наборе. Важно оценить значение вопросов, связанных с композицией книги. Достаточно сказать, что из одних и тех же наборных элементов всегда можно создать большое количество различных композиций, которые будут удовлетворять определенные эстетические и утилитарно-функциональные требования, но будут наделены различными выразительными качествами, способными вызвать различные ассоциации, по-разному доносить смысл, заложенный в наборном тексте. Поскольку проблема выразительных средств набора еще не изучена, то на ней следует остановиться подробнее.

В последнее время наблюдается расширение сферы использования выразительных средств набора, ведутся поиски новых целесообразных наборных построений во всех элементах книги до колонцифр и колонтитулов, традиционное расположение которых сегодня уже не считается единственно возможным и наилучшим во всех случаях. Созданы многочисленные варианты удобных в пользовании, стройных и по-своему красивых справочных элементов, в частности заголовков и содержаний. Большой прогресс также наблюдается в области экспозиции иллюстраций в искусствоведческой книге. По-разному размещаются на странице полосы набора, варьируются пропорции и размеры полей, осуществляется верстка на две полосы, макетирование с подвижной полосой, но сама структура набора, как правило, остается традиционной. Выразительные средства набора внутри полосы почти не используются. А тем временем художники книги сейчас много внимания уделяют эстетике и выразительным качествам формы знаков текстового сообщения – наборному шрифту.

Рисунок, начертание, размер, композиция и цвет печатного шрифта могут передавать своим специфическим графическим языком некоторые интонационные и динамические оттенки художественного чтения. В связи с этим интересно отметить, например, что режиссер Сергей Юткевич в фильме «Сюжет для небольшого рассказа» применил изготовленные типографским способом кричащие слова «Умрешь под забором» из газетной рецензии. Увеличив фразу и отдельные слова до размера широкого экрана, он заставил их «кричать» в тишине еще оглушительнее, чем это сделал бы голос диктора [3, с. 128].

Пробельный материал в книжных текстовых формах способствует созданию нужного ритма чтения, пауз.

Кроме того, в творческой художественной интерпретации текста по средствам набора возникают специфические качества, которым не найти соответствия в художественном чтении и которые имеют свои преимущества. Иногда, набирая текст,

можно одновременно его проиллюстрировать тем же набором. Например, если это текст телеграммы, то его можно набрать шрифтом, похожим на телеграфный (прописное начертание машинописной гарнитуры) и линейками обозначить полосы бумаги. Иллюстрационно можно воспроизводить текст вывесок, табличек, объявлений, афиш, приказов, визитных карточек, отрывков из произведений печати и тому подобное. Все эти элементы могут подаваться как репродукции из оригинальных документов. Особенно успешно этот прием используется для набора художественно-документальных произведений, юмористических и детских книг.

С помощью композиционных приемов шрифтовому построению можно придать динамичности в характере. К таким приемам часто прибегают в рекламе и плакате. Динамическая интерпретация текста подчеркивает движение, заложенное в содержание текстового сообщения. Она может быть применена в агитационно-пропагандистской литературе, рекламных изданиях.

При анализе примеров активного употребления выразительных средств набора в современных книгах можно отметить два основные творческие способы пространственного изображения текстового сообщения: функциональное конструирование текста и художественную его интерпретацию средствами набора.

При функциональном конструировании текста используются не только привычные средства выделения (курсивное или жирное начертание), но и весь арсенал выразительных средств набора – графических и композиционных. Количество и характер этих средств в книге зависит от функциональных особенностей, структуры, сложности и задач сообщений. Цель функционального конструирования текста – облегчить пользование книгой, поиск, освоение и запоминание информации.

Сочетание функционального использования с художественной интерпретацией текста (интонационной и динамичной) дает художнику книги возможность по-новому, наглядно, доходчиво, убедительно воплотить в печатной форме авторский текст, а если нужно, то и акцентировать его идейную сущность, придать ему ярко выраженного агитационного характера, усилить сатирическую или юмористическую его сторону. С помощью выразительных средств набора можно сделать более наглядными и убедительными отдельные детали: внести элемент развлекательности, иногда даже игры в шрифтовую часть книги, пробудить интерес к графической форме шрифта, вызвать желание к самостоятельному чтению, нарушить утомительную монотонность полосы набора, особенно когда речь идет о начинающем читателе.

Все вышеизложенное позволяет сделать следующие выводы: во-первых, анализ специфики выразительных средств набора показал, что к выразительным средствам набора относятся как шрифтовые выразительные элементы, так и нешрифтовые выразительные элементы. Шрифтовые и нешрифтовые наборные элементы могут быть отпечатаны в книге различными цветными красками или черной краской на цветных подложках, а также способом выворотки. Это все помогает решению целого ряда утилитарных, функциональных и эстетических художественных задач. Во-вторых, анализ исторического опыта применения выразительных средств набора и опыт 20-х годов XX в. показал, что нагляднее всего выразительные средства набора было видно в рукописных книгах, где менялись размер шрифта, цвет. Знаки письменности выполняли не только функцию передачи буквы, звука языка, но и своими выразительными графическими средствами отражали значимость слов и фраз. В 20-х годах XX в. на смену не интересному серому набору книги пришло использование различных средств набора, чтобы читателю было легче воспринять представленную информацию. В-третьих, анализ возможностей выразительных средств набора показал, что рисунок, начертание, размер, композиция и цвет печатного шрифта могут передавать своим специфическим графическим языком некоторые интонационные и динамические оттенки художественного чтения. С помощью композиционных приемов шрифтового построения можно придать динамичности характеру.

К перспективным направлениям исследования определенной проблемы следует отнести разработку методических рекомендаций относительно возможностей использования выразительных средств шрифта, в частности: в технических, научно-популярных, энциклопедических, художественных, учебных изданиях для подготовки будущих специалистов по графическому дизайну в вузах.

Список литературы

1. Беловицкая А.А. Общее книговедение: учеб. пособ. / А.А. Беловицкая. – М. : МГУП, 2009. – 256 с.
2. Бельчиков И. Ф. Техническое редактирование книг и журналов / И.Ф. Бельчиков. – М. : Молодая гвардия, 1998. – 352 с.
3. Гуревич С.М. Газета: вчера, сегодня, завтра: Учебное пособие для вузов / С.М. Гуревич. – М. : Аспект-Пресс, 2012.– 195 с.

УДК 378.14:78

Меремьянина Лариса Николаевна,
преподаватель ОП «Стахановский
педагогический колледж
ЛНУ имени Тараса Шевченко»
naykaspk@gmail.com

ТВОРЧЕСКАЯ САМОРЕАЛИЗАЦИЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ НА ОСНОВЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

Аннотация. Статья посвящена проблеме творческой самореализации будущих учителей музыки на основе использования инновационных образовательных технологий. В данной работе осуществлён анализ психолого-педагогической литературы, посвящённой поставленной проблеме; проанализировано понятие «инновационная образовательная технология»; выявлены условия творческой самореализации будущих учителей музыки.

Ключевые слова: инновационная образовательная технология, творческая самореализация, будущий учитель музыки.

Abstract: The article is devoted to the problem of creative self-realization of future music teachers based on the use of innovative educational technologies. The article deals with analyzing psycho-pedagogical literature devoted to the highlighted problem. The author analyses the definition 'innovative educational technology' and elicits basis of forming the creative self-realization of future music teachers.

Key words: innovative educational technology, the creative self-realization, future music teacher.

В современных законодательных документах о педагогическом образовании указывается на первостепенное значение гармонического творческого развития каждого человека, творческого освоения культурных ценностей, развития творческого потенциала. Самореализация каждого человека является одной из могущественных сил социального, научного и духовного прогресса. Решение этой многогранной проблемы возможно в русле творчества.

Творчество определяется как комплексное явление, обусловленное социальными и психолого-педагогическими условиями. В исследованиях современных психологов творчество рассматривается как высшая ступень логического мышления, которая побуждает к деятельности в создании материальных и духовных ценностей. В работах Л. Выготского отмечается, что творчество осуществляется не только там, где создаётся

что-то абсолютно новое, но и там, где человеком вносятся свои коррективы в уже созданное [1, с. 3].

Проблема творческой самореализации – одна из главных проблем философского поиска мыслителей со времён античности (Аристотель, Сократ, Платон) до нашего времени. В современных изысканиях исследователей она отражается в философском, педагогическом и психологическом аспектах (С. Рубинштейн, Б. Теплов, Е. Фромм). В общепедагогическом аспекте проблема творческой самореализации будущего учителя музыки отражена в публикациях учёных в рассмотрении вопросов педагогической деятельности, освоения педагогических знаний, профессионально-педагогического потенциала, личностно-ориентированного образования, творческой личности, педагогического призвания (И. Зимняя, С. Рубинштейн, В. Петровский). Разным направлениям проблематики творческой самореализации в музыкальной педагогике и психологии посвящены труды И. Мостовой, О. Рудницкой, О. Щёлоковой.

Проблемы использования эффективных инновационных образовательных технологий представлены в работах учёных А. Асмолова, Л. Бурковой, В. Евдокимова, С. Сысоевой. В своих публикациях учёные исследуют инновационно-технологические пути решения разных проблем профессиональной подготовки будущих учителей. Изучению разных аспектов использования инновационных образовательных технологий в области музыкальной педагогики уделено внимание в исследованиях учёных А. Арчажниковой, Н. Сегеды, А. Зайцевой, И. Мостовой, А. Хлебниковой.

Целью статьи является исследование психолого-педагогических условий творческой самореализации будущих учителей музыки на основе использования инновационных педагогических технологий.

Творческая личность в многочисленных исследованиях философов, психологов рассматривается как индивид, который создаёт новое, оригинальное [5, с. 113].

В философском словаре творчество трактуется как процесс творческой деятельности, благодаря которого создаются качественно новые материальные и духовные ценности [7, с. 363].

Стремление к творческой самореализации в профессиональной деятельности требует от будущих учителей музыки развития профессиональных качеств. О. Рудницкая к профессиональным качествам относит коммуникативность, рефлексивность, эмпатию, креативность. Исследователи рассматривают развитие коммуникативности в диалогической контекстности. В своих исследованиях способности к коммуникативности М. Каган опирается на идеи Л. Выготского, С. Рубинштейна в передаче определённой эмоциональной информации во время вербальной коммуникации. В своих работах по данной проблематике он подчёркивает, что в процессе профессиональной подготовки развивается потребность в обсуждении музыкальных впечатлений, формируется способность в отношении вербальной оценки музыкальных произведений и другие коммуникативные способности.

Способность к рефлексии, как необходимое качество для творческой самореализации, является основой самосознания, ценностного отношения к себе, саморегулирования поведения и деятельности [3, с. 3]. Рефлексия как интегрированное качество (интеллектуальная, коммуникативная, прагматическая) осуществляется благодаря общению с самим собой как с другим, со своим сознанием как с полноценным другим сознанием [3, с. 4]. В ходе этого рефлексивного диалога изменяется психологический мир личности будущего учителя.

Эмпатия как психологическое явление представляет собой эмоциональную форму познания, интуитивное познание психики другого в процессе непосредственного общения. В эстетике (М. Бахтин, И. Джидарьян) эмпатия считается необычайно творческим качеством личности. Эмпатия будущего учителя музыки как основа его личностного отношения к учащимся, определяет способность к сопереживанию, сочувствию [3, с. 4].

Учёная С. Сысоева в своих исследованиях определяет, что источник креативности личности находится во внутренних личностных задатках, которые обеспечивают её поисковую преобразующую деятельность. Креативность развивается благодаря таким факторам: способности к выявлению противоречий, умению анализировать и синтезировать информацию, способности к межличностному общению, дивергентному мышлению [5, с. 115]. Сущность творческой самореализации будущих учителей музыки находится в профессиональной индивидуальности как осознанного показателя индивидуального профессионально-педагогического потенциала учителя в педагогическом процессе сотворчества с учащимися. [5, с. 114]. Учёная А. Зайцева интерпретирует творческую самореализацию как процесс воплощения индивидуального творческого потенциала студента, который обусловлен педагогически-исполнительскими способностями, отражает возможности студента актуализировать творческий потенциал в процессе целенаправленной профессиональной деятельности и ориентируется на гедонистический результат воплощения музыкально-педагогических замыслов в музыкально-воспитательной работе с учащимися.

В основе развития профессиональных и творческих способностей будущего учителя музыки находится интеграция сфер общекультурной и профессиональной образованности. Творческая самореализация осуществляется на основе интегрированного объединения творческих способностей и качеств в стремлении к творческому самоутверждению и осознанному управлению своим поведением, к саморегуляции активности волевой сферы. Л. Фридман, подчёркивает, что воля является такой стороной деятельности психики, которая отражает общественные потребности и определяется в осознанной постановке цели, осознании своих творческих потребностей, организованности, настойчивости, готовности к достижению цели, стойкости, без которых нельзя преодолеть препятствия на пути к её осуществлению [8, с. 42].

Творческое взаимодействие преподавателя со студентами, как считает Л. Масол, осуществляется в результате активного процесса сотворчества. Она подчёркивает, что эстетическое влияние на учащихся предполагает наличие у преподавателя личностной духовной культуры, которая проявляется в мировоззренческих и эстетических идеалах, художественных ориентациях, оценках, от которых зависит общение с учащимися [4, с. 7]. Общая работа с преподавателем расширяет творческий опыт профессиональной деятельности будущих учителей музыки. В процессе их творческого общения осуществляется стремление у студентов создать что-то новое. Это педагогическое условие реализуется будущими педагогами-музыкантами в процессе создания исполнительской интерпретации музыкальных произведений. Таким образом, на основе музыкальной деятельности будущий учитель музыки реализует свой творчески-исполнительский опыт в школе в процессе творческих музыкальных занятий и проведения концертно-образовательных программ.

Важным фактором в самоорганизации своих творческих исполнительских действий для будущих учителей музыки является самоуправление своей музыкально-педагогической деятельностью. На самостоятельную творческую активность указывали передовые педагоги-музыканты (Г. Артобалева, Л. Николаев, Г. Ципин, А. Щапов). Они настаивали на развитии творческой инициативы, считали возможным для учащегося самостоятельно охватить текст музыкального произведения.

Творческая самореализация будущих учителей музыки базируется на основе развития личностного и творческого потенциала, что возможно в результате усовершенствования образовательного процесса. В этом контексте особое значение приобретает проблема использования инновационных образовательных технологий, которые интенсивно внедряются в образовательный процесс в последнее время. Они направлены на формирование профессионального самосовершенствования, стимулирование творческого самовыражения в музыкально-интерпретационной

деятельности, учёт принципов единства художественного и нестандартного технологического решения исполнительских заданий.

По определению ЮНЕСКО, образовательные технологии – это методы создания, использования и определения всего процесса обучения и усвоения знаний с учётом технических и человеческих ресурсов, их взаимодействия, которые ставят своим заданием оптимизацию образования.

Инновационные образовательные технологии способны обеспечить интенсивность подачи материала, активность, самостоятельность, самоконтроль, самокоррекцию, диалогичность, проблемность. Они развивают лучшие традиции в педагогике и основаны на инновационных подходах к обучению. К инновациям относятся идеи, процессы, средства, результаты, взятые вместе в совокупности качественного усовершенствования образовательной системы. Инновационные образовательные технологии определяются тем, насколько образовательный процесс способствует творческой самореализации личности студента в профессиональной деятельности, раскрытию его творческих способностей и креативной направленности.

Использование личностно-ориентированной образовательной технологии в музыкально-педагогической практике способствует созданию следующих педагогических условий: сотворческому взаимодействию преподавателя со студентом в процессе создания исполнительской интерпретации музыкальных произведений; стремлению будущего учителя музыки к самореализации при сознательной регуляции его волевой сферы; побуждению к самоорганизации творческих исполнительских действий будущих учителей музыки; формированию опыта музыкально-педагогического самоуправления; овладению методами стимулирования творческого мышления в процессе использования творческих заданий, способствующих реализации профессионального опыта будущего учителя музыки [2, с. 8].

В основе технологии педагогического творчества находится методика самореализации творческого потенциала будущих учителей музыки, способствующая их творческому росту и развитию. Она базируется на основе практической реализации индивидуально-творческого и комплексного подходов в определении личностного и профессионального роста будущего учителя музыки, развития его профессионально-педагогического потенциала. Создание личностно-ориентированной модели технологии педагогического творчества основано на следующих педагогических условиях: учёте индивидуально-субъективного опыта будущего учителя музыки как субъекта профессионального развития; самореализации творческого потенциала в педагогической деятельности будущего учителя музыки; обеспечения интеграции содержания профессионально-педагогических дисциплин [6, с. 9]. Таким образом, творческая самореализация, базирующаяся на основе инновационных образовательных технологий – это динамическое интегрированное образование личности будущих учителей музыки, которая характеризуется способностью к регулятивной деятельности, наличием комплекса педагогически-исполнительских навыков; формированием навыков музыкально-педагогического самоуправления; обеспечением творческого взаимодействия преподавателя со студентами в процессе создания исполнительской интерпретации музыкальных произведений; овладения методами творческого мышления в процессе внедрения творческих заданий; рефлексивная направленность действий студентов на творческий результат в организации работы с школьниками.

Следующим шагом в исследовании творческой самореализации будущих учителей музыки может стать разработка вопроса совершенствования исполнительских качеств на основе инновационных образовательных технологий.

Список литературы

1. **Выготский Л.С.** Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. – М. : Просвещение, 1991. – 93 с.
2. **Зайцева А.В.** Педагогічні умови творчої самореалізації майбутніх учителів музики в процесі виконавської діяльності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія і методика музичного навчання» / А. В. Зайцева. – К., 2007. – 21 с.
3. **Комаровська О.** Художній образ твору як прояв обдарованності митця / О. Комаровська // Мистецтво та освіта. – 2009. – № 4. – С. 2–6.
4. **Масол Л.М.** Ігрові художньо-педагогічні технології у процесі викладання інтегрованого курсу «Мистецтво» // Початк. шк. – 2007. – № 1. – С. 46–54.
5. **Освітні технології** / О.М. Пехота, А.З. Кіктенко, О.М. Любарська та ін. / За ред. О.М. Пехоти. – К. : Вид-во А. С. К., 2003. – 255 с.
6. **Сегеда Н.А.** Підготовка майбутніх учителів музики до професійної самореалізації: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук: спец. 13.00.04 / «Теорія і методика професійної освіти» / Н.А. Сегеда. – К., 2001. – 20 с.
7. **Философский словарь** / под ред. И.Т. Фролова. – 4-е изд. – М. : Политиздат, 1981. – 445 с.
8. **Фридман Л.М., Кулагина И.Ю.** Психологический справочник учителя / Л.М. Фридман, И.Ю. Кулагина. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Изд-во «Совершенство». – 1998. – 432 с.

УДК 745.52-029:9

Опренко Лидия Сергеевна,
преподаватель кафедры изобразительного
и декоративно-прикладного искусства
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
angelika.6284@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ РОСПИСИ ПО ТКАНИ. СОВРЕМЕННЫЕ ПРИЕМЫ ВЫПОЛНЕНИЯ БАТИКА

Аннотация. На протяжении всей истории человечества, народное искусство, основанное на многовековом опыте, являлось неотъемлемой частью национальной культуры, и было призвано, не только сохранять традиции, но способствовать их развитию. Одним из видов декоративно-прикладного искусства является роспись тканей.

Ключевые слова: народное искусство, традиции, художественная роспись тканей, батик.

Abstract: Throughout the history of mankind, folk art, based on centuries of experience, was an integral part of the national culture, and was designed not only to preserve traditions, but to promote their development. One of the types of decorative and applied art is the painting of fabrics.

Keywords: folk art, traditions, artistic painting of fabrics, batik.

Целью статьи является анализ исторических аспектов развития искусства росписи тканей, а так же рассматриваются современные способы выполнения батика.

Художественная роспись тканей в первую очередь это уникальный вид оформления текстильных изделий, уходящий своими корнями в глубокую древность.

Первые упоминания о получении цветных декоративных эффектов на тканях встречаются уже в «Естественной истории» Плиния. Древний способ украшения тканей путем резервирования узора разогретым воском, смолой или другими веществами был известен во многих странах, начиная еще с существования Шумерской цивилизации. Сохранились египетские коптские ткани из льна и шерсти III–VIII веков с белым рисунком на синем и красном фоне [5, с. 48]. Считалось, что одежда, украшенная росписью, защищает человека от всяческих напастей.

В Японии, Шри-Ланке, Перу, Иране, Армении, Азербайджане, африканских странах также использовали приемы горячего батика.

Известно, что в VI веке в Малайзии делали материал из коры дерева. Узор наносили воском, собранным у диких пчел, а окрашивали краской из красного камня или сажей. Так же этот древний метод окрашивания ткани использовали и в Китае, ещё в III веке до н. э. «народность мяо» и некоторые другие начали применять восковую технику для создания не только индиговых, но и разноцветных тканей.

Считается, что батик начал развиваться в начале нашей эры Индонезии. Нельзя утверждать, что именно Индонезия является родиной батика, возможно, он появился здесь под влиянием индийских и китайских традиций. Скорее всего, развитие батика шло с разных сторон, и общемировая слава индонезийского батика является результатом соединения уникальной техники и художественного мастерства, с которым воплощаются древние узоры, тщательно сохраняемые до наших дней. Именно в Индонезии техника батика была доведена до совершенства благодаря тому, что она стала придворным искусством во дворцах Центральной Явы. Слово «батик» – индонезийское, «ba» обозначает хлопчатобумажная ткань, «tik» – «точка, капля», «ambatik» – рисовать, штриховать каплями [3, с. 20].

Остров Ява и сейчас славится своими батиками. Это традиционные ткани, которые и сегодня используются в стране как повседневная и праздничная одежда большинством населения Индонезии, причем и мужчинами, и женщинами. При традиционном способе отрезки ткани из хлопка или льна несколько дней подготавливали к росписи: размягчали, стирали, выдерживали в различных растворах, отбивали колотушками.

После длительной подготовки наносили рисунок воском. Кроме пчелиного воска в состав входят парафин, жир, кокосовое масло, смола и канифоль для сгущения состава и другие компоненты, которые, порой, являются семейным секретом. В результате резерв на ткани похож на рельефный узор разных тонов – от ярко-желтого до коричневого. Резерв наносили бамбуковой палочкой, позднее стали наносить кистью.

Ввоз в страну тонких индийских, а потом и голландских тканей из хлопка, а также возросшая потребность высших слоев общества в изысканной одежде привели в XVII веке к изобретению металлического «чантинга» с ручкой из бамбука. Благодаря этому рисование воском в эту эпоху достигло расцвета.

Следующим этапом в создании батика является окрашивание, для которого изначально использовали растительные красители – корни, листья, кору.

В традиционном варианте первое окрашивание выполняется цветом индиго. Старинные батики окрашивали в один цвет. Около 1700 года было изобретено дополнительное крашение в коричневый цвет корой дерева сога. Каждый этап окрашивания завершается полосканием ткани в проточной воде и высушиванием. После каждого крашения воск удаляют замачиванием в кипятке. Затем наносят следующий слой резерва. Последним этапом является, закрепление в растворе из буры, квасцов, сахара и сока лимона и стирка изделия. Таким образом, выполняется настоящий батик.

Индонезийский батик, расписанный чантингом, называют «тулис», что буквально означает «письменный». В середине XIX века на Яве стали наносить восковой узор с помощью медных штампов – чапов, эта техника на сегодняшний день является основной в изготовлении батиков ручной работы. Узор с помощью штампа получается более точным, а каждый фрагмент – одинаковым, это помогает отличить чап-батик от тулис-батика.

Индонезийский батик стал известен европейцам в конце XIX – начале XX века. Но отношение к нему было довольно пренебрежительное. На взгляд европейца эти изделия казались антихудожественными и не изящными, хотя их характерность все же была оценена.

В Голландии с 1835 года были открыты несколько фабрик, на которых учили батику привезенные с Явы мастера. К началу 1900-х годов батик массово производился в Германии. В начале XX века в Германии был создан батик-штифт для нанесения воска. Появились приемы многократных перекрытий воском или, наоборот, поверхностное нанесение красителей. В конце XX века популярность батика в Европе достигла своего пика.

В России с древности использовали технику, подобную восковому батику. В XVI–XVII веках она достигла совершенства.

Старинная русская набойка по своим техническим приемам была очень близка батику – разогретый резерв наносили вручную на ткань при помощи так называемых квачей (тампонов), штампиков или резных досок. После застывания резерва ткань опускали в чан, как правило, с синей краской. По окончании процесса окрашивания ткань просушивали, удаляли резерв, в результате чего на синем фоне проявлялся узор цвета неокрашенной ткани. Так же на ткань наносили масляной краской ярко-красный горох. Эти ткани использовались главным образом для шитья одежды. Позднее, в конце XVII в., научились выполнять так называемую белоземельную набойку. Рисунок в этом случае печатался резными досками по неокрашенной ткани. Количество досок соответствовало количеству цветов образующих рисунок. Резной узор на досках часто дополнялся металлическими вставками в виде гвоздиков без шляпок, печатавших «мелкий горох», или изогнутых металлических полос, при помощи которых узор обогащался гонким контурным рисунком, придающим ткани изящество. Такая ткань, применялись не только в костюме, но и в интерьере [1, с. 46].

В конце XIX – начале XX в. набивные ткани изготовлялись на фабриках и широко использовались не только в сельском, но и в городском интерьере. Рисунки стали разнообразнее и богаче по цветовой гамме. Приобрели известность великолепные ивановские и костромские набойки.

Появление в Европе восточных тканей в технике батик привело в начале XX века к увлечению ручной росписью тканей. В России в 1910–1911 годах издавались руководства по живописи на тканях, росписи на шелке и хлопке, технике воскового батика, которые были предназначенные для многочисленных промышленных фабрик и домашних хозяек.

Вновь появился горячий батик уже в советское время – в 1930 году, когда в Ленинграде в «Товариществе художников» была создана первая мастерская по росписи тканей. В отличие от известной в то время набойки, горячий батик назвали «новым методом росписи». Упростив его, расписывали косынки, шарфы, шали.

Появление холодного батика связано с тем что, воспроизвести классический процесс изготовления воскового батика европейцам было сложно, поэтому появился иной, более доступный способ работы с применением холодного резерва, который наносился стеклянной трубочкой. Он имитировал горячий батик. Русские мастерицы еще в 1940-е – 50-е годы расписывали платки еще с помощью электрического штифта и парафина с добавками. В 60-е годы перешли на стеклянные трубочки и холодный резерв.

Особенно активно техника холодного батика распространилась во многих странах в 1970-е –80-е годы XX столетия. В это время, понятие батик стало синонимом росписи тканей. Все существующие техники батика можно разделить на две основные группы: горячий батик – техника с применением расплавленного воска в качестве резервирующего состава, и холодный батик – техника, где резерв применен в качестве разделяющего и рисующего состава.

Горячий батик бывает трех типов: прямой однослойный – рисунок создается методом фиксации, расплавленным воском белой ткани и расписывается в один слой.

Прямой многослойный - рисунок создается методом фиксации, расплавленным воском белой ткани и расписывается в несколько слоев, каждый раз насыщая их по тону. Обратный, вытравка – рисунок создается методом росписи с последующей фиксацией нужных цветов воском и вытравкой до белого участков, не покрытых воском [1, с. 91]. Техника горячего батика заключается в том, что горячий воск с помощью кисти из щетины или специальной медной лейки наносят на места, которые должны остаться белыми. Затем вся поверхность ткани заливается разбавленной краской. После высыхания ткани воском закрывают те участки, которые должны остаться светлоокрашенными, а остальное пространство закрашивается более в темные тона. Цикл: резервирование – крашение – сушка повторяется несколько раз и заканчивается нанесением самой темной краски (черной). К горячему батикю также относится техника «Кракле», она заключается в следующем, ткань, расписанная красочным слоем или чистая, покрывается воском в несколько слоев, затем она снимается с рамы и ломается, создавая на восковой поверхности разнообразные трещины. Затем ткань снова натягивается на раму, обезжиривается спиртом, а далее любым темным цветом краски заливаются образовавшиеся трещины. Снятие воска производится горячим утюгом с помощью чистой бумаги, использование газет не рекомендуется, так как печатный текст может остаться на изделии.

Техника «Штамп» отличается способом нанесения воска на ткань, с помощью металлических штампов.

Холодный батик основан на том, что при росписи тканей все формы рисунка, как правило, имеют замкнутую контурную обводку (резервирующим составом), что придает своеобразный характер рисунку. К дефектам холодного батика относят: пятна и затеки, которые возникают из-за того, что линия резерва не удерживает краску в пределах наведенных границ. Техника свободной росписи на ткани очень сходна с работой акварельными красками по сырой бумаге. Свободная роспись по тканям предполагает отсутствие каких-либо резервирующих веществ, ограничивающих растекание красителей по ткани, интересных эффектов можно добиться с помощью узелковой техники. Техника «Гутта» была разработана в начале прошлого столетия русскими художниками, работавшими в росписи по шелку. Солевая техника позволяет получить необычные узоры, которые возникают вследствие поглощения воды солью. Техника трафаретной росписи, техника росписи в несколько слоев, техника витража, так же имеют свои характерные особенности при выполнении и отличаются высокой декоративностью.

Так же существуют такие техники как: техника смещения и техника «Термический батик» [3, с. 56]. Существуют дополнительные эффекты, использующиеся при выполнении росписи ткани, например резервирующий состав можно сделать не только бесцветным, но и цветным. Для этого небольшое количество масляной краски выдавить на бумагу и оставить на два часа, а затем смешать с бесцветным резервом.

Завершающим этапом является правильное закрепление изделия и стирка. Сначала изделие нужно промыть холодной водой, затем горячей и стирать вручную с мылом. Ткань из натурального шелка после стирки следует обработать раствором уксуса в течение десять минут. Изделия из хлопка, вискозы или льна после ручной стирки следует несколько раз прокипятить в растворе стирального порошка, предназначенного для стирки цветного белья. Гладить изделие нужно еще влажным, с двух сторон.

В связи с вышесказанным, стоит отметить, что в современной росписи используются как древние техники, так и появляющиеся с каждым годом новые приемы. Также можно сказать что, в современном батике наблюдается значительное упрощение технологии росписи по сравнению с традиционными техниками, что позволяет расписывать различные детали одежды, предметы интерьера, картины на шелке.

Художник, который занимается батиком, всегда стоит перед выбором какой выбрать рисунок и какое именно изделие выполнить. Но не следует забывать, что для качественного выполнения сложных работ требуются знания и умения не только

технологии росписи тканей, но и изучение композиции, цветоведения и колористики, рисунка и живописи, что позволит создать поистине произведение декоративно-прикладного искусства. А чтобы научиться всему этому требуется время и желание.

Список литературы

1. **Давыдов С.А.** Батик. Техника, приемы, изделия: энциклопедия / С.А. Давыдов. – М. : АСТ / Астрель, 2008. – 118 с.
2. **Батик.** Классификация и разновидности. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.art-spb.ru/article/39> (Дата обращения: 25.11.19).
3. **Гильман Р.А.** Художественная роспись тканей / Р.А. Гильман – М. : ВЛАДОС, 2008. – 159 с.
4. **Махмутова Х.** Предметы интерьера в технике батик и аппликация. Делаем сами: практическое руководство / Х. Махмутова. – М. : Стрекоза, 2006. – 64 с.
5. **Перелешина И.А.** Батик. От основ к импровизации. Законы композиции и цвета. Холодный батик. Горячий батик и др.: практическое руководство / И.А. Перелешина. – Санкт-Петербург: Паритет, 2008. – 208 с.

УДК 008 – 077. 27 : [316 : 42]

Орлова Любовь Андреевна,
магистрант кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
научный руководитель: Афонин Ю.В.,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
luba8400@mail.ua

КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Аннотация. Перед человечеством в эпоху глобализации предстал важный выбор: полностью подчиниться глобализационным процессам, принять чужие ценности, либо попытаться сохранить свои, так как на информационном этапе глобализации на первый план выходит проблема сохранения национальной идентичности. В данной статье рассматривается проблема сохранения идентичности. Отмечается, что сегодня в России, как и во всем мире, наблюдается кризис как индивидуальных, так и коллективных идентичностей. Поэтому актуальными становятся новые мировые идеи глобальной экономики, интеграция культур и т.д. Не постигнув логики кризиса идентичности, не изучив её проблемы, трудно понять современный мир, в частности и Россию с её поликультурностью и многонациональным составом.

Ключевые слова: культура, глобализация, культурная идентичность.

Abstract: *Humanity in the era of globalization faced an important choice: to completely submit to the globalization processes, to accept other people's values, or to try to preserve their own, since at the information stage of globalization the problem of preserving national identity comes to the fore. This article deals with the problem of identity preservation. It is noted that today in Russia, as in the world, there is a crisis of both individual and collective identities. Therefore, new global ideas of the global economy, integration of cultures, etc. become relevant. Without understanding the*

logic of the identity crisis, without studying its problems, it is difficult to understand the modern world, in particular, and Russia with its multiculturalism and multinational composition.

Key words: *culture, globalization, cultural identity.*

Сегодняшняя культура втягивает человека в сложные трансформационные процессы взаимодействия и взаиморазличных культур. Межкультурные коммуникации лишают человека устойчивых смыслов, понятий, «языков» культурного кода. В тоже время каждый индивид стремится сохранить своё «Я», определить свою культурную идентичность, обозначить «своё» и «чужое» в системе культурных ценностей.

Это вызвано глобализацией всех сфер жизни современного общества. Глобализация в широком смысле слова означает переход к партнёрству цивилизаций Запада и Востока в области экономики, политики и культуры. Это не благое пожелание, а необходимое условие выживания человечества. Процесс глобализации в своей основе прогрессивен, хотя и противоречив, неоднозначен. В области культуры он связан со стремлением унификации социокультурного пространства со стороны культур наиболее развитых стран: Европы и США. В конечном итоге это ведёт к коммерциализации искусства, снижению уровня образования, и засилью массовой культуры, направленной на доминирование потребительства.

Заимствование духовных ценностей западной культуры, наблюдающееся в культуре России в условиях смены политического строя и «переходности» культурных процессов, является опасным для будущего страны, так как разрушают национальное единство общества. Возникает проблема сохранения культурной идентичности, понятие которой нуждается в более чётком определении с позиции философско-антропологического анализа.

Понятие «идентичность» предполагает тождественность, одинаковость, схожесть. Культура любой страны, культура отдельной личности отличается определёнными отличительными чертами, свойственными только этой национальной культуре, только личности, которая идентифицирует себя с какой-либо сообщностью, сохраняя своё «Я».

«Согласно С. Хантингтону, такими типами идентичности может быть языковая, религиозная, этническая, расовая идентичность. Типом идентичности может быть и территориальное окружение (город, деревня, провинция), и экономические факторы (работа, профессия, должность, профсоюзы). К социальным типам идентичности относят социальный статус личности, клубы, команды, коллеги» [8, с. 59].

В культурном плане идентичность является эмоционально-когнитивным процессом отождествления индивидом себя с другими людьми, сообществом, объектом. «Идентичность является одним из механизмов социализации личности, она позволяет человеку приобщиться к жизни и культуре общества, таким образом, чтобы он при выборе норм и правил поведения принимал решение осознанно и находил удовлетворение, чувствовал свою защищённость, действуя в рамках требований общества» [4, с. 124]. Исходные уровни идентичности связаны с традиционной культурой, и их устойчивость часто ведёт к противопоставлению современным обновлениям эпохи.

Итак, в самом общем виде под идентичностью принято понимать определённую устойчивость социально-культурных, цивилизационных, национальных и индивидуальных характеристик и их самоидентичность, которая даёт возможность ответить на поставленные перед каждым человеком вопросы: кто я? и кто мы? В эпоху глобализации возникшая проблема идентичности подразумевает под собой, прежде всего, персональную идентичность, чтобы найти своё место в межнациональном пространстве. Базисным элементом идентичности любой нации является определённая смысловая целостность, которая воспринимается в качестве характеристики нации. Идентичность – основная идея нации, если происходит «размывание» этой главной идеи, ни одна идентичность не способна сохраниться, устоять в окружающем мире.

Эпоху глобализации характеризуют как эпоху кризиса идентичности многих стран, культур и народов. Глобализация в широком смысле слова предполагает «стирание» экономических, политических и культурных границ. Глобализация подразумевает под собой процесс создания и дальнейшего развития единого общемирового финансово-экономического пространства на основе новых технологий. «Идеологи» глобализации связывают её с процессом «размывания» культурных и национальных границ между различными государствами. При этом предполагается модель, разработанная западными странами. Происходит навязывание всему человечеству массовой культуры в качестве эталона, образца для подражания. Согласно западному сценарию глобализации, её результатами могут воспользоваться только избранные – своего рода «золотой миллиард», который будет проживать на территории США и Западной Европы.

Сегодняшние процессы трансформации и глобализации коснулись и культуры России. Происходящие культурные процессы в русской культуре, по мнению ряда исследователей этой проблемы, нарушают традиционные формы идентичности. Россия – страна поликультурная, многонациональная, и с учётом того, что на пороге XXI века в России были подвергнуты изменению практически все сферы жизни, трансформация культурных процессов приобретает противоречивый, сложный характер. «В социокультурном плане для России характерна неустойчивость, разбалансированность, незрелость и деформированность гражданского общества, размытость социальной структуры» [2, с. 588]. «Следствием этого, как отмечают культурологи, в России, как и во всём мире, продолжает наблюдаться кризис как индивидуальных, так и коллективных идентичностей. Это оказалось связано с разрушением многих привычных норм, с трансформацией социальных и культурных процессов. Появляются отдельные группы людей и отдельные индивиды, которые характеризуются «размытой идентичностью». Их сознание отличается фрагментарностью, они не могут однозначно ответить на вопрос, кем они являются» [5, с. 75–76].

На эту особенность современных культурных процессов указывал Э. Тоффлер: «...миллионы людей занимаются поисками своей идентичности или какого-то магического средства, которое помогло бы им вновь обрести свою личность, мгновенно дало бы ощущение близости или экстаза, привело их к более «высокому» состоянию сознания» [7, с. 579].

Для русской культуры и национальной идентичности глобализация и современные культурные процессы являются настоящим испытанием. В России сложилось так, что каждый народ и индивид при идентификации и соотнесении себя с единым российским народом, с общей столицей Москвой – не может отбросить полностью архетип своего сознания. И сейчас для жителей страны есть такие понятия, как «коренной народ», «коренная нация», что включает в себя культурные и религиозные представления. Этнические меньшинства в России хотят видеть в процессе создания единой русской культуры «своё» равенство и братство культур, свободу их взаимодействия. «Плавильный котёл» культур России ни одна религия или национальная культура не может быть превращена в политику. В стремлении к единой русской культуре необходимо проявить уважение к различным народам, их языку, культуре, образу жизни, к соседству с ними и предоставления им права на самоидентичность.

Сохранение национальной идентичности для русской культуры в период быстрой трансформации культурного пространства осложняется особенностями прошлого и исторического наследия советского периода. Дело в том, что «современная культура России исторически сформировалась в результате диалога различных народов, культур и религий. Вследствие этого русская культура отличается сложной этнокультурной многослойностью, религиозным синкретизмом» [6, с. 208].

Наряду с понятием «национальная культура», существует понятие «региональная культура» (от слова регион, край, сфера, граница, круг, участок). Эта культура является надэтнической, она складывается в процессе тесного и постоянного взаимодействия

культур социальных и этнических общностей. Эти особенности русской культуры делают проблему идентичности в условиях глобализации особенно актуальной. Объясняется это тем, что отдельные культурные регионы России стремятся сохранить национальную идентичность в современном мире, а процессы глобализации вторгаются в складывающиеся веками уклады национальных культур. Это влечёт за собой межрелигиозную, межнациональную напряжённость (Россия – многонациональная страна), которая выливается в конфликты, чреватые человеческими жертвами.

Для культурных процессов, происходящих в современной России, основанием для осознания национальной идентичности является достаточный уровень образования, достойный язык, культура, благосостояние, уважение со стороны других государств, наций и регионов. Кроме того, сохранение идентичности способствует ясная и открытая концепция, идеология, характер направленности внешней и внутренней политики, которая задаёт ценностную систему координат.

Процессы глобализации влияют на трансформации культурных сфер, что выразилось в появлении теории «мультикультурной идентичности». Сущность её в том, что так называемая «мультикультура» может помочь индивиду выйти за пределы своей культуры таким образом, что он не чувствует себя чужим в иных культурных условиях. Однако, как показали события последних лет в Европе, в связи с огромным притоком эмигрантов из стран Африки и Ближнего Востока, надежды на мультикультуризм не оправдались. Плюрализация идентичности проявляется преимущественно в технике, науке, профессиональной деятельности. Это находит выражение в использовании компьютерных технологий, использовании английского языка в глобализованном современном социуме. А в сфере обыденной жизни, глобализация оказалась неспособной сломить национальную идентичность. Глобализация вызывает у большинства населения стремление к защите и сохранению собственных культурных ценностей.

Для русской культуры проблемы сохранения культурного населения, национальной идентичности, актуальны и в плане сохранения национальной безопасности. Не секрет, что со стороны западных стран и США проводится масштабная агрессия в отношении элементов русской культуры, в частности русского языка и русскоязычного информационного контента. Ярким примером является послемайданная Украина. Во многих странах, где изучали русский язык, закрываются центры и школы, искажается духовное наследие русской культуры, внедряется американизированный образ жизни, моды, варианты поведения в обществе и отношений между людьми. Развитию этих процессов в значительной мере способствует информационная политика, навязанная СМИ, телевидением и низкопробной печатной продукцией. Нельзя не замечать, что эти процессы воздействуют на российского человека и манипулируют его сознанием, волей и эмоциями.

Список литературы

1. Герасимова И.А. Проблема сохранения культурной идентичности в условиях глобализации / И.А. Герасимова // Культура и цивилизация. – 2017. – № 2 – С. 74.
2. Ерасов Б.Е. Социальная культурология / Б.Е. Ерасов. – М. : Аспект-пресс, 1997. – 588 с.
3. Малыгина И.В. Российская идентичность в контексте цивилизационных разломов Запада и Востока / И.В. Малыгина // Культура и цивилизация. – 2006. – № 2. – С. 15–21.
4. Сорокин П.А. Главные тенденции нашего времени / П.А. Сорокин. – Прогресс, 1991. – 124 с.
5. Стенин В.С. Наука, религия и современные проблемы диалога культур / В.С. Стенин // Наука и религия: междисциплинарный культурный диалог: научн. тр. – М. – 1996. – С. 22.

6. Тен Ю.П. Культурология и межкультурная коммуникация: учебн. пособ. / Ю.П. Тен – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 53 с.
7. Тоффлер Э. Третья война / пер. с англ. – М. : Аст, 2004. – 587 с.
8. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М. : Аст, 2003. – 59 с.

УДК 821.161.1-1.09+929 Мандельштам

Оселедько Марина Валерьевна,
ассистент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
mmalko73@mail.ru

НОМИНАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ИНТЕРТЕКСТА В ТВОРЧЕСТВЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация. В статье автор рассматривает роль интертекста в лирике О.Э. Мандельштама, особенно в названиях его стихов. Автор статьи также исследует их культурологические особенности. Исследование выполнено с опорой на теорию текстовых ассоциаций в коммуникативной стилистике текста.

Ключевые слова: интертекстуальность, интертекст, заглавие-интертекст, культурологические ассоциации, аллюзия.

Abstract: in the article, the author considers the role of intertext in the lyrics of O.E. Mandelstam, especially in the names of his poems. The author of the article also explores their cultural characteristics. The study is based on the theory of textual associations in the communicative style of the text.

Keywords: intertextuality, intertext, title-intertext, cultural associations, allusion.

Исследование выполнено в русле теории интертекстуальности [1,6,8,17] и коммуникативной стилистики художественного текста [2,3]. Интертекстуальность предполагает диалог с поэтами-предшественниками, диалог с писателями-современниками, диалог с читателями. Именно категория диалогичности является значимой для коммуникативной стилистики текста, целью которой является «изучение лингвистически обусловленных закономерностей в текстовой деятельности автора и адресата, дальнейшая разработка лексических основ гармонизации их речевого общения на основе комплексного изучения текста» [3, с. 29]. Как отмечают исследователи, «концепция диалогизации стала определяющей в современном гуманитарном знании вообще и в становлении коммуникативной стилистики в частности» [3, с. 14].

Ключевым понятием статьи является интертекстуальность. Под интертекстуальностью в коммуникативно-деятельностном аспекте нами понимается системно проявляющийся при восприятии текста на основе ассоциирования механизм актуализации интертекстов, которые используются автором в соответствии с его творческим замыслом и стратегией смыслового развертывания речевого произведения. Интертексты как проявление интертекстуальности – это заимствованные автором из других текстов структуры разного типа, служащие строительным материалом для создания нового художественного текста, в разной степени обладающие коммуникативной энергией.

Наиболее значимым компонентом претекстовой информации являются заглавия. «Заглавие, -я ср. Название литературного, научного, музыкального произведения или его

части; заголовок. Заглавие книги, заглавие статьи» [13, т. 1, с. 507]. В работе данное определение будет учитываться в связи с ориентацией творчества многих поэтов серебряного века на другие виды искусства, кроме литературы.

Считаем, что заглавие как элемент претекста, выступая в качестве стимула для последующего авторского ассоциирования, активно участвует в процессе текстообразования.

Под заглавием-интертекстом понимаются словные и сверхсловные элементы, имеющие фиксированное положение перед текстом, являющиеся фрагментами «чужого» авторского замысла либо заимствованные автором из собственных более ранних произведений, организующие ассоциативно-семантическую сеть художественного текста в соответствии с авторским замыслом и органично вписывающиеся в текст-реципиент с установкой на определенный коммуникативно-прагматический эффект.

В связи с анализом заглавий-интертекстов учитывается точка зрения таких ученых, как Л. Г. Бабенко, М. В. Горбаневский, А. А. Фомина, С. М. Пронченко, которые считают, «что реальные собственные имена функционируют в качестве свернутого компрессированного текста...» [12, с. 8]. Таким образом, имена выдающихся поэтов, писателей, авторов известных научных теорий, использованные в качестве заголовка стихотворного текста, можно причислить к заглавиям-интертекстам.

Заглавия-интертексты в художественном произведении могут выполнять различные функции: назывную, информативную, дейктическую, апеллятивно-экспрессивную (см. подробно [7, с. 188]). Наряду с этим они могут выполнять еще и отсылочную функцию, включая текст-реципиент в культурный диалог с предыдущими произведениями литературы и других видов художественного творчества (вспомним установку поэтов серебряного века на синкретизм искусств).

Материалом данного исследования, в задачи которого входит изучение функций и культурологических особенностей интертекстов в лирике О. Э. Мандельштама, являются поэтические сборники автора «Камень», «Tristia», «Стихи 1921–1925 годов», «Новые стихи (1930–1937)». Выбор данного материала связан с сознательной установкой поэта на диалог культур и литератур. О. Э. Мандельштам сам отмечает связь с разными пластами культуры: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите» [10, с. 171–172].

Заглавия-интертексты представлены в стихотворениях из взятых для анализа сборников («Silentium», «Айя-София», «Notre Dame», «Домби и сын», «Валкирии», «Ахматова», «Лютеранин», «Encyclysa», «Кассандре», «Tristia», «Черепашка», «Ласточка», «Нашедший подкову», «Грифельная ода», «Фаэтонщик», «Ламарк», «Батюшков», «Ариост», «Чернозём» и т. д.). На долю заглавий-интертекстов с эпитафиями приходится всего около 3 % стихотворений («Здесь я стою – я не могу иначе», «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа», «Грифельная ода», «Я скажу тебе с последней...» и т. д.).

Заглавия-интертексты по-разному представлены в рассматриваемых сборниках: в сборнике «Камень» на их долю приходится 10 % от всех названий стихотворений, в сборнике «Tristia» – 12 %, в сборнике «Стихи 1921–1925 гг.» – В %, в сборнике «Новые стихи (1930–1937)» – 5 %. Эти данные свидетельствуют, во-первых, о систематическом использовании заглавий-интертекстов поэтом. Остановимся на функциях заглавий-интертекстов. По нашим наблюдениям, их функции в рассматриваемых сборниках заключаются в следующем:

- 1) текстообразующая функция;
- 2) стимулирование познавательной деятельности читателя;
- 3) усиление эстетического смысла стихотворений;
- 4) налаживание диалога с творцами в различных видах искусства (архитектуры, музыки, литературы);

5) актуализация отсылки автора к собственным, ранее созданным текстам.

В целом можно говорить о полифункциональной роли данного типа интертекстов. Обратим внимание, что такие же функции в творчестве О.Э. Мандельштама выполняют эпиграфы, являющиеся разновидностью интертекста и относящиеся к претекстовой информации [14, 15].

Как один из примеров, иллюстрирующий функции, выполняемые заглавием-интертекстом в стихотворном тексте, представим анализ стихотворения «Домби и сын» (1914). Произведение содержит заглавие-интертекст и перекликается с одним из лучших романов Диккенса – «Домби сын». Заглавие-интертекст в стихотворении, занимая сильную позицию, организует ассоциативно-семантическую сеть текста. На наш взгляд, данный стимул, имеющий сверхсловную структуру, формирует как минимум три направления ассоциирования: первое связано с романом «Домби и сын»; второе – с произведением «Приключения Оливера Твиста»; третье – с биографией самого Ч. Диккенса. Однако каждое из указанных направлений ни отдельно, ни в совокупности не отражает в полной мере сюжетов указанных произведений. С нашей точки зрения, название произведения О.Э. Мандельштама является своего рода «смысловым сгустком», который содержит интертекстуальному несчастного детства, изуродованного законами рынка и капиталистических отношений. В сущности, речь идет о жестоком мире взрослых и беззащитном мире детства.

Рассмотрим первое направление ассоциирования, стимулированное заглавием-интертекстом, представленное ассоциациями культурологического характера. В рассматриваемом тексте имеются текстовые ассоциаты культурологического характера: «Оливер Твист», «кипами конторских книг», «У Чарльза Диккенса», «контора Домби», «в старом Сити», «нежный мальчик», «Домби-сын», «клэрков каламбуры», «на шиллинги и пэнсы счет», «роятся цифры», «банкрот» и т. д. Данные ассоциаты, взаимодействуя с заглавием в процессе восприятия текста читателем, актуализируют в его сознании фрагмент сюжета романа «Домби и сын»: детство маленького Домби в атмосфере наживы и стяжательства («на шиллинги и пэнсы счет»), его неприятие мира коммерции и в конечном итоге крах фирмы («банкрот»). Отметим, что этому сюжету О. Э. Мандельштам отводит значительное место в тексте.

Обратим внимание, что имя Оливера Твиста в ряду текстовых ассоциатов воспринимается как интертекстуальная ошибка:

Я вижу Оливера Твиста

Над кипами конторских книг.

Комментируя произведение Ч. Диккенса, Д. Урнов отмечает: «это история о мальчике, который растет сиротой сначала в приюте, а потом в трущобах большого города» [4, с. 5]. На наш взгляд, ассоциат «Оливер Твист» не является интертекстуальной ошибкой, а введен автором сознательно: он усиливает интертекстуальному несчастного детства, изуродованного законами рынка и капиталистических отношений.

Весьма часто интертекстуальные связи, актуализированные в тексте, имеют экстралингвистический характер. Можно отметить, что заглавие-интертекст «Домби и сын» отсылает нас не только к произведениям Ч. Диккенса, но и к фактам биографии самого писателя, его взаимоотношениям с отцом и жестоким миром взрослых. Текстовые ассоциаты «банкрот», «нежный мальчик», «грязных адвокатов жало» имеют отношение как к героям текстов Диккенса, так и к его собственной судьбе. Тот факт, что одни и те же текстовые ассоциаты входят в разные ассоциативные ряды, связанные как с художественным миром Ч. Диккенса, так и с его реальной биографией, ведет к целостному восприятию жизни и творчества английского писателя.

Таким образом, заглавие-интертекст, связанные с ним ряды текстовых ассоциатов, в том числе содержащие имена героев произведений и их автора (по сути интертексты), аллюзии на факты биографии Ч. Диккенса («банкрот», «грязных адвокатов жало»), общая

интертекстема, проходящая через весь текст, формируют в соответствии с замыслом Мандельштама оригинальный литературный сюжет.

Итак, полифункциональность – ключевая характеристика заглавий-интертекстов в сборниках О.Э. Мандельштама «Камень», «Tristia», «Стихи 1921–1925 годов», «Новые стихи (1930–1937)», которая, с нашей точки зрения, обеспечивает творческий диалог с выдающимися представителями мировой культуры и читателями.

В целом заглавия-интертексты в сборниках «Камень», «Tristia», «Стихи 1921–1925 годов», «Новые стихи (1930–1937)» характеризуются следующими особенностями: 1) имеют словную и сверхсловную организацию; 2) представлены как на русском, так и на иностранных языках; 3) по-разному эксплицируются в художественных текстах автора; 4) используются как в исходной, так и в модифицированной форме.

Кроме прямого и модифицированного цитирования О.Э. Мандельштам актуализирует заглавия-интертексты при помощи аллюзий. Как считает Е.М. Дронова, под аллюзией понимается «... заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту-источнику, являющееся знаком ситуации, функционирующее как средство для отождествления определенных фиксируемых характеристик» [5, с. 96].

Круг отсылок, осуществляемых при помощи заглавий-интертекстов и включающих поэзию О.Э. Мандельштама в парадигму мировой культуры, достаточно широк. Обозначим и систематизируем рассматриваемый тип интертекстуальных элементов с культурологической точки зрения, в аспекте соотносительности заглавий-интертекстов с разными культурами и видами искусства.

Античная культура. Заглавие-интертекст в стихотворении «Кассандре» (1917) отсылает нас не только к поэтессе А. Ахматовой, но и к знаменитому образу древнегреческой мифологии и литературы – Кассандре (см. комментарий П. Нерлера [10, т. 1, с. 481]). Название сборника стихов «Tristia» и заглавие стихотворения «Tristia» «восходит к циклу Публия Овидия Назона «Tristia» («Скорбные песни»)» [10, т. 1, с. 484]. Отметим, что название сборника является примером прямого цитирования.

Ассоциации с византийской и западноевропейской архитектурой Средневековья актуализируются в сознании читателя благодаря названиям стихотворений «Айя-София» (1912) и «Notre Dame» (1912). Отметим сверхсловную организацию заглавий-интертекстов.

Ассоциативная связь с культурой эпохи Возрождения нашла отражение в стихотворениях «Ариост»; «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг.» и др.).

К русскому классицизму и его выдающемуся представителю Г.Р. Державину адресует нас заглавие-интертекст «Грифельная ода» (1923, 1937). П. Нерлер указывает: «Стихотворение тесным образом связано с последним стихотворением Г. Державина - началом оды «На тленность», записанным грифелем на аспидной доске» [11, т. 1, с. 497]. Обратим внимание, что заглавие содержит аллюзии на жанр, конкретное произведение и историю его создания.

Заглавие-интертекст произведения О. Э. Мандельштама «Silentium» (1910) отсылает читателя к стихотворениям «Невыразимое» В. А. Жуковского, «Silentium!» Ф. И. Тютчева, «Искусство поэзии» П. Верлена. С творчеством великого русского романтика, поэта начала XIX в. К. Н. Батюшкова, связано стихотворение О. Э. Мандельштама «Батюшков».

Пушкинскую традицию в воплощении одного из жанров лирики можно наблюдать в тексте О.Э. Мандельштама «Стансы» (1935). «Намекая на Пушкина, поэт говорил, что «Стансы» всегда примирительно настроены (НМ-III, с. 204)» [11, т. 1, с. 545].

К художественному миру и биографии английского писателя-реалиста Ч. Диккенса адресует нас заглавие-интертекст в ранее рассмотренном стихотворении О.Э. Мандельштама «Домби и сын» (1914). К опере Р. Вагнера «Валькирия» (1856) отсылает читателя одноименное заглавие и поэтический текст Мандельштама «Валкирии» (1914) (см. комментарий П. Нерлера [11, т. 1, с. 466]).

Таким образом, в данной группе заглавий-интертекстов отражена творческая связь О. Э. Мандельштама с представителями таких ведущих художественных направлений искусства XIX в., как романтизм (В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Р. Вагнер, А.С. Пушкин) и реализм (Ч. Диккенс).

С серебряным веком русской поэзии связывает творчество О.Э. Мандельштама заглавие-интертекст «Ахматова» (1914).

Таким образом, используя заглавия-интертексты, О.Э. Мандельштам включает свое творчество в культурный диалог с представителями разных эпох, видов искусств, литературных направлений.

Категория интертекстуальности в лирике О.Э. Мандельштама проявляется и в рамках творчества самого поэта, когда использованное им заглавие произведения может отражать связь с другими текстами автора. Название стихотворения «Ласточка» (1920), например, отсылает читателя к произведению «Когда Психея-жизнь спускается к теням» (1920); заглавие стихотворения «Чернозём» (1935) ассоциируется с публицистической статьей О. Э. Мандельштама «Слово и культура».[11, т. 1, с. 539].

На наш взгляд, проявление интертекстуальности в рамках собственного творчества свидетельствует об особом даровании поэта, его сосредоточенности на одной теме или проблеме. Возвращение к ранее сказанному и создание новых произведений по этому поводу демонстрируют эмоциональное отношение к описываемому.

Таким образом, заглавия-интертексты, системно проявляясь в сборниках О.Э. Мандельштама «Камень», «Tristia», «Стихи 1921 – 1925 годов», «Новые стихи» (1930–1937), выполняют текстообразующую функцию, регулируют познавательную деятельность читателя, расширяют семантику текстов, включая их в широкий культурный диалог.

Полифункциональность рассматриваемого типа интертекстов, их культурологическая насыщенность и коммуникативная энергия являются характерными чертами идиостиля О.Э. Мандельштама, свидетельствующими о его широком культурологическом тезаурусе.

Список литературы

1. **Арнольд И.В.** Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей / И.В. Арнольд. – СПб.: СПбГУ, 1999. – 443 с.
2. **Болотнова Н.С.** Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. – Томск: ТГПУ, 1994. – 212 с.
3. **Болотнова Н.С.,** Бабенко И. И., Васильева А. А. и др. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / под ред. проф. Н.С. Болотновой. – Томск: ТГПУ, 2001. – 331 с.
4. **Диккенс Чарльз.** Приключения Оливера Твиста: Роман; пер. с англ.; вступит. статья Д. Урнова; примеч. Е. Ланна. – М. : Худож. лит., 1980. – 366 с.
5. **Дронова Е.М.** Интертекстуальность и аллюзия: Проблема соотношения // Язык, коммуникация и социальная среда. – Вып. 3. – Воронеж: ВГУ, 2004. – С. 92 – 96.
6. **Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе:** сб. докладов междунар. науч. конф. (Магнитогорск: 12-14 ноября 2003; ред. - сост. С.Г. Шулешкова) – Магнитогорск: МаГУ, 2003. – 701 с.
7. **Культура русской речи:** Энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. 2-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 840 с.
8. **Литвиненко Т.Е.** Интертекст в аспектах лингвистики и общей теории текста: монография. – Иркутск: ИГЛУ, 2008. – 308 с.

9. Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / В.А. Луков. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 512 с.

10. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х томах. Т. 2. Проза. – М., 1990. – 464 с.

11. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения / сост., подготовка текста и коммент. П. Нерлера; вступ. Статья С. Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990. – 638 с.

12. Пронченко С.М. Интертекстовые ономастические структуры в произведениях О.Э. Мандельштама: автореф. дис. канд. филол. наук. / Санкт-Петербург, 2007. – 20 с.

13. Словарь русского языка: В 4-х т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – М., 1981. – Т. 1. – 698 с.

14. Становкин П.А. Особенности эпитафий в сборниках О.Э. Мандельштама «Камень» и «Tristia» // XIII Всерос. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (20-24 апреля 2009 г.): В 6 т. Т. II. Филология. Ч. 1. Русский язык. Русская и зарубежная литература. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2009. – С. 79–84.

15. Становкин П.А. Функционально-прагматическая роль эпитафий в сборнике О.Э. Мандельштама «Новые стихи» // Актуальные проблемы русской речевой культуры и теории текста: научные труды Лаборатории русской речевой культуры и теории текста Томского государственного педагогического университета; под ред. Н. С. Болотновой. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2009. – С. 151–165.

16. Становкин П.А. Интертекстуальный анализ стихотворения О.Э. Мандельштама «Silentium» // Семантика и прагматика слова в художественном и публицистическом дискурсах: мат-лы IX Всерос. науч. семина. (25-26 апреля 2008 г.) / под ред. проф. Н.С. Болотновой. – Томск, 2008. – С. 85–91.

17. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. 2-е изд., испр. / Н.А. Фатеева. – М.: Комкнига, 2006. – 280 с.

УДК 371.13:78.071.2

Островская Татьяна Васильевна,
старший преподаватель
кафедры пения и дирижирования
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
kulturaiki@ltsu.org

ФОРМИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ДИРИЖЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье исследуется проблема формирования эмоционально-ценностного отношения к дирижерской деятельности в процессе обучения будущего учителя музыки. Доказано, что решение этой проблемы связано с формированием в студентов образного музыкального мышления, художественного восприятия, умение сознательно моделировать внутреннее духовное состояние в зависимости от содержания произведения искусства.

Ключевые слова: дирижерская деятельность, учитель музыки, эмоционально-ценностное отношение к дирижерской деятельности.

Abstract: *The article explores the problem of the formation of an emotional-value attitude to conducting activities in the process of teaching a future music teacher. It is proved that the solution to this problem is associated with the formation in students of figurative musical thinking, artistic perception, the ability to consciously model the internal spiritual state depending on the content of a work of art.*

Key words: *conducting activity, music teacher, emotional-value attitude to conducting activities.*

Проблема формирования эмоционального отношения к дирижерской деятельности в процессе обучения будущего учителя музыки весьма актуальна. Решение задач эстетического воспитания школьников во многом зависит от профессиональной подготовки учителя к осуществлению музыкально-педагогической деятельности.

Исследователи характеризуют музыкально-педагогическую деятельность как особую структуру, которая подчиняется общим закономерностям теории деятельности. Специфика музыкально-педагогической деятельности состоит в том, что она решает педагогические задачи средствами музыкального искусства. Особенностью музыкально-педагогической деятельности является художественно-творческое начало. Оно служит основой формирования творческой деятельности учителя музыки. Музыкально-педагогическая деятельность многогранна и включает в себя педагогическую, исполнительскую, творческую дирижерско-хоровую работу.

В дирижерское искусство как вид музыкального исполнительства входят два взаимосвязанных компонента - технический и художественный. Но если технической стороне дирижирования (тактирование, показ вступлений и снятий, пауз, фермат и т.д.) уделяется в методической литературе по дирижированию и хоровому управлению довольно большое внимание, то выразительная, творческая сторона остается менее исследованной областью музыкальной педагогики.

Способность к творческому мышлению и творческой деятельности является личностным свойством человека. Значит, говоря о формировании творческой дирижерской деятельности, мы заботимся о развитии профессиональных личностных свойств и качеств у будущего учителя музыки.

Исполнительское искусство является творческим процессом, в котором всегда присутствуют инициатива исполнителя, его индивидуальность. Однако каждый большой мастер, преломляя содержание произведения сквозь призму своей индивидуальности, всегда остается верным мысли автора. «Великая тайна великих исполнителей, – писал А.Н. Серов, – в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь между тем в высшей степени объективными» [1; с. 132].

Перед дирижером как исполнителем и интерпретатором произведения стоит труднейшая задача: правильно истолковать замысел, понять намерения автора, верно разгадать его мысль. Невозможно переоценить огромное значение самого внимательного и бережного отношения к авторскому тексту, точного его прочтения, самого вдумчивого изучения, тщательного осмысления всех указаний творца, всех исполнительских ремарок.

Искусство является тем особым феноменом культуры, в котором мировоззренческие и выразительные моменты выступают в единстве, взаимообуславливая друг друга. Этим объясняется незаменимая роль искусства в переживании человеком своего отношения к миру. Специфика эмоционально-эстетического переживания состоит в оценке слушателем художественной формы и содержания с точки зрения их общечеловеческого смысла.

Исследователи С.М. Эйзенштейн, М.М. Бахтин, Л.С. Выготский связывали сущность воздействия искусства на людей со способностью возвращать человека в состояние переживания эпохи создания произведения и одновременно возвышать его до осознания прогрессивных общественных идеалов.

Таким образом, осмысление исполнительской концепции ведет будущего учителя музыки к поиску «диалога культур», к формированию особого художественно-творческого мышления.

Исполнительское творчество музыканта основано на единстве переживания и мышления. Многие музыканты считают, что исполнение музыки всегда является осознанным процессом, при котором чувства и мысли выступают в художественном синтезе, составляя неразрывное целое.

Исполнение как вид творчества, как отражение тех или иных явлений жизни не может протекать вне эмоций. Не согретое эмоцией, не прочувствованное, оно всегда носит формальный характер и теряет силу духовного воздействия. Таким образом, в исполнительстве чувство и интеллект тесно связаны между собой, одно неотделимо от другого. Непосредственность живого чувства, без которого не может быть настоящего исполнения, обязательно контролируется сознанием, а сознание, в свою очередь, согревается чувством.

Такие выдающиеся исполнители, как Г. Бюлов, Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Вейнгартнер, П.Г. Чесноков, К.К. Пигров, К.Б. Птица признавали, что аналитический разбор произведения не мешает непосредственности его восприятия.

Дирижерское искусство представляет собой сложный процесс, тесно связанный с областью эмоций. В этом виде деятельности сознательное выступает носителем художественных намерений исполнителя. Моторика является выразителем этих намерений в специализированных двигательных действиях. Указанные две стороны исполнительского процесса взаимодействуют и взаимообуславливают друг друга. По мнению А.М. Пазовского, сущность дирижерского исполнительства состоит в умении передавать музыкальному коллективу «известными внешними знаками свои намерения и вызывать в них чувства, аналогичные своим собственным» [2; с. 351].

Пластический музыкальный образ, создаваемый дирижером, является своеобразным комплексом выразительных движений, имеющим непосредственную связь с эмоциональной сферой дирижера. Таким образом, эмоциональная активность дирижера во многом определяет выразительность исполнения. Пластический комплекс дирижера включает широту диапазона эмоциональных реакций, обуславливающих степень его художественной выразительности.

Итак, эмоциональная отзывчивость дирижера на музыку есть своего рода способность, которую можно и нужно развивать, управляя процессом ее формирования. Планомерное и педагогически верное осуществление этого процесса ведет к творческому самораскрытию личности студента.

В процессе творческой работы учителя музыки возникает необходимость в умении сознательно включаться в ту или иную сферу переживаний, то есть сознательно моделировать свое внутреннее эмоциональное состояние в зависимости от того или иного содержания исполняемого произведения.

Л.С. Выготский утверждал, что восприятие искусства требует творчества, для него не достаточно просто пережить те чувства, которые овладели автором, разобраться в структуре самого произведения, а необходимо творчески преодолеть собственное чувство, найти его катарсис [3; с. 237]. Таким образом, мы видим, что в основе дирижерско-хорового исполнительства педагога-музыканта лежит поисковая творческая деятельность.

Мы считаем, что проблема формирования эмоционально-ценностного отношения к дирижерской деятельности в процессе обучения будущего учителя музыки будет эффективно решена при следующих условиях:

- направленности учебно-воспитательного процесса на формирование творческих качеств личности;
- постепенно-поэтапного развития у будущих учителей элементов творческой дирижерской деятельности;

- соединения в учебном процессе индивидуальной и коллективной творческой деятельности студентов;
- постижения музыкальных произведений на основе диалогического взаимодействия между историческим и современным, традиционным и новаторским, национальным и общечеловеческим;
- организации дирижерской исполнительской деятельности на основе принципов эмоциональной драматургии и единства художественного и технического элементов.

Конечная цель искусства дирижера, учителя музыки, как и всякого исполнителя, заключается в том, чтобы, вовлекая детей в творческий процесс восприятия музыки, донести основную идею произведения до слушателей, раскрыть средствами исполнительского мастерства содержание художественного образа.

Список литературы

1. Серов А.Н. Избранные статьи / А.Н. Серов ; ред., предисл., примеч. Г.Н. Хубов; А.Н. Серов; общ. ред., авт. вступ. ст., примеч. Г.Н. Хубов. – М. : Музгиз, 1950 – 1957. – Т. I. 1950. – 316 с.
2. Пазовский А.М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. – М., 1966. – 136 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства / Под ред. М.Г. Ярошевского. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.

УДК 378.015.31 : 378.4 (477.61) ЛНУ

Петров Андрей Викторович,
магистрант кафедры педагогики
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
научный руководитель: Кондратенко А.П.,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры педагогики
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
petrov-lnr@mail.ru

СИСТЕМА ОРГАНИЗАЦИИ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В ЛУГАНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

Аннотация: В статье представлен анализ системы организации воспитательной деятельности студентов в Луганском национальном университете имени Тараса Шевченко, направленной на решение задач профессионально-личностного и социально-культурного развития будущего специалиста.

Ключевые слова: гуманизация, воспитательная система, воспитательная деятельность, формы, методы, средства, направления воспитания.

Abstract: The article presents an analysis of the organization of educational activities of students at the Taras Shevchenko Lugansk National University, aimed at solving the problems of professional, personal and socio-cultural development of a future specialist.

Keywords: humanization, educational system, educational activities, forms, methods, means, directions of education.

Одной из приоритетных задач, стоящих на современном этапе перед высшей школой, является развитие воспитательной системы учреждения высшего

профессионального образования на принципах гуманистического подхода. Формирование гуманистической, социально активной позиции будущего специалиста включает формирование его профессиональной культуры, развитие эмоциональных, интеллектуальных, волевых, нравственных и эстетических качеств, способности к самообразованию и саморазвитию и т.п.

Все это доказывает, что проблема формирования личности будущего специалиста является чрезвычайно актуальной и требует конструктивного решения. Успешное решение этих задач возможно при условии специально организованной воспитательной деятельности студентов в учреждениях высшего профессионального образования, продуманного выбора форм, методов ее реализации.

Воспитательная система учреждения высшего профессионального образования включает воспитательные цели, субъектов воспитания, отношения между участниками деятельности, воспитательную среду и управленческую деятельность по обеспечению жизнеспособности системы.

Анализ научных источников свидетельствует, что в теории и практике высшего образования накоплен значительный опыт, который может стать основой модернизации системы профессиональной подготовки будущих специалистов: определены гуманистические императивы профессиональной подготовки специалистов (К.А. Абульханова-Славская, В.П. Андрущенко, И.Д. Бех, Ю.Н. Кулюткин), обоснованы аспекты и концептуальные основы воспитательной деятельности в высшей школе (И.А. Зимняя, Н.В. Калинина, Н.Б. Крылова).

Однако, на наш взгляд, проблема организации воспитательной деятельности студентов в культурно-образовательной среде учреждения высшего образования остается недостаточно разрешенной.

Целью статьи является анализ системы организации воспитательной деятельности студентов в Луганском национальном университете имени Тараса Шевченко, направленной на решение задач профессионально-личностного и социально-культурного развития будущего специалиста.

Воспитательная система как педагогический феномен изучается с начала 70-х годов XX столетия. Сегодня создана целостная концепция воспитательной системы, среди ее авторов: Л.И. Новикова, В.А. Караковский, А.Н. Сидоркин, Н.Л. Селиванова и др.

Воспитательная деятельность учреждения высшего профессионального образования – это система, которая функционирует и развивается, учитывая соотношение общекультурных и профессиональных компонентов. Основными составляющими данной системы является ее гуманистический потенциал, мотивационно-ценностное отношение к профессии, профессиональная компетентность специалиста [1, с. 48].

Ю.В. Сорокопуд рассматривает воспитательную деятельность как сумму целенаправленных, специально организованных, иницилирующих действий педагогов и ответных реакций студентов, ориентированных на объективизацию потенциала воспитательной системы, конструирование специфической среды жизнедеятельности со своим укладом, нравственной атмосферой, ритуалами, гармонизацию обучающей и общегуманитарной среды вуза [2, с. 274].

Воспитательная деятельность в учреждениях высшего профессионального образования представляется нам как вид педагогической деятельности, ориентированный на организацию культурно-образовательной среды студентов и управление многообразными формами их деятельности с целью профессионально-личностного развития.

Представим анализ системы организации воспитательной деятельности студентов Государственного образовательного учреждения высшего профессионального

образования Луганской Народной Республики «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Основными задачами воспитательной и социальной работы в ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» являются [3]:

- гуманизация образовательного процесса, воспитательной и социальной работы, формирование у студентов системы гуманистических ценностей;
- формирование системы профессиональных ценностей, уважения к традициям и истории университета;
- духовно-нравственное воспитание студентов;
- формирование и развитие у студентов патриотического сознания, безграничной любви к Родине, к своему народу, стремления добросовестно выполнять гражданский, профессиональный и воинский долг;
- развитие студенческого самоуправления как условие активизации субъектов воспитания;
- создание необходимых условий для самореализации и развития личности студента университета в различных сферах деятельности;
- мониторинг личностного развития субъектов воспитательного процесса;
- разработка новых форм и методов воспитательной и социальной работы.

Основным нормативным документом, регламентирующим воспитательную деятельность, является Концепция воспитательной работы со студентами в Луганском национальном университете имени Тараса Шевченко. На основе Концепции воспитательной работы со студентами разработана Программа воспитательной и социальной работы в ЛНУ имени Тараса Шевченко на 2017-2020 годы.

Организационное обеспечение воспитательной и социальной деятельностью в Луганском национальном университете имени Тараса Шевченко осуществляет Комиссия по социально-гуманитарной работе, Центр социально-гуманитарной работы, Совет кураторов, Студенческий совет университета, Студенческий совет общежитий, Профсоюзная организация студентов, Профсоюзная организация сотрудников и преподавателей университета, Спортклуб.

Основные направления воспитания студентов университета реализуются в образовательном процессе, в воспитательных и культурно-массовых мероприятиях, в деятельности студенческого самоуправления, работе студенческих трудовых отрядов, в планах воспитательной работы на уровне институтов, факультетов, кафедр, академических групп.

Охарактеризуем приоритетные направления воспитательной и социальной работы в Луганском национальном университете имени Тараса Шевченко.

Сущностью гражданско-патриотического воспитания студентов является организованная, многоплановая, целенаправленная и скоординированная деятельность администрации, профессорско-преподавательского состава, общественных организаций по формированию у студентов патриотического сознания, готовности к выполнению гражданского долга, важнейших конституционных обязанностей по защите интересов своей страны. В целом, модель гражданско-патриотического воспитания студентов включает:

- поэтапную реализацию содержания гражданско-патриотического воспитания (определение целей, задач, путей и форм воздействия на личность студента);
- целенаправленное формирование у студентов ключевых гражданских компетенций;
- организацию различных форм деятельности студентов по гражданско-патриотическому воспитанию.

Стоит отметить, что организация творческих конкурсов, направленных на реализацию задач гражданско-патриотического воспитания молодежи – одно из

приоритетных направлений воспитательной и социальной работы в ЛНУ имени Тараса Шевченко. В рамках сотрудничества и по инициативе Союза граждан и организаций по сохранению историко-культурного наследия «Международный союз “Наследники Победы”», членом которого является Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко, Международный фестиваль песни «Наследники Победы» проходит в университете ежегодно.

Участие студенческой молодежи в подобных мероприятиях дает прекрасную возможность показать себя, обогатить свой духовный мир, развивать патриотические чувства, творческо-эстетические способности, которые в дальнейшем будут определять активную гражданскую позицию личности, способствовать стремлению к самосовершенствованию и уверенности в своих силах [4, с. 60].

Среди форм и методов гражданско-патриотического воспитания в ЛНУ имени Тараса Шевченко – организация разнообразных творческих конкурсов о родном крае, проведение тематических лекций и кураторских часов, работа дискуссионных клубов, туристические экскурсии, посещение музеев, театров, выставок, участие в конкурсах на патриотическую тематику, организация научно-практических конференций и выставок и др.

Таким образом, реализация гражданско-патриотического направления воспитания в учреждениях высшего профессионального образования способствует воспитанию у студенческой молодёжи гражданско-патриотических чувств, приобщению к культурным ценностям мира и родной страны, а также организации включенности студентов в современное поликультурное образовательное пространство.

Проблема духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения имеет чрезвычайную значимость. Ее, без преувеличения, можно считать одной из самых приоритетных, от решения которой в значительной степени зависит будущее молодого поколения, уровень его духовного развития и жизненной самореализации.

Немаловажную роль в духовно-нравственном воспитании играет Духовно-просветительский центр имени Нестора Летописца, созданный при ЛНУ имени Тараса Шевченко. Уже традиционными стали систематические встречи молодежи с представителями духовенства, авторитетными православными деятелями науки, культуры, искусства, организация круглых столов, работа киноклуба «Кино-свет», семейного клуба «Любовь мудра» и др.

На общеуниверситетском уровне организацией воспитательной и социальной деятельности занимается студенческое самоуправление. В ЛНУ имени Тараса Шевченко созданы все условия для формирования деловой активности, успешной социализации и развития творческого потенциала молодежи, поддержки и реализации студенческих инициатив. Студенческое самоуправление успешно интегрировано в общевузовскую систему управления. Над решением проблем содержательного досуга будущих специалистов работают сектора студенческого совета, иницируются и проводятся культурно-досуговые мероприятия, культурно-просветительские акции, внедряются социальные программы, реализуются различные проекты.

Таким образом, анализ воспитательной системы Луганского национального университета имени Тараса Шевченко доказывает, что развитие воспитательной деятельности в учреждениях высшего профессионального образования заключается в сотворчестве преподавателей и студентов, направленном на подготовку нового поколения будущих специалистов. Привлечение студентов к воспитательной и социальной деятельности создает условия для командной работы, где каждый участник имеет возможность проявить себя, обеспечивая тем самым личностный и профессиональный рост.

Дальнейшей научной разработки, на наш взгляд, требует исследование качества и результативности воспитательной системы в высшей школе.

Список литературы

1. **Беляев А.В.** Воспитательная среда федерального университета / А. В. Беляев // Alma mater (Вестник высшей школы). – 2014. – № 4. – С. 48–52.
2. **Сорокопуд Ю.В.** Педагогика высшей школы / Ю.В. Сорокопуд. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 341 с.
3. **Луганский национальный** университет имени Тараса Шевченко [Интернет-ресурс]/Режим доступа: <http://tsu.org/university/advices/komissiya-po-socialno-gumanitarnoy-rabote-lnu-imeni-tarasa-shevchenko.html>. (Дата обращения: 4.12.19).
4. **Демидова С.Б.** Патриотическое воспитание студентов в процессе изучения педагогических дисциплин / С.Б. Демидова // Модернизация образования: проблемы и перспективы : материалы XXII Рязанских педагогических чтений, посвящается 100-летию РГУ им. С.А. Есенина. – 2015. – С. 57–64.

УДК 78.071.2

Петченко Анатолий Федорович,
доцент кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат педагогических наук, доцент
afpetchenko@mail.ru

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА МУЗЫКАНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА В КАМЕРНОМ АНСАМБЛЕ

***Аннотация.** В статье рассматриваются проблемы профессионального развития музыкантов-исполнителей в процессе камерно-ансамблевого музицирования. Проанализированы главные элементы ансамблевой техники: интонирование звука, динамическая ровность, артикуляция, темп, ритм. Дополнительного изучения требуют вопросы формирования ансамблевых качеств будущих музыкантов в классе камерного ансамбля.*

***Ключевые слова:** профессиональное развитие музыканта-исполнителя, техника камерно-ансамблевого исполнительства, ансамблевые качества музыканта.*

***Abstract:** The article discussed the problematic of the professional improvement of a musicians-performers. The main elements of the chamber ensemble technique are analyzed – the extraction of sound, the dynamical equality, the articulation, the tempo and rhythm. The methods of stage-by-stage forming of professional skills, such as the ensemble music creating by student in the process of integration of the pedagogical, specific musical and methodological complex of study.*

***Key words:** professional development of future musicians-performers, technique of chamber ensemble, ensemble qualities.*

Социальная функция высшей школы непосредственно связана с воспитанием творческой личности, формированием музыканта, готового на творческом уровне осуществлять музыкально-исполнительскую деятельность в качестве солиста-инструменталиста или артиста ансамбля.

Анализ состояния современной педагогической практики показывает, что подготовка будущих специалистов музыкантов-исполнителей переживает кризис своего развития. Музыкально-педагогическая общественность с тревогой указывает на острый

дефицит квалифицированных музыкантов (солистов, артистов оркестра) для концертных организаций и системы образования.

Актуальность проблемы нашла отображение во многих исследованиях, которые раскрывают ее педагогические и психологические стороны. В основном это область совершенствования специальной подготовки: развитие музыкальных способностей и формирование музыкально-исполнительских умений студентов (Е.В. Куришев, В.И. Муцмахер, Г.М. Цыпин, О.П. Шульпяков); совершенствование профессиональной готовности (О.А. Апраксина, Г.П. Падалка, Л.Г. Арчажникова, Т.П. Королёва, Л.А. Рапацкая, и др.); воспитание творческих качеств музыкантов и подготовки к творческой деятельности (Я.Я. Бирзкопс, И.П. Одинокова, Т.И. Шевченко).

Проблема подготовки музыкантов-инструменталистов к коллективному музицированию в камерном ансамбле остается недостаточно разработанной, о чем свидетельствует актуальность выбора темы данного исследования. Объектом исследования является творческая деятельность студентов в условиях коллективного музицирования. Предмет исследования – особенности и механизмы формирования навыков коллективного музицирования студентов-инструменталистов.

Цель исследования – теоретически обосновать и экспериментально проверить эффективные пути формирования навыков коллективного музицирования студентов с помощью продуктивных видов творческой деятельности.

Класс камерно-ансамблевого мастерства занимает ведущее место среди специальных дисциплин исполнительских факультетов высших музыкальных учебных заведений. Его задача – подготовить студента-инструменталиста к профессиональной деятельности в качестве артиста симфонического оркестра, камерного ансамбля филармонии, музыкального театра, учебного заведения культуры и искусств, музыкальной или общеобразовательной школы.

Воспитание профессионального оркестранта базируется на решении двуединой задачи: формировании психологической готовности музыканта, артиста оркестрансамбля подчиняться художественной воле солиста, дирижера; овладение специфическим, коллективным «оркестровым», «ансамблевым» мастерством в игре на музыкальном инструменте, овладение умением согласовать звучание своего инструмента с голосами солиста, оркестра, хора.

С первых шагов обучения, студента следует подводить к пониманию того, что в его руках сосредоточенная большая частица музыкальных средств выразительности: гармония, метроритм, специфические тембры, которыми необходимо дополнить сольную партию, а в ансамбле создать единое целое. Мастерство музыканта в оркестре измеряется синхронностью взаимодействия его звучности с партией солиста, выверенным балансом звучания всех партий ансамбля. Главное заключается в создании целостного художественного образа музыкального произведения, которое рождается в совместимом творческом акте партнеров [6, с. 11–12]. Освоение студентами музыкального материала в классе камерного ансамбля должно проходить как процесс активного и сознательного отношения к исполняемым произведениям. На занятиях камерного ансамбля необходимо напомнить студенту основные правила, которые касаются исполнения в ансамбле. В общих чертах они такие: артист ансамбля должен держать в поле зрения все партии ансамбля; быть готовым гибко и органично согласовывать с партнерами темп, динамику звучания, цезуры и паузы, а также некоторые агогические отклонения; уметь, разумно, иногда жертвуя частью инструментальной фактуры, исполнять произведение в заданном темпе без остановок, повторов отдельных звуков или аккордов, особенно в игре способом «чтения из листа» [5, с. 15].

За время существования камерного ансамбля на кафедре музыкознания и инструментальной подготовки Луганского национального университета накопился значительный опыт работы, и пришло время его обобщить. Надеемся, что наши

наблюдения и размышления, наши формы организации и руководство коллективом помогут в развитии камерных ансамблей.

Главным заданием руководителя ансамбля должно быть создание творческой атмосферы в работе класса ансамбля. Если говорить о том, что стимулирует и поощряет участников ансамбля к творческой дисциплине и творческой активности, укажем, что это, прежде всего, художественный репертуар. Когда он тщательным образом подобран, идет работа над его усвоением, осуществляется постоянное повышение качества исполнения разучиваемых произведений, ведется концертная деятельность ансамбля, можно быть уверенным, что воспитательный процесс происходит эффективно. А с другой стороны, творческая и дружеская обстановка в коллективе, постоянный дух сплоченности, крепкие традиции являются условием успешной работы. [6, с. 15].

Особенное стимулирующее значение имеют концертные выступления ансамбля. При подготовке к выступлению, будь то рядовой концерт или отчетный концерт ансамбля, следует стремиться найти моменты, которые поощряют, превращают концерт в радостное и творческое событие. Молодежь должна привыкнуть к тому, что не может быть более и менее ответственных концертов, как и не бывает больших и малых ролей для настоящего актера. [6, с. 17].

Отчетные концерты камерного ансамбля превращались в праздник всего института. На наши отчетные концерты не раз приглашались в качестве солистов выдающиеся признанные исполнители-профессионалы (Народные артисты Украины: профессор Д.А. Якубович, профессор В.И. Самарцев, профессор В.И. Андрияненко; Заслуженный артист Украины Ю.Н. Кириченко). Глубоко благодарны ведущим солистам, которые своим любезным участием стимулировали творческую игру наших студентов. Приятно было наблюдать, с каким подъемом и старанием они шлифовали звучание ансамблевого аккомпанемента.

Целесообразно также приглашать поработать с ансамблем над уже подготовленной программой приглашенного дирижера. Например, для нашего коллектива давал мастер-класс и проводил репетиции главный дирижер Венского филармонического оркестра, профессор Курт Шмидт. Этот пример показал, что не нужно опасаться возможных новых требований, которые могут быть предъявлены ансамблю. Встречи с опытным, зрелым музыкантом, способным захватить своим мастерством молодежь, стимулируют творческие действия и поиски, могут принести пользу коллективу.

Исключительный энтузиазм участников оркестра вызывают традиционные гастрольные концерты по Украине и за ее границами. Например, гастрольные выступления и участие в концертных мероприятиях чествования Вольфганга Амадея Моцарта в Вене (Австрия), как венец творческих успехов коллектива, награда всем, кто честно работал на протяжении учебного года. Поощрение студентов игрой в камерном ансамбле в нашем институте начинается с первого курса, и не прекращается даже тогда, когда молодые музыканты его заканчивают. Ведь наши лучшие выпускники имеют возможность получить приглашение в Луганский академический филармонический оркестр, в оркестровые коллективы Украины и России.

Коллективное (оркестровое, ансамблевое) исполнение, как и любой другой вид человеческой деятельности, есть высоко организованная, структурированная и координированная система. В коллективном музицировании главным компонентом является цель, задача, звуковой результат – художественный образ, на достижение которого направлены усилия всех участников ансамбля, которые должны иметь общий единый взгляд на его содержание, а все остальное – технология достижения результата.

Для того, чтобы все участники коллектива исполнители имели единый взгляд на исполняемую музыку, необходимо провести художественно-исполнительский анализ музыкального произведения. И если он будет глубоким, подробным и обоснованным, тем более четким и ясным будет художественное представление, музыкальный образ, цель к которой совместными усилиями приближается ансамблевый коллектив. Студентам

предлагалось провести художественно-исполнительский анализ содержания музыкального произведения по плану, в котором содержатся: сведения об авторе, автобиографические и стилистические особенности композитора; жанр, направление музыкального произведения; строение музыкальной формы, его композиционное решение, развитие и драматургия музыкальных образов; средства музыкальной выразительности, использованные в произведении; технические трудности воплощения музыкально-выразительных средств произведения; исторические традиции исполнения и интерпретационные варианты данного музыкального произведения [3, с. 97–131].

Результаты проведенного исследования дают основание для следующих выводов.

Выявленные исследованием тенденции в музыкально-исполнительском профессиональном развитии музыкантов-инструменталистов – исполнительская направленность, важность продуктивных видов творческой деятельности, ансамблевого музицирования, недостаток исследований гуманитарной направленности личности молодого музыканта – выдвигают на первый план задачи совершенствования подготовки выпускника высшего музыкального учебного заведения, достижение профессионального уровня артиста камерного ансамбля. Содержание профессиональной подготовки будущих музыкантов-инструменталистов, построенного на основе изучения опыта творческой деятельности, направленного на духовно-личностное развитие в среде коллективного музицирования, позволяет преодолеть противоречие между потребностью практики музыкально-профессионального образования и системой подготовки студентов.

Система, построенная на основе единства элементов философского постижения музыки, сотворчества и продуктивного музыкального творчества на принципах, ориентированных на практику, которая проходит в условиях интеграции индивидуального и группового коллективного обучения, отображает содержание и внутреннюю логику процесса подготовки будущих музыкантов-исполнителей, артистов ансамблей.

Музыкально-творческая деятельность студентов в процессе коллективного музицирования заключается в сочетании ее музыкально-продуктивных видов с элементами творчества как сотрудничества музыкантов между собой и той технологией, которая способствует совершенствованию форм и методов формирования музыкально-исполнительского мастерства будущего артиста камерного ансамбля.

Список литературы

1. Гинзбург Л. Исследования. Статьи. Очерки / Л. С. Гинзбург. – М. : Сов. Композитор, 1971. – 400 с.
2. Глиэр Р. О профессии композитора и воспитании молодежи // Советская музыка. – 1954. – № 8.
3. Пустовит В.И. Формирование распределенного внимания в процессе профессиональной подготовки учителя музыки на материале концертмейстерского класса педвуза : дис. ... канд. пед наук : 13.00.02 / «Теория и методика обучения и воспитания» / Пустовит В. И. – Минск, 1981. – 184 с.
4. Курасова Т.И. Развитие полифонического слуха и ансамблевых навыков у руководителей хоровых коллективов : учеб. пособие / Т.И. Курасова. – М. : МГИК, 1001. – 120 с.
5. Зенина Л. Л. К проблеме формирования метроритмических представлений музыканта / Л. Л. Зенина // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования : межвуз. сб. трудов / сост. и отв. ред. В. М. Цеханский. – Новосибирск, 1986. – Вып. 4. – С. 85 – 93.
6. Ризоль Н.И. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. И. Ризоль ; общ. ред. и предисл. Н. Я. Чайкина. – М. : Сов. Композитор, 1986. – 221 с.
7. Моїсєєва М.А. Теоретично-методичні основи навчання ансамблевої гри : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навч. закладів / М.А. Моїсєєва. – Житомир, 2002. – 2008 с.

Петченко Людмила Викторовна,
старший преподаватель кафедры
пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР
«Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»
petchenkoluid.47@mail.ru

РОЛЬ ИТАЛЬЯНСКОЙ ФОНЕТИКИ В ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Аннотация: В статье рассматривается влияние итальянской вокальной школы на развитие голоса певца, влияние итальянской фонетики на качество звука и работа над итальянским произношением на примерах итальянской вокальной музыки. Автор статьи считает, что для успешного овладения вокальным мастерством изучение итальянского языка необходимо всем обучающимся пению.

Ключевые слова: Итальянское произношение, итальянская фонетика, итальянская певческая школа, техника бельканто, итальянская вокальная музыка.

Abstract: In the article is examined influence of Italian vocal school on development of voice of singer, influence of Italian phonetics on quality of sound and prosecution of Italian pronunciation on the examples of Italian vocal music. The author of the article considers that for the successful capture by vocal trade singing needs the study of Italian all student.

Keywords: Italian pronunciation, Italian phonetics, Italian vocal school, technique of bel canto, Italian vocal music.

Вокальная педагогическая школа Италии оказала огромное влияние на формирование многих национальных вокальных школ. Италия подарила миру непревзойденных мастеров в области искусства. Именно в Италии зародилась техника *bel canto*, овладеть которой стремится каждый певец. Искусство *bel canto* является основным компонентом итальянской певческой школы. Богатая история, задушевность и эмоциональность, красивый язык и музыкальный вкус, богатое мелодическое начало и разнообразие ритмики, высокая певческая культура – всё это проявилось в музыке итальянцев.

Вокальное обучение – процесс активного взаимодействия педагога и обучающегося. Чтобы овладеть необходимыми профессиональными знаниями и умениями певческой школы, вокальная педагогика предполагает применение различных методов развития певческого голоса на занятиях пением. Все методы берут начало в итальянской школе пения, синонимом которой является исполнительский стиль *bel canto*, что в переводе означает «прекрасное пение».

Вокальное мастерство требует технических знаний, упражнений, способов и стиля исполнения, которые может дать только обучение. Любое обучение предполагает наличие школы, которая создает «музыкальный инструмент» певца. Итальянская вокальная школа выработала эталон классического звучания голоса, точную вокальную позицию, сочетание кантиленного пения с виртуозностью, богатство художественного интонирования и любовное отношение к слову. Вокальность итальянского языка и удобство для голоса итальянских мелодий позволяют максимально использовать певческие возможности голосового аппарата.

Итальянский репертуар в наших консерваториях и училищах занимает существенное место. И, что кажется совершенно бесспорным, многие приемы, выработанные на протяжении нескольких столетий итальянской вокальной педагогикой, выходят за узконациональные рамки и могут быть полезными при развитии голоса певца любой национальности.

Нельзя не учитывать и способствующие пению фонетические особенности

итальянского языка, с неизменностью звучания гласных относительно любых соседних согласных, с частым удвоением сонорных согласных, перед которыми звучание гласных требует высоко поднятого нёба, с отсутствием сложных звуко сочетаний, активностью артикуляции.

Наиболее распространённым и эффективным в вокальной педагогике является фонетический метод развития голоса – метод правильного формирования гласных и согласных звуков.

С формирования вокальных гласных начинается работа по воспитанию певческого голоса, поскольку основой пения являются гласные звуки. Пение вне связи с гласными звуками невозможно, не существует певческого звука вне гласной. Правильное и чёткое пение гласных звуков является одним из основополагающих. На этих звуках вырабатываются все основные вокальные качества голоса. От вокально-правильного формирования гласных зависит художественная ценность певческого голоса. В пении гласные звуки занимают почти всю длительность интонируемого звука при максимально сокращённых согласных.

Итальянская вокальная педагогика создавала школу *bel canto* на основе упражнений, построенных на распевании гласных. Гласные в итальянском языке являются более открытыми, более звонкими и переднеязычными чем в русском языке, они никогда не смягчаются и не оглушаются, произносятся чётко (даже когда они безударные), независимо от их местоположения в слове.

Гласные и согласные находятся в теснейшем взаимоотношении, и от качества одних зависит качество других. Чем более четко произносятся согласные, тем ярче звучат гласные. В итальянском языке нет непроизносимых согласных и, в отличие от русского языка, отсутствует их смягчение, звонкие согласные в конце слова произносятся звонко. Итальянскому языку характерно наличие большого количества слов, содержащих долгие согласные звуки. Удвоенные согласные произносятся отчетливо и более интенсивно, чем в русском языке. Чёткая артикуляция удвоенных согласных имеет большое значение для правильного произношения, особенно в пении при атаке звука.

Звуки, их артикуляцию, мелодику, интонацию речи, ударение, другие особенности языка изучает фонетика. Нормы произношения зависят от действующих в языке фонетических законов. Итальянская фонетика для вокалистов имеет значение не только для формирования правильного произношения в речи и в пении. Помимо правильной артикуляции звуков, она способствует более близкому и светлому звучанию. При этом итальянская фонетика считается наиболее благоприятной для формирования академического звука. Как подчёркивает А. Яковлева, итальянские педагоги «не занимаются поисками правильного произнесения гласных и согласных в пении, поскольку всё это уже заложено в фонетике итальянского языка» [5, с. 389].

Вокальная музыка органически связана со словом, поэтому главным требованием звукообразования является не только правильный, красивый певческий звук, но и ясная дикция и чёткая артикуляция.

Сложно переоценить значение итальянского языка в музыке.

Среди специалистов по вокалу существует большое разнообразие мнений по поводу ценности различных языков для пения, но все они сходятся на том, что итальянский язык подходит лучше всех. Лилли Леман, оперная певица, выдающийся представитель немецкой вокальной школы в своей книге «Как правильно петь» говорит, что «итальянский язык с его обилием гласных лучше подходит для пения, нежели какой-либо другой язык» [2, с. 181].

Профессор Марио Марафьоти, видный врач-ларинголог, многие годы консультировавший Энрико Карузо и певцов «Метрополитен-опера» в своей работе «Метод пения Карузо» пришёл к убеждению, что для голосообразования «нет языка более простого, совершенного, красивого и отвечающего большому числу разнообразных задач, чем итальянский» [2, с. 179]. Он считает, что утверждение о том, что самым мелодичным

и удобным для пения является итальянский язык, что подтверждается десятками книг и его собственными наблюдениями за певцами «Метрополитен – опера».

Итальянский язык для певцов имеет значение куда большее, чем просто иностранный язык. Он способствует пению, выстраивает позиционно голосовой аппарат певца, меняет качество звука.

Ф.Ф. Витт, известный певец и вокальный педагог в своей работе «Практические советы обучающимся пению» пишет, что сама природа итальянского языка благодаря обилию гласных, настолько удобна для пения, так выдвигает звук вперед, что может быть полезным при развитии голоса певца любой национальности. В своих рекомендациях по вокалу он написал: «Считаю совершенно необходимым для успехов постановки звука, возможно больше давать ученикам петь по-итальянски» [1, с. 61].

Итальянская вокальная школа выработала эталон классического звучания голоса, точную вокальную позицию, сочетание кантиленного пения с виртуозностью, богатство художественного интонирования и любовное отношение к слову. Вокальность итальянского языка и удобство для голоса итальянских мелодий позволяют максимально использовать певческие возможности голосового аппарата. Франческо Ламперти, итальянский музыкальный педагог, профессор пения Миланской консерватории в своей работе «Искусство пения» пишет: «В Италии слово и музыка отождествляются до такой степени, что речь, сама по себе, уже есть мелодия... Итальянцы с детства имеют преимущество, благодаря характеру их языка» [4, с. 128].

Решая задачи наиболее правильного и успешного обучения пению на примерах итальянской вокальной музыки, мы одновременно способствуем их знакомству с основами итальянской школы пения. С нашей точки зрения учить итальянский язык полезно всем обучающимся пению. Итальянский язык считается одним из самых красивых и удобных для пения, способствующих развитию голоса.

Овладение правильным итальянским произношением имеет особое значение не только для речевого общения, но и для правильного произнесения итальянских звуков в пении. Вокалисты, исполняющие вокальные произведения на языке оригинала – одна из важных составляющих культуры исполнения певцов. Кроме того, изучение итальянских вокальных произведений способствует расширению и накоплению певческого репертуара.

Подытоживая вышесказанное считаем, что главной задачей обучения итальянскому языку вокалистов является стимулирование творческих поисков студентов, умение применить знания фонетических и грамматических основ итальянского языка в пении, в педагогической и исполнительской деятельности для формирования вокальных навыков на основе итальянского языка. А главной целью преподавания итальянского языка в музыкальном вузе является его применение в профессиональной исполнительской практике для совершенствования мастерства.

Изучение любого иностранного языка – это саморазвитие. А изучение итальянского языка – это всегда увлекательный процесс, ведь итальянский уникален своей мелодичностью и логичностью, он богат и красив.

Список литературы

1. **Витт Ф.Ф.** Практические советы обучающимся пению / Ф.Ф Витт. – Л. : Музыка, 1968. – 63 с.
2. **Марафьоти М.** Метод пения Карузо. Научный подход к голосообразованию / Пер. Н.А. Александровой. – СПб. : Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. – 288 с.
3. **Франческо Ламперти.** Искусство пения. (L'arte del canto). По классическим преданиям / Франческо Ламперти. – СПб.; М.; Краснодар : Планета музыки, 2009. – 192 с.
4. **Яковлева А.** Искусство пения / Яковлева А. – М. : Информ-Бюро, 2007. – 476 с.

Проценко Тамара Владимировна,
студентка 4 курса направления подготовки
«Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»
ГОУВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
научный руководитель: Воеводина Л.П.,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры пения и дирижирования
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
grabarchukgtk@mail.ru

МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК ВИД МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ШКОЛ ИСКУССТВ

***Аннотация.** В статье рассматриваются понятие «музицирование», обосновываются причины, позволяющие считать такой вид музыкальной деятельности, каким является музицирование, эффективным средством музыкального воспитания и развития детей.*

***Ключевые слова:** музыка, музыкальная деятельность, музицирование, инструментальное музицирование.*

***Abstract:** The article deals with the concept of «music making», justifies the reasons that allow us to consider this kind of musical activity an effective means of musical education and development of children.*

***Keywords:** music, musical activity, music making, instrumental music making.*

Личностное развитие детей начинается с развития у них здоровых духовных потребностей, гарантирующих в будущем высокий уровень духовной культуры. Учитывая сложные социокультурные условия, в которых живут современные дети, их родители и педагоги ищут привлекательные для них формы организации их жизнедеятельности. В этой связи в музыкальной педагогике большое внимание уделяется вопросам художественно-эстетического воспитания детей, как важной духовной культуры общества, в частности, формированию у них навыков инструментально-исполнительского мастерства.

В нынешних условиях детские музыкальные школы и детские школы искусств выполняют важную миссию в деле духовного воспитания детей и юношества средствами музыкального искусства. Целью музыкального обучения в них является начальная подготовка грамотных музыкантов-любителей, формирование у них навыков музицирования.

Цель данной статьи – обозначить рамки «рабочего» определения понятия «музицирование», рассмотреть содержательные аспекты музицирования как вида музыкальной деятельности.

Музицирование как вид музыкальной деятельности в последние десятилетия активно применяется в условиях обучения детей в детских музыкальных школах и детских школах искусств. Педагоги оценили потенциал этого вида музыкальной деятельности детей в их музыкальном воспитании и развитии. Музицирование обеспечивает продуктивное развитие у детей музыкальных способностей, формирование интереса к музыкальной деятельности и исполнительству. Задача педагога-музыканта в процессе обучения ребенка игре на каком-либо музыкальном инструменте – развить чувство удовлетворения от занятий инструментальным музицированием. Доминированием музицирования как формы обучения в классах инструментальной

подготовки обеспечивает свободное владение музыкальным инструментом, возможность исполнения музыкальных произведений разных стилей и жанров.

В российском музыкознании и исполнительской практике активное изучение вопросов теории исполнительства получает во второй половине XX века. В работах Л.А. Баренбойма, Г.И. Гинзбурга, Л.А. Мазеля, Я.И. Мильштейна раскрывается специфика музицирования как вида музыкальной деятельности, самостоятельного вида музыкально-творческой деятельности. В последние годы разные аспекты музицирования получили освещение в работах Л.Л. Дедук, И.М. Красильникова, М.Я. Финберг и др. Вместе с тем, как показывает анализ, проблема музицирования в отечественной музыкальной педагогике требует ее дальнейшего углубленного изучения. При наличии определенного количества теоретических исследований в области музицирования, по мнению исследователей, в широкой музыкально-педагогической практике, а также музыковедческой литературе отсутствует единый подход к определению сущности понятия «музицирование».

Музицирование как вид музыкальной деятельности имеет давние корни и широкое распространения в современной музыкальной практике, однако не получило еще в сфере научного знания строгой научной систематики и серьезной искусствоведческой разработанности [1]. Результаты анализа музыковедческой литературы показывают, что авторы исследований, посвященных исполнительству, в понятие «музицирование» вкладывают разный смысл, под разным углом зрения, рассматривают структурные элементы музицирования как вида музыкальной деятельности, акцентируя внимание на его определенных аспектах. Несмотря на широкое распространение понятия «музицирования» в художественной практике, оно не имеет четкого и однозначного определения. Общепринятые представления о музицировании сводятся к его трактовке как занятий музыкой, игре на музыкальных инструментах. В.В. Медушевский и др. понимают музицирование как вид музыкальной деятельности, в процессе которой проявляются как художественные знания, умения и навыки, обнаруживающие себя в уровне владения музыкальным инструментом, певческим голосом, манере исполнения, так и эстетические возможности исполнения (выразительность, эмоциональность, интерпретационные качества) музыкального произведения [4]. Музицирование представляет собой процесс конкретно-практической музыкальной деятельности, в которой происходит рождение музыкального чувства [1, с. 146].

В последние годы проблема музицирования успешно разрабатывается И.М. Красильниковым. Исследователь предлагает наиболее емкую и точную характеристику понятия «музицирование», рассматривая музицирование как музыкально-творческую деятельность, выходящую за рамки чистого исполнительства и сочинения, считает, что «... помимо исполнения эта деятельность включает в себя оперирование с текстом, помимо работы над музыкальным материалом – подразумевает исполнением». Вместе с тем, «каждое из этих двух начал предстает в музицировании в облегченном виде по сравнению со своими сложившимися в современной профессиональной музыке прототипами [3, с. 59].

Современная трактовка понятия «музицирование» может быть представлена в следующем виде: музицирование – это коллективная и (или) индивидуальная разнообразная музыкальная деятельность индивидуумов, основанная на музыкальных и жизненных впечатлениях, определяемая внутренней потребностью общения с музыкой, являющаяся творческим самовыражением и развитием [2].

Анализ различных трактовок понятия «музицирование» позволил сформулировать его «рабочее» определение. Музицирование является любительской формой коллективной и (или) индивидуальной музыкальной деятельности, которая стимулируется внутренней потребностью человека общаться с музыкой, проявляется в его творческом самовыражении, не требует специальной музыкальной подготовки.

Содержательный компонент процесса музицирования составляют слово, ритм, движения, простые мелодии, гармонии в их воспроизведении на музыкальных инструментах, овладение ими обеспечивает благоприятную среду для создания (творения) музыки, овладения ее выразительным языком и активным уровнем ее восприятия.

Раскрывая сущность музицирования, исследователи (Н.А. Бергер, Л.В. Виноградов, А.Л. Маклыгин, К. Орф, Т.Э. Тютюнникова, В.И. Шарабуров и др.) выделяют два основных его вида:

– репродуктивное (исполнительское) музицирование – индивидуальное или коллективное исполнение сочиненной и записанной музыки, запрещенного «продукта» авторского творчества, которое осуществляется на основе уже созданной, имеющейся композиции, предполагающей ее интерпретацию (лат. *interpretation* – разъяснение, истолкование);

– продуктивное (творческое) музицирование – индивидуальное или коллективное исполнение музыки, созданной в процессе самостоятельного творческого самовыражения, путем реализации собственного субъективного состояния посредством элементарной импровизации (лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный). Способами такой импровизации являются: продуцирование музыкальных идей (создание, «пересочинение» музыки), вариационность (видоизменение, преобразование музыки), комбинирование (сочетание слова, музыки, движения).

С учётом вышесказанного можно сделать следующие выводы:

1. Музицирование как вид музыкальной деятельности детей включает содержательные аспекты их воспитания, которые своими корнями уходят в народную педагогику и определяют целый ряд педагогических идей, на которых может строиться современный процесс музыкального воспитания и развития. 2. Музицирование – эффективное средство воздействия на личность воспитанника, способствующее формированию целостного сплава основных элементов индивидуального познания. 3. Музицирование, в частности инструментальное, является одним из актуальных видов практической музыкальной деятельности детей. 4. Музицирование создает благоприятные педагогические условия для полноценного развития ребенка, проявления его способностей, индивидуальности. 5. Разнообразие форм музицирования позволяет детям на собственном опыте овладевать абстрактными для них понятиями, необходимыми для осмысленного восприятия музыкальных произведений. 6. Изучение опыта музицирования разных сферах музыкального воспитания, внедрение в музыкальную деятельность соответствующих методов обучения способствует повышению интереса к музыкальному образованию, влиянию на разработку новых концепций с целью повышения качества музыкального воспитания и образования детей.

Список литературы

1. Виноградов Л.В. Элементарное музицирование: Учебный курс / Л.В. Виноградов. – М. : Полири, 2001. – 253с.

2. Дьяченко И.Ю. Эволюция представлений о музицировании как педагогическом явлении [Электронный ресурс] / И.Ю. Дьяченко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-predstavleniy-o-muzitsirovanii-kak-pedagogicheskoy-yavlenii>. (дата обращения 20.11.19)

3. Красильников И.М. Развитие способности учащегося к электронному музицированию / И.М. Красильников // Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности: матер. 1-й международ. межвуз. научно-практ. конф. / отв. ред. Р.В. Панкевич. Екатеринбург: УрГПУ, 2001. –Т. III. – С. 59–61.

4. Медушевский В.В. Энциклопедический словарь юного музыканта / В.В. Медушевский, О.О. Очаковская. – М. : Педагогика, 1985. – 356 с.

5. Пономарева Е.В. Музицирование как музыкально-творческая деятельность / Е.В. Пономарева // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. – 2010. – [Электронный ресурс] Режим доступа:<https://cyberleninka.ru/article/n/muzitsirovanie-kak-muzykalno-tvorcheskaya-deyatelnost>. (дата обращения 18.11.19)

УДК 37.378

Рахимбаева Инга Эрленовна,
директор Института искусств СГУ имени Н.Г. Чернышевского,
зав.кафедрой теории, истории и педагогики искусства,
доктор педагогических наук, профессор
rachimbaeva_inga@mail.ru

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. *Статья посвящена изучению вопросов развития образовательных структур творческой направленности в современном обществе цифровых технологий. Автор предпринимает попытку выявления основных направлений деятельности вузов творческой направленности, которые помогут им не потеряться на просторах цифрового мира. Среди них включение в образовательный процесс он-лайн курсов, активное включение информационных технологий в учебный процесс, работа преподавателей и студентов в информационной образовательной среде университета.*

Ключевые слова: *цифровизация, искусство, он-лайн курсы, личный кабинет, информационная среда вуза.*

Abstract: *The article is devoted to the study of the development of educational structures of a creative orientation in the modern society of digital technologies. The author attempts to identify the main activities of universities of a creative orientation that will help them not to get lost in the vastness of the digital world. Among them are the inclusion of online courses in the educational process, the active inclusion of information technology in the educational process, the work of teachers and students in the information educational environment of the university.*

Keywords: *digitalization, art, online courses, personal account, information environment of the university.*

XXI век не случайно называют самым динамичным в истории человечества, поскольку количество и качество информации увеличивается ежегодно в геометрической прогрессии.

Поэтому цифровые реалии сегодняшнего дня становятся важными составляющими организации образовательного процесса в высшей школе. Так, ректор Высшей школы экономики Я.И. Кузьминов отметил, что главный тренд в образовании связан с цифровой революцией, которая приведёт к кардинальному изменению рынка труда, появлению новых компетенций, улучшению кооперации, повышению ответственности граждан, их способности принимать самостоятельные решения и так далее [3]. В связи с этим остро встанет вопрос о реорганизации образовательного процесса, в основу которого будут положены технологии искусственного интеллекта. Это приведёт к переосмыслению роли педагога, главной задачей которого станет не объяснение того или иного материала, а оказание помощи обучающимся в поиске источников и разъяснении этого материала.

В литературе по проблеме вопрос трактовки термина «цифровизация» не получил однозначного толкования. В исследованиях отмечается, что цифровизация это:

– новая социальная ситуация – «цифрового разрыва», «цифрового гражданства», «цифровой социализации»;

– цифровизация – это объективный процесс вытеснения всего аналогового из технологии, экономики, культуры и др. [5].

В образовании цифровые технологии представляются как инструмент эффективной доставки информации и знаний студентов; инструмент создания учебных материалов; инструмент эффективного способа преподавания; это средство построения новой образовательной среды [3].

В 2016 году стартовал федеральный проект «Современная цифровая образовательная среда в Российской Федерации», утвержденный Правительством Российской Федерации в рамках реализации государственной программы «Развитие образования» на 2013-2020 годы. Этот проект предполагает провести модернизацию системы образования и внедрить основные составляющие цифровых инструментов в образовательный процесс.

И на первый план выходит деятельность педагога, который активно применяет новые информационные ресурсы в своей практической деятельности. При этом технологии цифрового обучения позволяют получать знания в любое время и в любом месте.

Паспорт проекта «Современная цифровая образовательная среда» предполагает обеспечить необходимые условия для постоянного улучшения качества образования за счет организации цифрового образовательного пространства, доступности онлайн-обучения и пр.

Особенно активно в последнее время реализуется программа создания онлайн-курсов, тестов и пр., которые помогают широко и полно развивать образовательные возможности каждого обучающегося независимо от места его проживания в соответствии с его интересами, способностями и потенциалом. Такие он-лайн курсы могут встраиваться в программы всех вузов, что облегчить задачу их принятия и перезачета. Согласно планам Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, к 2025 году российские вузы должны создать до 4000 онлайн-курсов. Такие требования означают перевод большей части образовательных программ основных вузов в онлайн-формат.

Такие требования к содержанию образовательных программ и их информационной составляющей делает необходимой повышение цифровой квалификации преподавателей.

Анализ основных составляющих цифровизации ставит перед нами вопрос о том, как должно развиваться образование в области искусства в этих условиях.

Переход к цифровому обществу может уничтожить Человека с его опытом культурной деятельности, эмоциональной рефлексией, творческим потенциалом и пр. Хотя именно Человек со своей активной нравственной позицией, профессиональной компетентностью является основой прогрессивного развития страны.

Попробуем найти те направления деятельности вузов творческой направленности, которые помогут им не потеряться на просторах цифрового мира.

Искусство – особый вид творческой деятельности, который создает образные и символические структуры. Именно искусство с первых страниц истории человечества являлось исключительно средством осознания мира и духовного развития личности. Являясь уникальной и самобытной формой деятельности, оно не только отражает в своем развитии господствующие представления культуры, но и также активно участвует в становлении новых сторон общественного сознания, расширяя потенциал человека, способствуя процессу его самосовершенствования.

Как известно, психологи (А.В. Брушлинский [1], А.Н.Леонтьев [4] и др.) установили, что разум и чувства в жизни человека тесно связаны. В рамках данного тезиса и идей гуманистической педагогики необходима организация совместной работы разума и чувств. Преобладание разумного начала в образовании ведет к тому, что человек теряет такие качества, как отзывчивость, сострадание, сочувствие. Психологическим механизмом, объединяющим рациональные и эмоционально-чувствительные сферы личности, является самопознание, позволяющее каждому студенту понять себя и оценить

свое место в жизни, обнаружить значимые ценностные ориентиры и смыслы, скорректировать принятие собственных решений.

И именно искусство формирует такие качества человека, как воображение, творческий подход к жизни, креативность. Благодаря искусству, человек может понять и осознать то, что не в состоянии получить от собственного жизненного опыта, поскольку в силу социально-пространственной и социально-временной обусловленности опыт отдельного человека всегда ограничен. Сила искусства состоит в его целостном воздействии на человека, что обусловлено образной природой художественных произведений. Ведь именно эмоциональные переживания могут помочь понять и критически оценить действительность.

Анализ возможности включения Института искусств в современный процесс цифровизации образования позволил выделить такие направления деятельности как включение в образовательный процесс он-лайн курсов, введение факультативных или специальных курсов по основным направлениям подготовки, реализуемых в Институте, активное включение информационных технологий в учебный процесс, работа преподавателей и студентов в информационной образовательной среде университета (личные файлы преподавателей и студентов, электронные ведомости, расписание занятий и пр.).

Рассмотрим каждый из них подробнее.

Он-лайн курсы только начинают разрабатываться на кафедрах Института по основным специальным дисциплинам кафедр. Интерес представляют курсы по «Истории музыки (русской и зарубежной)», «Истории искусства», «Музыкальной психологии» и др.

При разработке курса преподаватели учитывают начальный уровень развития студентов, анализируют их знания по данному предмету, т.к. только на этой основе можно разработать интересный материал [6]. Используемые данные должны показывать студентам изучаемый материал с неожиданной стороны, предлагать интерактивный диалог, что позволит вызвать интерес к предмету и желание вернуться в виртуальную аудиторию данного преподавателя.

Современные информационные технологии призваны профессионализировать учебно-воспитательный процесс в вузе, расширить рамки интеллектуальных, творческих возможностей как преподавателя, так и студента, облегчить самостоятельную подготовку обучающихся, стимулировать применение инновационных методик, квалифицированно подходить к апробированным обучающим программам по музыкально-педагогическим и искусствоведческим дисциплинам.

Мультимедиа технологии, обладая большой информативной емкостью, различными способами передачи информации, высокой степенью наглядности материала, интерактивностью, интегрированностью открывают принципиально новые возможности в подготовке будущего учителя художественно-творческого профиля. С помощью мультимедиа преподаватель специальных дисциплин (музыкально-теоретических, искусствоведческих) может интегрировать текст, графику, анимацию, видео и другие типы информации в единый программный комплекс. Программа PowerPoint доступна, удобна в педагогической деятельности и позволяет вузовским преподавателям создавать авторские мультимедийные продукты в рамках нормативных и специальных курсов. Компакт-диск (CD-ROM, DVD) с подготовленной презентацией в PowerPoint может вместить большое количество информации, имеющей различные формы, заменив при этом технические средства обучения, аудиозаписи и видеозаписи, иллюстративный материал, нотные приложения и многое другое.

Исследователи использования информационно-коммуникативных технологий в области художественно-творческой деятельности (И.М.Красильников [2] и др.) отмечают, что существует большое количество программ, которые могут быть использованы с целью повышения качества образования и творческого развития студентов по направлению подготовки «Педагогическое образование», профиль «Музыка» и

«Музыкальное искусство эстрады». Для начального обучения подходят программы - «Музыкальные конструкторы» (например, DoReMix, MusicGenerator, eJay и др.), которые включают большое количество различных звуковых заготовок (семплов), комбинируя которые, пользователь может создавать свои композиции.

Другим классом программ являются автоаранжировщики (например, VisualArranger, TheJammer, Band-in-a-Box и др.). Эти программы требуют от пользователя знаний по гармонии, фактуре, инструментовке, композиционной форме, необходимые для работы над сопровождением мелодии.

Важной составляющей обучения музыкантов является работа с помощью нотных редакторов (например, Encore, Score, Nightingale, Sibelius, Finale). Работа в этих редакторах наглядно представляет фрагменты нотного текста, позволяет достаточно быстро учиться записывать ноты. Благодаря нотным редакторам студенты учатся импровизировать, сочинять музыку на достаточно сложном уровне.

Многообразие художественно-творческой деятельности на основе цифрового инструментария позволяет осуществлять полное и гармоничное развитие студентов.

В работе Института искусств СГУ имени Н.Г. Чернышевского активно используются личные файлы преподавателей, которые содержат сведения о характере и качестве его деятельности, а также «чистые поля», которые могут заполняться по мере того, как включаются новые показатели качества работы. Наличие подобного рода информации, собранной вместе, необходимо, прежде всего, самому преподавателю для самоанализа и формирования адекватной профессиональной самооценки.

Личные файлы студентов представляют собой постоянно обновляющуюся страницу, которая позволяет отслеживать активность студента в учебной и внеучебной деятельности, отчет о выполнении своих учебных обязанностей.

Студенты постоянно дополняют свою страничку, внося информацию о выполненных курсовых работах, практиках, представляют дипломы участия в конкурсах разного уровня, включают информацию о публикациях и участиях в конференциях. Все это документально подтверждается сканами документов.

Личный файл студента позволяет преподавателю в любой момент изучить работу студента и внести свои коррективы в систему заданий. Который он получает. Это позволяет активизировать учебный процесс, а студенту – достичь определенного качества профессиональной подготовки.

Таким образом, анализ влияния цифровизации на развитие образования в области искусства, позволил отметить, что определенные формы работы в цифровую эпоху можно использовать и в вузах творческой направленности. Это является важным условием современного этапа развития образования в условиях глобализации и цифровой революции.

Список литературы

1. **Брушлинский А.В.** Психология субъекта / Брушлинский А.В. // Психол. журн. – 2003. – №2. – С.15–18.
2. **Красильников И.М.** Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования / И.М. Красильников. – Дубна: Феникс+, 2007. – 496 с.
3. **Кузьминов Я.И.** Главный тренд российского образования – цифровизация. URL: www.ug.ru (дата обращения: 25.11.2019).
4. **Леонтьев А.Н.** Деятельность. Сознание. Личность : учебное пособие / А.Н. Леонтьев. – М. : Смысл : Академия, 2015. – 352 с.
5. **Мультимедийная журналистика** // Под общ. ред. А.Г. Качкаевой, С.А. Шомовой. – М. : ВШЭ, 2017. – 413 с.
6. **Третьяков В.С.** Открытые онлайн-курсы как инструмент модернизации образовательной деятельности в вузе / В.С. Третьяков, В.А. Ларионов // Высшее образование в России. – 2016. – № 7 (203). – С. 55–66.

Самохина Наталья Николаевна,
доцент кафедры музыковедения и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
кандидат педагогических наук, доцент
samohina71@mail.ru

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В публикации исследован философский аспект проблемы творчества; выявлены ключевые характеристики творчества; представлен анализ научного осмысления феномена «творчество» представителями различных философских школ и направлений.

Ключевые слова: творчество, философия, новый результат, мышление, преобразование, наука, мировоззрение, уникальность.

Abstract: In the publication, the philosophical aspect of creativity is studied; the analysis of scientific understanding of a “creativity” phenomenon by various representatives of different schools of thought is presented.

Key words: creativity, philosophy, new result, mindset, transition, science, uniqueness, worldview.

Проблема творчества – одна из дискуссионных проблем современной науки. Несмотря на многочисленные и разнообразные подходы к трактовке феномена «творчество», данное понятие не имеет достаточного обоснования. Творчество рассматривается как активность, деятельность, процесс, форма. Исследование творчества осуществляется на уровне изучения продуктов творческой деятельности (изобретений научных теорий, произведений искусства и литературы и др.), творческого процесса, личности творца, влияния внешних условий, прежде всего, социальных – способствующих творчеству или тормозящих его. Анализ научной литературы свидетельствует, что творчество является сложным диалектическим процессом, предусматривающим генерирование новых идей или концепций. Будучи высшим проявлением активности человеческой деятельности, творчество составляет уникальный способ самоутверждения, самовыражения, самореализации личности, а его результатом является создание новых, оригинальных, более совершенных материальных и духовных ценностей, имеющих объективную или субъективную значимость.

Многоплановая проблема творчества раскрыта в работах отечественных и зарубежных учёных – М.М. Бахтина, Д.Б. Богоявленской, Дж. Гилфорда, И.П. Манохи, В.А. Моляко, Я.А. Пономарёва, А. Пуанкаре, З. Сиверса, В.В. Столина, Э. Торренса, А.Т. Шумилина и др., в которых исследованы философский, культурологический, психологический и педагогический уровни исследования творчества. Независимо от исторического контекста, мировоззрения мыслителей и содержания, которое вкладывают в понятие «творчество», практически все учёные отмечают, что творчество – ключевая проблема философского осмысления человеческого бытия. Целью данной публикации является исследование философского аспекта феномена «творчество».

В философском энциклопедическом словаре творчество истолковано как «деятельность, порождающая нечто качественно новое, ранее неизвестное» [6, с. 670]. Первые попытки научно осмыслить природу творчества осуществили в античной философии (Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель и др.). Во взглядах мыслителей того времени творчество взаимодействовало со сферой конечного и изменчивого бытия,

поэтому его определяли в двух ипостасях – как божественное и как человеческое. С деятельностью софистов, которые не исследовали творчество как научное явление, но использовали его на практике, проблема творчества становится одной из важнейших в философии. Особенно чётко прослеживаем это в философии Сократа, актуализирующего проблемы творчества. Именно творчество, вместе с мышлением и разумом, мыслитель считал фундаментальной способностью человека.

По мнению Платона, осуществившего значительный вклад в понимание творчества в науке и искусстве, сущностью творческого процесса является созерцание вечного и неизменного бытия, не ограниченного процессом познания. Мыслитель неоднократно указывал на то, что именно творчество является проявлением полноты совершенства, присущего божественному познанию «Творчество – понятие растяжимое. Всё, что вызывает переход из небытия в бытие, – творчество, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех, кто их создаёт, – творцами» [4, с. 135].

Особенности художественного творчества тщательно проанализировал Аристотель, взгляды которого положили начало формированию современного понимания творчества. В работах «Поэтика» и «Риторика» мыслитель называет умение творить сущностью способности и связывает эту способность с разумным началом души. Если Аристотель, уверенный в бесконечности времени, отвергал божественный акт творения, то выдающийся христианский мыслитель и писатель периода патристики Аврелий Августин считал, что вызов бытия из небытия посредством волевого акта божественной личности и есть творчество. Интересным является определение творчества выдающимся представителем схоластической философии периода её расцвета Фомой Аквинским, который трактует указанный феномен как добро в завершённости, как ум, наблюдающий сам себя [4].

Ведущим критерием истинности творчества в эпоху Средневековья считали его полезность для распространения христианской идеологии. В этой связи целью творческого процесса являлось проповедование божественного могущества и духовного воспитания, чему соответствовали только духовные виды творчества. Средневековые взгляды на творчество отражены в идеях А. Аврелия, А. Контерберийского, П. Абеляра и др.

Эпоха Возрождения, освободившись от догматических принципов Средневековья, диктует новое определение творчества. Осознаваемое как искусство в широком смысле слова, творчество в его глубинной сущности рассматривают как созерцание. Именно в эпоху Возрождения осуществляется рефлексия творческого процесса, возрастает интерес к личности художника, формируется культ гения. Появляются яркие мыслители, исследующие проблему творчества: итальянец В. Де Фельтре, голландец Э. Роттердамский, французы Ф. Рабле и М. Монтень. Акцентируем внимание на том, что именно М. Монтень впервые обосновал сущность понятия «творчество».

Гуманисты, составляющие элиту того времени, определяли человека творческим существом, превозносили его как создателя мира культуры, обожествляли как субъекта творческой деятельности. В эпоху Возрождения культ творческой деятельности становится важнейшей составляющей гуманистического мировоззрения. Так, Дж. Бруно неоднократно подчёркивал, что именно творческие потенции человека, имеющие божественную бесконечность, преподносят его над миром [2].

Философия, развивавшаяся под влиянием идей Нового времени и Просвещения, определяла творчество как изобретательство, содержанием которого считали удачную комбинацию имеющихся элементов. Чётко проблема творчества была сформулирована в немецкой классической философии, которую считают теоретическим источником современной теории творчества. В контексте немецкой классической философии учение о творчестве развивалось на грани гносеологической и антропологической проблематики.

Так, во взглядах основателя немецкой классической философии И. Канта, творчество – предметно-творческая деятельность, способствующая преобразованию мира. Именно И. Кант впервые в истории философии исследовал своеобразие творческой деятельности, подчеркнув её качественную специфику в ряде природных и социальных явлений. [3]. Идеи Канта развивают в своих трудах И. Фихте, Г. Гегель, А. Шеллинг. Так, И. Фихте пытается раскрыть механизм творчества, а Г. Гегель придаёт идее творческой самодеятельности статус универсальности. Интересны взгляды на проблему творчества выдающегося немецкого философа, представителя идеализма в новой философии Ф. Шеллинга. Определяя творчество как высшую форму человеческой деятельности, исследователь отмечает, что именно в процессе творчества человек прикасается к абсолюту. Подчеркнём, что Ф. Шеллинг впервые вводит в научный оборот понятие творческого акта, которое, по мнению исследователя, является предметом особого рода иррационального познания [7]. Исследование проблемы творчества определяет круг научных интересов ещё одного представителя немецкой классической философии – Л. Фейербаха. Актуализируя творчество в жизни человека, мыслитель считает его основой жизнедеятельности людей и коррелятом отношений между ними.

Достаточно противоречивым является определение творчества в философии конца XIX – начала XX в. Тогда как представители «философии жизни» определяли творчество сущностью жизни, непрерывным рождением нового, апологеты экзистенциализма отождествляли творчество с субъективной деятельностью. Причиной существования различных концепций творчества в этот период стало разнообразие философских школ, концепций и направлений: творчество как изобретательство (прагматизм, инструментализм, неопозитивизм); как интеллектуальное созерцание (неореализм, феноменология); как деятельность, преобразующая природный и социальный мир (марксизм) – далеко не полный перечень толкований этого феномена в XX в. Так, экзистенциалистские теории трактуют творчество в терминах внутреннего переживания: как «встреча», «самоактуализация», «предельный опыт», «готовность к новому рождению» (Э. Фромм, К. Роджерс, А. Маслоу). Теории глубинной философии, идущие от З. Фрейда, подчёркивают роль бессознательного в творчестве и интерпретируют его как «осуществление детской мечты», «нарциссистское идеалопостроение» (О. Ранк), «управление интуицией посредством архетипов» (К. Юнг), «результат компенсаторных проектов жизненных целей» (А. Адлер). Прагматические и близкие им теории творчества отождествляют его с комбинационной находчивостью, решением ситуативных задач (Дж. Дьюи) [6].

В отечественной философии творчество, как самостоятельная проблема, становится актуальной в конце XIX – начале XX в. В отличие от европейского рационализма, представители отечественной философии актуализируют религиозно-сакральное толкование творчества, акцентируя внимание на проблеме творчества в контексте саморазвития личности, мобилизации её внутренних духовных потенций (Г.С. Сковорода, Н.И. Костомаров, П.Д. Юркевич, И. Я. Франко, Н.А. Бердяев, Н.А. Лосский, С.Л. Франк и др.). Так, выдающийся русский философ Н.А. Бердяев определял творчество как феномен духовного опыта, являющийся истинным путём спасения человека. Как отмечал мыслитель, «на протяжении всей истории человек осуществлял творческие акты и в творческих ценностях усматривал расцвет культуры» [1, с. 155]. Неотъемлемой особенностью творческого акта мыслитель считал свободу, под которой понимал положительную креативную силу личности. В своих трудах Н.А. Бердяев неоднократно подчёркивал, что творчество является не правом человека, а его обязанностью.

Акцентируя внимание на безграничных возможностях человеческого познания, значимость присущего человеку от природы стремления к творчеству утверждал выдающийся просветитель XVIII в. Г.С. Сковорода. Он был уверен в том, что каждый человек от рождения имеет большие творческие возможности. Реализация этих

возможностей в правильно выбранной (на основе задатков) деятельности в обществе – цель каждой личности [5].

Проблема творчества является актуальной и в современной отечественной философии (Г.С. Батищев, И.В. Бычко, П.П. Гайдено, Г.А. Давыдова, Б.М. Кедров, А.И. Клепиков, И.Т. Кучерявый, В.Ф. Овчинников, С.А. Омельченко Л.В. Сохань, А.Г. Спиркин, В.И. Шинкарук и др.). Исследователи отмечают, что творчество, с философской точки зрения, составляет синтез мышления и практической деятельности, результатом которых является создание неповторимых, самобытных ценностей, установление новых фактов, закономерностей, преобразование материального мира или духовной культуры. Творчество – это мышление в высшей форме, выходящее за пределы необходимого в целях решения задачи известными средствами.

Таким образом, в определении исследователей-философов творчество представляет собой синтез мышления и практической деятельности. Результатом осуществления подобного синтеза является создание неповторимых, самобытных ценностей, установление новых фактов, закономерностей, преобразование материального мира или духовной культуры. Развитие научных представлений о творчестве, в контексте философии, проделало путь от осознания творчества как явления к определению его культурно-исторической детерминации и связи с непосредственной жизнедеятельностью и отношениями людей.

Список литературы

1. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Н.А. Бердяев. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – 1994. – 542 с.
2. Бруно Дж. Изгнание торжествующего зверя, о причине, начале и едином / Дж. Бруно. – Минск : Харвест, 1999. – 480 с.
3. Кант И. О педагогике / И. Кант // Трактаты и письма. – М. : Наука, 1980. – С. 445–504.
4. Платон. Сочинения : в 3 т. : пер. с древнегреч. / Платон ; под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса ; вступ. ст. А.Ф. Лосева. – М. : Мысль, 1970. – Т. 1. – 1970. – 611 с.
5. Сковорода Г. Пізнай в собі людину / Г. Сковорода ; пер. М. Кашуба ; пер. поезій В. Войнович. – Луцьк : Світ, 1995. – 526 с.
6. Философский энциклопедический словарь / под. ред. А.М. Прохорова. – М. : Сов. энцикл., 1989. – 815 с.
7. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. : пер. с нем. / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1987. – Т. 2. – 636 с.

УДК [378.147.091.33:654.197-027.521]: 005.336.5

Турилова Алёна Олеговна,
ассистент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПОДХОД КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ БУДУЩИХ ТЕЛЕРЕПОРТЕРОВ

Аннотация. Одним из главных критериев результативности любой деятельности сегодня является лидерство. Чтобы налаживание образовательного процесса производилось эффективно и конструктивно, необходимо принимать во внимание личностные характеристики учащихся. В статье мы рассматриваем особенности

типологий личности, влияющие на интеграцию в сфере телевидения современного поколения. Высказано предположение, что раскрытие потенциала студента существенно зависит от учета психодинамических свойств личности.

Ключевые слова: индивидуальный подход, психодинамические свойства личности, педагогика, образовательный процесс, методика обучения, телерепортер

Abstract: *One of the main criterion of the effectiveness of any activity today is leadership. In order to establish the effective educational process, it is necessary to take into account the personal characteristics of students. In the article, we consider personality typologies that affect the integration in the field of television of the modern generation. It has been suggested that the disclosure of the student's potential substantially depends on the consideration of the psychodynamic properties of the personality.*

Keywords: *individual approach, psychodynamic personality traits, pedagogy, educational process, teaching methodology, TV reporter*

Если педагогика хочет воспитывать человека во всех отношениях, то она должна прежде узнать его тоже во всех отношениях.

К. Д. Ушинский

Рост эффективности обучения в вузе является ключевым объектом многогранного изучения отечественной психолого-педагогической науки. Решением этих проблем в значительной степени занимается преподаватель. Педагог прилагает немалые усилия для того, чтобы привлечь всех учащихся к активной деятельности на лекции или практическом занятии. Для достижения нужного эффекта, преподавателю необходимо хорошо знать группу студентов, тщательно исследовать и принимать во внимание их характерные особенности личности, уметь найти подход и следовать выбранной стратегии на высоком уровне.

Особенно важно придерживаться этих правил тем педагогам, которые преподают сложные для овладения дисциплины творческого направления. Части студентов с большим усилием удастся преодолеть барьер, поскольку не имеют решимости высказать свое мнение по заданному вопросу из-за страха неверного ответа. Как следствие, у обучающегося развивается неверие в свои силы, что приводит их к мысли невозможности изучения данного предмета. Именно по этой причине у студентов исчезает желание осваивать и постигать определенную дисциплину.

Задачей любого преподавателя является заставить поверить каждого студента в свою способность усвоения учебного материала. Вслед за этим, принимая во внимание особенности личности и потенциал учащегося, давать нагрузку по мере его возможностей и предъявлять равносильные его навыкам и знаниям требования, предполагающие прохождение им значительных, но посильных трудностей. Другими словами, педагог должен реализовывать в своей практике индивидуальный подход обучения к студентам.

В данной статье мы считаем необходимым рассматривать индивидуальный подход в контексте влияния психотипов личности в процессе обучения. Любой подросток поддается воспитанию и развитию, большое значение имеет осознание конкретной помощи, в которой он нуждается. Для этого в центре внимания педагога должен оказаться студент с его увлечениями и талантами, практическими навыками и потребностями, инициативностью и проницательностью. Преподаватель обучает вполне определенного студента, со своими личностными характеристиками, жизненными условиями и конкретными качествами, заложенными природой, а не абстрактного «среднего» человека. Общеизвестно, что знания студентов находятся на различном уровне, при том, что обучает их один и тот же преподаватель. Каждый учащийся получает и усваивает одну и ту же информацию от педагога, одни и те же сведения по дисциплине по-разному,

что обуславливает различие в успеваемости. Кроме того, сам процесс обучения приводит к неодинаковым достижениям и расценивается, проживается студентами различно.

Психологические исследования показали, что у большинства студентов возникают сложности в процессе получения знаний (от 95,3% до 97,9%) [7]. Источниками проблем учащиеся считают самих себя и личные качества – слабая память, невнимательность, неспособность думать, отсутствие усердия и лень. Занятен тот факт, что большинство педагогов винят в низкой успеваемости самих студентов, подчеркивая их халатность, отсутствие трудолюбия и безответственность. Помимо мотивационных причин низкой успеваемости студентов преподаватели считают последствия отсутствия познавательного фактора. В частности, именно познавательный интерес расположен в плоскости нашего исследования [2, с. 253].

Психологическими причинами неимения способности к образованию являются несовершенства познавательной активности – некомпетентное применение техник учебных занятий, недостаточная развитость психических особенностей и нерациональное применение студентом личностных качеств, заложенных природой.

Причин плохой успеваемости крайне много, однако, следствие всегда одно: сложности в обучении оказывают деморализующее воздействие на учащегося и разрушительно сказываются на его индивидуальности. Не достигая намеченных педагогом целей, он лишь набирает уверенность в своей беспомощности; потерпев поражение в поиске ответа на одну задачу, студент имеет больше шансов расценивать и другие как невозможные. Таким образом, пропадает заинтересованность и зарождается нежелание изучать дисциплину. Цель индивидуального подхода в образовательном процессе – искоренение вышеописанных проблем.

В педагогике под индивидуализацией обучения подразумевается «организация учебного процесса, при котором выбор способов, приемов, темпа обучения обуславливается индивидуальными особенностями учащихся» [5, с. 194]. При применении техник и приёмов в процессе обучения невозможно взять в расчет все черты характера студента. Упор делается на те отличительные особенности, которые становятся первенствующими в образовательном процессе. Сделаем попытку выявить особенности учащихся, которые непосредственно оказывают влияние на успешный процесс обучения.

На первом месте, безусловно, степень интеллектуального развития обучающегося, которая часто сравнивается со способностью к обучению. Как правило, студенты распределяются педагогом на две группы – высокоразвитые и низкоразвитые. Отбор происходит на основании таких критериев, как достижения в учебе, скорость и легкость овладения знаниями, способность быстро и верно давать ответы на семинарских занятиях и т.д. Разделение группы студентов на подгруппы может быть произведено педагогом на основе умственного развития учащегося. При этом нагрузка соответствует уровню интеллектуального развития в каждой из подгрупп. Однако такой признак как уровень умственного развития и относящиеся к нему свойства характера не являются постоянными. Таким образом, уровень умственных способностей более чем непостоянный, со временем меняющийся критерий, за которым скрывается большое количество всевозможных обстоятельств, оказывающие влияние на успешность обучения. Значительное влияние оказывает также и темперамент студента.

В виду того, что психодинамические свойства индивида стабильны, их нельзя не брать во внимание. Напротив, именно они должны попадать под пристальное внимание педагога. Более того, эти качества напрямую оказывают влияние на образовательный процесс. Когда преподаватель знает индивидуальные особенности каждого студента, он делает первый шаг в создании плодотворной деятельности педагога. Тем самым труд педагога становится более эффективным, что освобождает его от дополнительных занятий.

В высшем учебном заведении индивидуальный подход может осуществляться двумя способами – индивидуализация и дифференциация. Индивидуализация состоит из

двух основополагающих форм – ориентация на уровень успешности студента и направленность на процессуальные особенности учебной деятельности.

На наш взгляд, самым действенным приёмом индивидуализации считается помощь учащемуся в развитии личного стиля приобретения новых знаний. Индивидуальный стиль обучения подразумевает под собой систему личных приёмов и методов решения задач, определяет которые комплекс врождённых черт характера. Помощь в поиске индивидуального стиля студента заключается в том, чтобы помочь ему определить собственные неповторимые, наилучшие приёмы адаптации к обстоятельствам, складывающимся в обучении.

Теперь необходимо выявить суть психических свойств человека. Выражение чувств, реакция на обстоятельства и прочее проявляется у разных людей по-разному. Человек становится сформировавшимся индивидуумом постепенно. Однако, прежде, чем формируется личность, человек обретает личные отличительные черты психики. Они стабильны, имеются у человека от природы и формируют индивидуальную психологическую основу, на которой развивается определённый характер человека. Качества, определённые от рождения, являются свойствами темперамента, от чего зависит быстрота, стабильность, интенсивность работы мозговых процессов (сосредоточенность, эмоциональная мощь, сила воли и т.п.) и ориентированность психической активности на конкретный вид деятельности (непрерывное тяготение индивида к новым знакомствам, ощущениям).

Темперамент выражается в реакции на условия среды с помощью речи, поступков и движений.

Мы рассмотрим отечественную традиционную теорию о четырех типах темперамента, основой которой является функциональная типология процессов, происходящих в высших отделах центральной нервной системы человека, исследованная И.П. Павловым: сангвиник (сильный, уравновешенный, подвижный тип быстро адаптирующийся к изменениям и противостоящий невзгодам), флегматик (сильный, уравновешенный, инертный тип, проявляющий реакцию сдержанно и неторопливо, не приемлет перемен в окружающей среде, однако, неплохо противостоит мощным и долговременным трудностям), холерик (сильный, неуравновешенный тип с преобладанием возбуждения, с полной жизни энергией, при этом раздражительный и несдержанный) и меланхолик (слабый тип, плохо оказывающий сопротивление положительным и тормозным стимулам, пассивен, заторможен, отчего подвержен нарушениям в поведении).[4, с. 110]

Сверхзадачей преподавателя является поиск и учет этих особенностей характера учащегося, давать определенную нагрузку и налаживать с ними взаимосвязь так, чтобы открыть их качества и научить использовать потенциал по максимуму. Для этого мы проработали рабочие программы творческих профильных дисциплин, нагрузка в которых максимально расположена к цели педагога, начиная с первого курса обучения – мастер-классы, дискуссии, питчинги, самостоятельное руководство над проектами, созданными самими студентами. На основе опыта, приобретенного в условиях, максимально приближенных к профессиональной среде, студент приобретает навыки и умения, которые в дальнейшем умело применяет на практике в работе над творческой выпускной квалификационной работой.

Личность студента – сложное соединение возрастного и полового созревания, развития моральных устоев и формирование индивидуума. Таким образом, в учебно-воспитательном процессе центральное место отведено индивидуальной работе. Именно персональный подход лежит в основе результативных способов побуждения каждого студента к движению на пути к цели всесторонней развитости.

С помощью учета качеств характера на основе психотипов, педагог минимизирует вероятность неудач и ошибок, неизбежных в образовательном процессе.

Таким образом, мы установили, что методика индивидуального подхода подразумевает учет многогранности характера, особенно классификацию психодинамических свойств личности; наиважнейшими составляющими в целостности индивида являются психические свойства человека; соединение темпераментов разных студентов воздействует на положительный результат от коллективной работы.

Каждый человек, обладающий сознанием и самосознанием, являет собой сложную иерархическую структуру, где темперамент находится на высшем уровне. Данный факт установлен передовыми психологами, которые исследовали психодинамические свойства личности. Благодаря учету темперамента студента, педагог определяет действия и поступки, взаимоотношения и индивидуальный почерк характера. При этом, личностные особенности влияют как стиль деятельности, так и на конечный результат. Это означает, что в процессе обучения будущих работников медиасферы ориентированность педагога на методику учета индивидуальных психодинамических свойств студента значительно повышает продуктивность образовательного процесса, что, в свою очередь, облегчает педагогическую деятельность.

Список литературы

1. **Блинов А.О.** Ключевые компетенции – предмет обсуждения во всем мире // AlmaMater. – 2012. – № 12. – С. 15–19.
2. **Гребенюк О.С.** Теория обучения : учебник и практикум для академического бакалавриата / О. С. Гребенюк, Т. Б. Гребенюк. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2018. – 319 с. – (Серия : Образовательный процесс).
3. **Кулюткин Ю.Н., Сухобская Г.С.** Индивидуальные различия в мыслительной деятельности взрослых учащихся / Ю.Н. Кулюткин, Г.С. Сухобская. – М., 1971. – 235 с.
4. **Павлов И.П.** Об уме вообще, о русском уме в частности. / И.П. Павлов. – М. : АСТ, 2014. – 320 с.
5. **Психолого-педагогический словарь** / сост. Рапацевич Е.С. – Минск : Современное слово, 2006. – 928 с.
6. **Тихомирова С.В.** Философско-психологическое наследие С. Л. Рубинштейна : [сборник статей] / Рос.акад. наук, Ин-т психологии ; [ред.-сост. С. В. Тихомирова]; отв. ред. К.А. Абульханова. – Москва : ИП, 2011. – 429 с.
7. **Understanding student satisfaction** // BC College & Institute Student Outcomes. Issue paper. 2003. № 1. http://outcomes.bcstats.gov.bc.ca/Libraries/DACSO_Papers/issue_satisfaction_pdf.pdf (дата обращения: 21.11.19).

УДК 82.09

Тыщук Дарья Сергеевна,
старший преподаватель
кафедры начального образования
Ровеньковского факультета
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
tyshhuks@mail.ru

ФИЛОСОФСКИЙ ХАРАКТЕР ПРОБЛЕМЫ ПОИСКА СМЫСЛА ЖИЗНИ ЛИЧНОСТЬЮ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению проблемы поиска смысла жизни личностью, воспроизведенной в философском контексте в художественной литературе. Материал для исследования – рассказ А.П. Чехова «Невеста». Поиск главной героиней

рассказа, Надей, себя сопряжен с сомнениями, осознанием собственного жизненного предназначения. Реалистичное воспроизведение картины внутренних переживаний героини представляет поле для интерпретации проблемы поиска смысла жизни в философском контексте. Теоретическая основа – в работах Карнаухова А.И., Ковалевского А.А., Шишкина Е.А. и других.

Ключевые слова: экзистенциализм, экзистенциальная проблематика, внутренние переживания, смысл жизни.

Abstract: The article is devoted to the consideration of the problems of searching for the meaning of life by a person reproduced in a philosophical context in fiction. The material for the study is a tale «The Bride» by A. P. Chekhov. The search by the main heroine of the story, Nadia, for herself is fraught with doubts, awareness of her own life destiny. Realistic reproduction of the picture of the inner experiences of the heroine is a field for interpretation of the problem of finding the meaning of life in a philosophical context. Theoretical basis – in the works of A. I. Karnaukhov, A. A. Kovalevsky, E. A. Shishkin and others.

Key words: existentialism, existential problems, inner experiences, meaning of life.

Проблема поиска смысла жизни относится к разряду вечных противоречий, интересующих личность вне времени, гендерных и социальных различий. Значимость понимания интерпретации данной проблемы в художественной литературе объясняется ее глубоким, но имманентным характером: читатель имеет возможность ознакомиться с вариантом жизненного поиска героев, одновременно получив ответы на вопросы, составляющие предмет собственных переживаний.

Цель предложенной статьи – рассмотреть особенности воспроизведения проблемы поиска смысла жизни личностью в художественной литературе на материале рассказа А.П. Чехова «Невеста».

Теоретическая основа – в работах Карнаухова И.А. [3], Ковалевского А.А. [4], Шишкина Е.А. [6] и других.

Вопросы поиска смысла жизни личностью имеют особенное звучание в философии экзистенциализма.

Экзистенциализм – «направление в философии XX века, возникшее накануне Первой мировой войны в России» [2, с. 93]. Центральным понятием направления представляется экзистенция, которая трактуется «как существование человека во всей проблематичности, трагичности собственного бытия, вызванной постоянной вовлеченностью его в мир, противоречием неподлинности существования и подлинности сущности человека, его самости» [2, с. 93].

Экзистенциализм, вопреки распространенному поверхностному пониманию в негативном, упадническом контексте, исходит из глубокого гуманистической основы – тяготы существования личности должны стать причиной ее движения к самой себе, истинному предназначению, дающему ощущение счастья и внутренней свободы.

«Суть экзистенциализма – осознать свою личную идентичность и строить свою жизнь не в зависимости от национальной, классовой или половой принадлежности, а на основе полной „открытости“ миру, осознания своей личной свободы и ответственности, которые не могут быть к какой-то биологической или социальной функции» [1, с. 160]. Личность, человек с его внутренним миром – наивысшая экзистенциальная ценность.

«Жизнь каждой личности уникальна, так как она самостоятельно выбирает свой собственный жизненный путь, свою стезю, осмысливает свое бытие, пытается найти смысл своего существования» [3, с. 170].

Принципиально важно, что поиск смысла жизни в экзистенциализме имеет деятельностный характер, Удел личности – не сетовать на судьбу и обстоятельства, а путем действия понимать, осознавать и обретать то, что является важным.

«Подлинное бытие человека – не только вера, но и всякий акт, в котором человек абсолютно честен и отдает делу или мысли всего себя» [1, с. 161].

Закономерно, что путь обретения себя должен быть сопряжен с действиями, имеющими как физическое, так и психологическое значение.

Сомнение имеет значение как мотив к действию и как мысль, заставляющая критически и объективно оценить то, что личность уже имеет, но стремится изменить. «Сомнение – это состояние, когда наша мысль стоит перед выбором утверждения или отрицания, касающегося истинности какого-нибудь факта, или истинности того или иного суждения» [6, с. 95].

Более того, экзистенциальное сомнение является понятием, предваряющим понимание сущности истинной свободы.

«Свобода осуществляется только в акте выбора, по окончании которого свобода перестает быть, а сомнение, как отказ от окончательного выбора, представляет собой возможность продления нахождения в состоянии свободы. Состояние сомнения является предельной формой воплощения свободы» [4, с. 17].

Целесообразность рассмотрения рассказа А.П. Чехова в свете данной проблематики объясняется характером личностных исканий главной героини, Нади, которая ищет свободу и собственное «я» путем сомнений, действий, рефлексии собственных поступков.

В центре рассказа «Невеста» – Наденька, живущая, на первый взгляд понятными для ее возраста устремлениями:

«Ей, Наде, было уже двадцать три года; с шестнадцати лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь, наконец, она была невестой Андрея Андреича; он ей нравился, свадьба была назначена на седьмое июля, а между тем, радости не было» [5, с. 515].

В какой-то момент девушка начинает четко отдавать себе отчет в том, что ожидаемое замужество не только не станет счастливым, а наоборот, сделает ее несчастной:

«Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое» [5, с. 519].

Воспроизводя образы небольшого по объему, но невероятно глубоко по смыслу рассказа, автор символически очерчивает для читателя три варианта восприятия мира, три жизненные модели.

Будущий муж девушки, Андрей Андреевич, воплощает пассивную модель поведения, умышленное приспособление к условиям жизни, располагающей всеми условиями для существования, однако, исключая внутреннее, личностное развитие.

Образ Андрея Андреевича – символ духовной бесцельности, морального примитивизма, следования по неистинному жизненному пути:

«Он десять лет назад кончил в университете по филологическому факультету, но нигде не служил, определенного дела не имел и лишь изредка принимал участие в концертах с благотворительной целью; и в городе называли его артистом» [5, с. 518].

Избранник предлагает Наде не счастливую идиллию, а размеренное течение жизни, при котором от него не требуется приложения никаких усилий:

«Когда женимся, то пойдем вместе в деревню, дорогая, будем там работать. Мы купим себе небольшой клочок земли с садом, рекой, будем трудиться, наблюдать жизнь...О, как это будет хорошо!» [5, с. 525]. Надю не только не привлекает, но даже, более того, страшит подобная перспектива.

Вторая модель развития жизни, где доминирует косность, нежелание слушать и воспринимать других, реализуется Марфой Михайловной, бабушкой Нади:

«Бабушка, или, как ее называли в доме, бабуля, очень полная, некрасивая, говорила громко, и уже по ее голосу и манере говорить было заметно, что она старшая в доме. Ей принадлежали торговые ряды на ярмарке и старинный дом с колоннами и садом, но она каждое утро молилась, чтобы бог спас ее от разорения, и при этом плакала» [5, с. 514].

Для людей такого типа главной ценностью являются деньги, утрата которых равносильна потере смысла жизни.

Примечательно, что Нина Ивановна, мать Нади, вынуждена всецело подчиниться свекрови, имеющей финансовое превосходство, хотя кругозор женщины – достаточно широк, она имеет разносторонние интересы:

«Она занималась спиритизмом, гомеопатией, много читала, любила поговорить о сомнениях, которым была подвержена» [5, с. 515].

А.П. Чехов символично наделяет тяготением к ощущению сомнений именно мать главной героини. Нина Ивановна не смогла найти себя в жизни, но автор дает право на поиск истинного смысла бытия ее дочери.

Сомнения Нади усиливаются с приездом художника Саши, живущего в большом городе. Он наполнен совершенными иными ценностями, полярно отличающимися от тех, которые исповедует привычное провинциальное окружение героини. Так автор открывает читателю третью модель миропонимания.

Александр Тимофеич говорит о необходимости перемен – относительно простых людей, мировосприятия, образа жизни в целом.

Надя – единственный человек, который осознает и воспринимает его слова. Девушку не оставляют равнодушной умозаключения художника с прогрессивными взглядами.

Он с укором отмечает в разговоре с Надей:

«Сегодня утром зашел я к вам в кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы.. То же самое, что было двадцать лет назад, никакой перемены» [5, с. 517].

Момент понимания Наденькой необходимости перемен в собственной жизни озвучивается именно Сашей:

«Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет веровать и каждый будет знать, до чего он живет, и ни один не будет знать опоры в толпе. Милая, голубушка, поезжайте! Покажите всем, что это неподвижная, серая, грешная жизнь надоела вам. Покажите это хоть себе самой!» [5, с. 521].

Путь поиска Надей себя сопряжен с сомнениями, правильно ли она думает. Мнение Саши становится стимулом к проявлению моральной смелости девушки, не побоявшейся вслух сказать о том, что она не намерена жить так, как того хотят другие люди.

Героиня отчетливо понимает, что не хочет быть рядом с Андреем Андреевичем:

«...Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Андреича, или быть может, не любила его никогда; но как это сказать, кому сказать и для чего, она не понимала, но не могла понять...» [5, с. 516].

В один из вечеров накануне свадьбы Надя честно, чрезвычайно эмоционально признается матери:

«Мама, выслушай меня. Умоляю тебя, вдумайся и пойми. Ты только пойми, до какой степени мелка и унизительна наша жизнь. У меня открылись глаза, я теперь все вижу. И что такое твой Андрей Андреич? Ведь он же неумен, мама! Ты и твоя бабка мучаете меня. Я жить хочу, жить! Дайте же мне свободу! Я еще молода. Я жить хочу, а вы из меня старуху сделали!» [5, с. 517].

Надя и художник Саша уезжают из провинции в большой город. Девушка поступает в университет, живет так, как ей хотелось, но по истечении времени, она ловит себя на мысли о том, что ей не хватает прежней жизни:

«Слезы брызнули у нее из глаз, и почему-то в ее воображении выросли и Андрей Андреич, и все ее прошлое, которое казалось ей таким же далеким, как детство; и заплакала она оттого, что Саша уже не казался ей таким новым, интеллигентным, интересным, как в прошлом году» [5, с. 530].

Приехав в гости домой, Надя ощущает теплоту и спокойствие, но вместе с тем, оптимистично признается самой себе:

«О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет ясно и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет!» [5, с. 532].

Героиня рассказа не выбирает для себя одну из трех упомянутых в рассказе моделей мировосприятия. Ее путь поиска смысла жизни прокладывается через сомнение и осмысление. Она готова искать до тех пор, пока не обретет себя, настоящую.

Философский контекст осмысления проблемы поиска личностью смысла жизни, интерпретированный А.П. Чеховым в рассказе «Невеста», оставляет для читателя открытое смысловое поле – действенное, гуманистическое, исполненное оптимизма и веры в собственные силы.

Список литературы

1. **Иванова Ю.А.** Гуманизация научного и философского знания и демистификация «женственности» в экзистенциализме / Ю.А. Иванова // Вестник Московского университета. – 2013. – № 2. – С. 159–166.

2. **История и философия науки** [Текст] : энциклопедический словарь / [Бурханов Р.А. и др. ; редкол.: Е.В. Гутов (отв. ред.) и др.]. – Нижневартовск : Изд-во Нижневартовского гос. гуманитарного ун-та, 2010. – 341 с.

3. **Карнаухов И.А.** Социально-мировоззренческие модели смысла жизни в философии экзистенциализма / И.А.Карнаухов // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 22. – С.170–172.

4. **Ковалевский А.А.** Сомнение как форма предельного воплощения свободы / А.А. Ковалевский // Гуманитарные исследования. – 2015. – № 4(8). – С. 14–17.

5. **Чехов А.П.** Рассказы / А.П. Чехов. – М.: Издательство «Художественная литература», 1970. – 536 с.

6. **Шишкин А.Е.** Сомнение как метод самоидентификации / А.Е. Шишкин // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2018. – № 5 – Т. 20. – С. 94–102.

УДК 37.013.43:18

Федечко Людмила Викторовна,
декан факультета культуры ГОУК ЛНР «Луганская
государственная академия культуры
и искусств имени Михаила Матусовского»,
Заслуженный работник культуры
и искусств Украины, доцент
dek.k@mail.ru

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННЫЙ ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ БУДУЩИХ РАБОТНИКОВ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы эстетического воспитания, которое является важной частью всесторонне развитой личности студента, его эстетической культуры. Педагог призван открывать перед студентами мир прекрасного, развивать остроту эстетического восприятия мира, воспитывать у них острый эстетический вкус, что позволит правильно оценивать эстетические явления, направленные на создание ценностей в различных отраслях культуры и искусств.

Ключевые слова: культура, эстетическое воспитание, эстетическая культура, эстетические чувства, идеал, эстетическая ценность, эстетический вкус, искусство.

Abstract: The article deals with the issues of aesthetic education, which is an important part of the student's comprehensive personality, his aesthetic culture. The teacher is called to open up to the students a world of the beautiful, to develop sharpness of the aesthetic perception of the world, to develop a sharp aesthetic taste in them, which will allow to evaluate correctly the aesthetic phenomena aimed at creating values in different branches of culture and arts.

Keywords: culture, aesthetic education, aesthetic culture, aesthetic feelings, ideal, aesthetic value, aesthetic taste, art.

Работники культуры являются «проводниками» между произведениями культуры и искусства, с одной стороны, и их потребителями: зрителями, слушателями, читателями, посетителями – с другой. Деятельность специалиста сферы культуры связана с созданием духовно-нравственных ценностей, введением новых технологий, обеспечивающих социально-культурный прогресс [2, с. 5].

Вопрос эстетического воспитания как в прошлом, так и сейчас занимает важное место в эстетической теории. Возможны различные более-менее полные определения эстетического воспитания, но очевидно, что в большинстве случаев речь идет о целенаправленном процессе, в результате которого формируется человеческая способность воспринимать, понимать, ценить, хранить, сочувствовать и создавать красоту во всех областях жизни: труде, быту, человеческих отношениях, искусстве.

Эстетическое воспитание – это педагогический процесс формирования эстетических отношений человека к действительности, взаимоотношений между людьми, способности понимать и создавать красоту, способности преобразовывать действительность в соответствии с законами красоты. Изучая проблемы совершенствования системы эстетического воспитания, мы определили главную цель – формирование эстетической культуры личности студента.

Эстетическая культура является органической частью культуры человечества в целом, и естественно, что выяснение ее сущности самым непосредственным образом зависит от того, что мы будем понимать под культурой вообще.

Среди ученых нет полного единства взглядов на содержание понятия «культура». Однако несмотря на все различия в подходах к определению этого понятия, в них есть нечто общее, что, видимо, на сегодняшнем уровне развития науки можно признать бесспорным. Это, несомненно, то, что культура – это продукт человеческой деятельности. Из этого обстоятельства вытекает, что все элементы эстетической культуры – явления не естественно-природные, а социально-исторические. Стоит признать и то, что понятия «культура» и «общество» не тождественны. Общество – это совокупный субъект исторической деятельности, а средства и продукты этой деятельности охватываются понятием «культура». При этом, естественно, понятие «средство» мыслится достаточно широко, так что под ним подразумеваются не только, например, орудия труда или массовые коммуникации, но и речь, логическое мышление, моральные нормы, произведения искусства и тому подобное. Относительно интересующего нас вопроса это означает, что под эстетической культурой мы будем понимать систему средств и результатов деятельности человека, с помощью которых он эстетически осваивает мир.

Объективный критерий ценности, значимости эстетических явлений надо искать при этом в самой истории – в развитии всемирно-исторической художественной практики, в общественно-эстетических идеалах, которые вырабатываются в процессе общественного развития [1, с. 248].

Эстетическая культура содержит в себе прежде всего развитую человеческую чувственность, способную фиксировать не только жизненно важные для студента свойства предметов, но и качество их формы, степень ее организованности и упорядоченности, независимо от ближайших практических целей этого студента. Однако

насколько ни была бы развита человеческая чувственность, ее не достаточно для осуществления эстетической деятельности. Чтобы оценить ту или иную форму как прекрасное или безобразное, мы должны соотнести ее с содержанием предмета, определить, в какой степени она ему отвечает.

Эстетический вкус является важнейшей характеристикой становления личности, отражающей уровень самоопределения человеческой индивидуальности. То есть эстетический вкус не сводится к простой способности эстетической оценки, поскольку не останавливается на самой оценке, а завершается присвоением или отрицанием культурной, эстетической ценности.

Вместе с тем, при наличии эстетического вкуса и просто жизненного опыта, познавательная сторона эстетической деятельности приобретает моментальный, интуитивный характер. В умении улавливать меру, даже когда она подвижна и рационально необъяснима, состоит важнейшая особенность эстетического воспитания студента.

Однако мера вещей подвижна не только в силу естественной текучести и изменчивости бытия, но и в силу изменчивости наших представлений о том, как должен быть выражен определенный смысл, какая форма наиболее целесообразна. Этот эталон в эстетике именуется «идеалом». Идеал – это специфическое духовное образование, представляющее собой обобщенный и вместе с тем зримый образ «красивой жизни», жизни такого, «каким оно должно быть в наших понятиях», как говорил Н.Г. Чернышевский. Идеал эстетический – это вид эстетического отношения, являющийся образом должной и желаемой эстетической ценности. Будучи элементом индивидуального сознания, идеал, естественно, не остается чем-то раз и навсегда неизменным, а испытывает на себе влияние всех тех объективных обстоятельств, что формирует человеческое сознание в целом. В свою очередь, изменение идеала как эталона вызывает и изменения того, в чем мы видим эстетическую ценность.

Изучение эстетических потребностей и оценок произведений читателями, слушателями, зрителями весьма важно для анализа динамики функций искусства, для классификации типов воспринимающей аудитории, а также для решения большого числа актуальнейших проблем [3, с. 47].

Таким образом, эстетическая культура оказывается достаточно сложной системой, включающей в себя чувственность и интеллектуальные способности человека, его родовые и групповые представления о «хорошей жизни» и, наконец, реальные предметы и формы поведения, созданные человеком не только по законам естественной необходимости, но и по законам красоты. Вот почему эстетическая культура отдельного человека оказывается не врожденной, а может воспитываться на протяжении всей его жизни, в процессе игр и труда, созерцания и рассуждения, классовой борьбы и исторического познания.

Особое место в воспитании эстетической культуры занимает общение с искусством. Искусство – одна из сфер эстетической деятельности, в которой содержательная форма играет исключительную роль. Развитая эстетическая культура немислима без общения с искусством, оно позволяет человеку осознать его эстетические способности и открывает неограниченные возможности для их совершенствования. С другой стороны, именно это общение предполагает определенный уровень развития эстетической культуры, без которой произведения искусства воспринимается как картинка с похожими предметами, поучительная история, приятный набор звуков или просто ерунда. В.Г. Плеханов один раз заметил, что прекрасно нарисовать старика с бородкой – это еще не значит нарисовать прекрасного старика с бородой. Изобразить прекрасное лицо – значит воссоздать прекрасное явление самой действительности, а прекрасно изобразить лицо – значит создать прекрасное произведение искусства.

Чтобы человек жил полнокровной жизнью, чувствовал радость своего бытия, совершенствовал себя, ему необходимо воспринимать красоту окружающей

действительности. Однако в этом есть своя сложность. Ведь, по словам Белинского, «в большей части мы теряемся во множестве подробностей и, не видя за ним целого, ничего в них не понимаем». Умение видеть действительность, видеть ясно, точно, многосторонне, объемно – это профессиональное качество художника.

Искусство находится в процессе постоянного изменения. Создаются новые произведения искусства, появляются новые школы и направления, меняются, хотя и не так часто, новые стили в искусстве, охватывающие относительно продолжительные исторические периоды [4, с. 461].

Искусство, с его способностью воспроизводить самые различные картины и способы жизни, является одним из самых плодотворных путей, способных выводить человека из тесного мира своего «я», из узкого круга личных наблюдений над жизнью. Искусство практически без предела может раздвигать рамки личного жизненного опыта, рассказывать человеку о прошлом, настоящем и будущем мировой истории, человеческом общежитии, человеческой культуре и рассказывать всегда что-то новое и при этом формировать интересы человека, воспитывать его. Искусство по-своему познает мир и в этом смысле способствует общему процессу его познания. За внешней видимостью явлений и предметов искусство в образной форме раскрывает их подлинную сущность, открывает содержание того, что не было известно, помогает по-новому узнавать уже известное. Человек начинает иначе воспринимать те или иные явления жизни, которые раньше знал не так глубоко и полно.

Искусство приходит на помощь человеку в процессе его самовоспитания, что невозможно без умения человека видеть себя всесторонне, точно и правильно. В общении с искусством читатели, зрители, слушатели привыкают видеть в его героях свое второе «я», находят своеобразное подтверждение или опровержение своих мыслей, поступков, побуждений. Искусство обращает человека «внутрь самого себя».

Человек в искусстве не столько учится, сколько самоутверждается, проявляя свою неповторимость, оригинальность и самобытность, не столько подчиняется незыблемым нормам и правилам, сколько обучается владеть собой. Искусство является важным источником эстетического наслаждения. Его справедливо называют «наукой чувствовать», оно действительно учит чувствовать, по-своему раскрывает эмоциональный мир человека. Деятели искусства создают художественные образы героев, которые могут стать образцом для подражания. Искусство, многообразно отражая жизнь, одновременно оценивает ее, показывает, какой она должна быть.

Можно утверждать, что первой задачей эстетического воспитания студенческой молодежи является формирование их способности живо, остро, чутко воспринимать эстетическое в искусстве, действительности, в разнообразной деятельности человека-творца. Искусство, конечно, не является копией действительности. Его создатели по-своему выделяют, подчеркивают эстетическое в изображаемых явлениях, искусно преломляют свои впечатления и наблюдения, отбирают типичное в жизни, в своем творческом воображении превращают определенным образом действительность. В результате создается словно новая реальность, особый художественный мир. Действительность чаще всего бывает скрыта от человека. Искусство же делает ее доступной людям. Свою позицию по этому вопросу В.Г.Белинский разъяснял так: «Весь мир, все цветы, краски и звуки, все формы природы и жизни могут быть явлениями поэзии; но сущность ее – то, что скрывается в этих явлениях, живет их бытие, очаровывает их игрой жизни».

Творчество во всех видах деятельности, вызванное и вдохновленное красотой человека или природы, науки или труда, искусства или эстетики быта, - свидетельство именно эстетического отношения к окружающему, ведь эстетическое отношение развивает в человеке стремление сохранять, беречь и умножать прекрасное на земле, вызывает у человека твердые стремления к социально значимым действиям, к великому совершенствованию жизни. Это отношение приводит к заметным изменениям в

поведении студентов, открывает в них разнообразные творческие способности. Деятельность работников сферы культуры по производству, сохранению и распространению ценностей и норм культуры потенциально направлена на все общество в целом и во многом определяет формирование культурного уровня всех его представителей.

В жизни и в искусстве студенты учатся познавать прекрасное и безобразное, трагическое и комическое, возвышенное и низменное, открывают для себя неповторимость и в то же время вечную повторяемость эстетических явлений, которые нуждаются в осмыслении и объективной оценке. Способность видеть и воспринимать прекрасное, умение отбирать и приобщаться к подлинным ценностям – несомненный и необходимый критерий эстетического отношения будущих работников культуры и искусств к жизни.

Список литературы

1. **Егоров А.** Проблемы эстетики / А. Егоров. – М. : Советский писатель, 1977. – 464 с.
2. **Журавлева Е.А.** К проблеме формирования профессиональной готовности специалиста культуры / Е.Н. Журавлева // Специалист культуры XXI века: профессионализм, творчество, духовность : материалы межвуз. науч.-практ. конф. каф. педагогики и психологии (Москва, 23 апр. 2001 г.). – М., 2001. – С. 5–7.
3. **Мейлах Б.С.** Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы / Б.С. Мейлах. – М. : Искусство, 1985. – 318 с.
4. **Никитина И.П.** Эстетика : учеб. для бакалавров / И.П. Никитина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Юрайт, 2013. – 676 с.

УДК 373.3.036:784

Федорищева Светлана Павловна,
директор Института культуры и искусств
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский
национальный университет
имени Тараса Шевченко»
кандидат педагогических наук, доцент
direktoriki@ltsu.org

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

***Аннотация.** В статье раскрывается проблема исследования особенностей методики вокального обучения детей младшего школьного возраста с точки зрения регистрового строения детского голосового аппарата. Автор утверждает, что особенности методики вокального обучения детей младшего школьного возраста заключаются в том, что развитие их голосов должно осуществляться по академической женской манере звукообразования.*

***Ключевые слова:** голосообразование, вокальное искусство, певческие регистры, вокальное обучение детей младшего школьного возраста.*

***Abstract:** The article reveals the problem of studying the features of the vocal training methodology for primary school children from the point of view of the register structure of the children's voice apparatus. The author claims that the features of the vocal training methodology for primary school children are that the development of their voices should be carried out according to the academic female manner of sound formation.*

Keywords: *voice formation, vocal art, singing registers, vocal training of primary school children.*

Современная социокультурная ситуация в республике характеризуется определенным рядом негативных процессов в сфере духовной жизни: утратой ценностных ориентиров, отчуждением от культуры и искусства детей и подростков. Особенно остро стоит вопрос о необходимости преобладания духовно-нравственного начала в развитии детей над накоплением ими всевозможной информации.

Трудно переоценить в решении этой задачи роль искусства, важность эстетического и, в частности, вокального музыкального воспитания и обучения. Говоря о гармоничном развитии личности, Л.С. Выготский в качестве важнейшего его условия называл единство формирования эмоциональной и интеллектуальной сфер психики ребенка, единство аффекта и интеллекта [3]. Музыкальное воспитание – это уникальное средство формирования данного единства, поскольку оно оказывает огромное влияние не только на эмоциональное, но и познавательное развитие детей. Это связано с тем, что наряду с эмоциями музыка несет в себе целый огромный мир идей, мыслей, образов. Музыкальное образование делает возможным наиболее полное раскрытие всех внутренних психологических качеств обучающегося (мышление, воображение, память, воля); развитие эмоционально-чувственной сферы психики (тонкости, чуткости, умения через музыку познавать глубину душевных переживаний в себе и других людях) и, что особенно важно, – постоянную и необходимую возможность самореализации, преобразования личности на основе присвоения духовных ценностей.

В первое десятилетие XXI века интерес к занятиям музыкой заметно снизился. Между тем, очень важно как можно более раннее погружение ребенка в качественную музыкально-художественную среду. Взрослые должны помочь детям открыть язык искусства, войти в мир культуры, помочь включиться в культурный диалог. Этот процесс наиболее плодотворно сможет осуществляться на основе включения детей в певческую деятельность.

Основными свойствами певческого голоса являются: звуковой диапазон; динамический диапазон на различных участках звукового диапазона голоса; качество тембра: полнота резонирования звука, богатство обертонами, качество певческого vibrato, вокальная позиция, полётность и звонкость, плавность регистровых переходов, выравненность гласных, степень напряженности звучания голоса; качество дикции: разборчивость, осмысленность, грамотность произношения.

Проблему вокального развития певца изучали такие известные педагоги-музыканты как: К.П. Виноградова, В.А. Багадуров, А.Л. Беркман, К.С. Грищенко, О. Брандель, В.П. Морозов, Е.А. Рудаков.

Особенности вокального развития детей младшего школьного возраста рассматривали О.А. Апраксина, Д.Е. Огороднов, Г.П. Стулова, Е.М. Малинина. В своих работах ученые преимущественно освещают вопросы обучения детей пению, основываясь на традиционном подходе к развитию голоса, трехрегистровом строении голосового аппарата. Современные же исследования вокально-педагогической науки открывают новые возможности обучения детей пению, полагая в основу строения голоса четырехрегистровую концепцию его строения и обосновывающие необходимость пения «единорегистровым методом» [4; 5].

Поэтому целью нашей статьи является исследование особенностей методики вокального обучения детей младшего школьного возраста с точки зрения регистрового строения детского голосового аппарата.

Нет более запутанного вопроса в вокально-педагогической теории и практике, чем вопрос о регистровом строении голоса. Чтобы дать более точное определение, В. В. Емельянов предлагает убрать само слово «регистр». По его мнению, слово «регистр» плохо тем, что обязательно выводит мысль на звуковысотные соотношения. Выражение «режим работы гортани» со звуковысотностью никак не связано. Дело в том, что при

известном умении один и тот же тон можно исполнить двумя, а в некоторых случаях и тремя разными физиологическими методами, которые В.В. Емельянов предлагает назвать режимами работы гортани [5, с. 76]. Приведем наименование регистров, бытующие в литературе и практике: низкий, средний, высокий, грудной, головной, смешанный, микст, медиум, фальцет, фистула.

В вокально-методической литературе существует путаница с реальным смыслом этих слов. Средний, низкий и высокий – это участки диапазона. Грудной, головной, смешанный – термины, определяющие расположение вибрационных ощущений во время пения: в груди, в голове, или одновременно и там, и там. «Микст» в точном значении – это «смесь», т.е. равнозначно «смешанному». «Медиум» в точном значении – это «посредник», «средний», т.е. обозначает средний участок диапазона. «Фальцет» – фальшивый, ненастоящий, ложный. Слово «фистула» сейчас употребляется редко и обозначает тот же фальцет или же некий регистр, располагающийся еще выше фальцета и имеющий свистящий тембр: «свистковый регистр».

Натуральные два регистра разговорной манеры пения: грудной и головной, – это регистры непоставленных голосов; они очень индивидуальны, как и переходные ноты.

При укреплении центра голоса (по общей методике построения классических голосов), голос делится на три регистра и два перехода (по Ж. Дюпре).

Регистры (фальцет и голос, например) различают на слух. Переходными называют звуки, лежащие между регистрами голосов. У хорошо настроенного голоса переходные ноты как бы исчезают и тогда весь голос приобретает так называемое *единорегистровое* звучание.

В мужском голосе грудной регистр в традиционном понимании – это характеристика звучания голоса (а не режима работы связок) в котором преобладают низкие обертона за счет использования резонирования в груди. В противовес ему есть головной звук – соответственно преобладание высоких обертонов за счет использования резонаторов в лицевой области (процесс выстраивания баланса между ними называется микстом). Это больше описательная характеристика звука (как например светлый и темный), а не режим работы связок. Часто путают грудной режим работы гортани и грудной резонатор.

В женском голосе с его трехрегистровым строением имеются два перехода. До реформ Жильбера Дюпре считалось, что у низких: и мужских, и женских голосов, – было два регистра. Но при углублении голосов и изменении верхнего регистра с фальцетного на головной диапазон голосов увеличился и был разделен на три регистра.

На переходных нотах нетренированная гортань прыгает с грудного режима на фальцет (существует вокальное выражение «дать петуха»). Переходные ноты к фальцетному режиму или миксту у мужчин находятся в первой октаве – это *ре-фа# первой октавы*.

У женщин переход от грудного регистра к смешанному (по фальцетному типу звучания) - на нотах *ми, фа, фа-диез первой октавы*.

От смешанного к головному – у меццо-сопрано – *до², до²-диез, ре ми²*; у сопрано – *фа, фа²-диез, соль²*.

В академическом пении развитие смешанного регистра дает возможность сделать переходные ноты незаметными. Наличие в профессиональном голосе ощутимого перехода – это показатель его несовершенства.

Предполагается, что у хорошо обученного певца или певицы не ощущается ни объективно, ни субъективно переходов из регистра в регистр. Они весь диапазон поют как бы одним, искусственно выработанным «смешанным» регистром. В отношении детей нет еще единого мнения. Одни считают, что у детей вообще нет грудного регистра до десяти – одиннадцати лет, и что поют дети только фальцетом. Другие уверены, что с самого раннего возраста надо обучить детей смешанной манере голосообразования.

Гортань любого человека способна издавать звуки в четырех режимах (4 режима работы связок):

1. штро-бас (шумовой регистр с нефиксированным по высоте тоном звука);
2. грудной («нефальцетный» по М. Гарсиа);
3. фальцетный;
4. свистковый (флейтовый).

Особенности методики вокального обучения детей младшего школьного возраста заключаются в том, что развитие их голосов должно осуществляться по академической женской манере звукообразования.

В настоящее время классификацию детских певческих голосов принято различать следующим образом:

– мальчики:

дисканты – до¹ - соль², ля²; *альты* — ля - ре², ми²;

– девочки:

сопрано – до¹ - соль², ля²; *альты* – ля - ре², ми².

Основы правильного регистрового голосообразования необходимо закладывать, начиная с детского возраста. Использование в детстве у девочек грудного регистра как основного приводит при взрослении к превращению голоса в меццо-сопрано, поющее преимущественно однорегистровым (грудным) регистром. А использование в детстве у девочек фальцетного регистра как основного приводит при взрослении к возможности использования смешанного регистра по грудному и фальцетному режиму голосообразования.

У мальчиков до мутации должен быть хорошо развит фальцетный режим по женской академической модели голосообразования. Во время мутации им надо продолжать исполнять вокальную нагрузку в фальцетном режиме, постепенно расширяя диапазон и перенося имеющиеся вокальные навыки голосообразования на формирующийся грудной регистр.

Педагогами-исследователями, методистами, музыкантами-исполнителями разработаны различные приемы педагогического воздействия, способствующие раннему вокальному развитию школьников. Важным моментом в этом процессе является комплексность, то есть одновременное совершенствование взаимодополняющих компонентов певческих органов, вокальной культуры, и, прежде всего, артикуляционного аппарата, так как правильно, эмоционально, выразительно произносимое слово при пении является залогом успешного вокального развития ребенка в дальнейшем. Оно, прежде всего, исходит из психофизиологических возможностей, общего и музыкального опыта детей.

Формирование и совершенствование вокально-технических навыков является достаточно длительным и трудоемким процессом, осуществление которого должно проходить постепенно, последовательно на профессиональном уровне.

Список литературы

1. **Апраксина О.А.** Методика развития детского голоса: Учеб. Пособие / О.А. Апраксина. – М., 1983. – 96 с.
2. **Багадуров В.А.** Вокальное воспитание детей / В.А. Багадуров – М., 1953 – 186 с.
3. **Выготский Л.С.** Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
4. **Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2012. – 368 с.
5. **Емельянов В.В.** Развитие голоса: Координация и тренинг / В.В. Емельянов. – СПб.: Лань, 2000. – 190 с.

Холменец Елена Сергеевна,
преподаватель кафедры
«Хоровое дирижирование и искусство народного пения»
Губкинского филиала ГБОУ ВО «Белгородский
государственный институт искусств и культуры»
holmenetz@yandex.ru

Карпенко Елена Александровна,
преподаватель кафедры
«Хоровое дирижирование и искусство народного пения»
Губкинского филиала ГБОУ ВО «Белгородский
государственный институт искусств и культуры»
I_en0k@mail.ru

КОНЦЕРТНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ

***Аннотация.** В данной статье рассматриваются проблемы, которые возникают перед концертными выступлениями у учащихся. Требования к концертному выступлению – это, прежде всего, ясность выступления, концентрация и завершённость действия. Первооснова номера – литературный, музыкальный, хореографический материал, который используется для создания номера. Несмотря на многочисленные трудности в вокально-хоровой работе с указанной возрастной категорией музыканту-педагогу нужно постоянно развивать в своих учениках артистические, актёрские качества.*

***Ключевые слова:** концерт, хор, дети, зритель, дирижер, педагог, эмоции, музыка, обучение.*

***Abstract:** This article discusses the problems that arise before students perform live. Requirements for a concert performance are, first of all, clarity of performance, concentration and completeness of the action. The primary basis of the issue is literary, musical, choreographic material, which is used to create the number. Despite numerous difficulties in the vocal and choral work with the indicated age category, the musician-teacher needs to constantly develop artistic and acting qualities in his students.*

***Keywords:** concert, chorus, children, spectator, conductor, teacher, emotions, music, training.*

Концертный номер – композиционная основа концерта. Концертный номер имеет определённую тему, свой индивидуальный замысел и образное решение. Каждый номер создаётся на основе определённого замысла, то есть целой системы идейно-тематических и художественно-образных принципов, продиктованных темой и идеей литературного, инструментального, вокального произведения, гражданскими и художественными воззрениями его постановщика и исполнителя.

Очень часто в больших концертных программах для номера пишется специальный литературный текст или музыкальное сопровождение. Делается это в зависимости от замысла. Художественное оформление, решение костюма, реквизиты тоже зависят от замысла. Музыкальные, текстовые и смысловые акценты, подтекст, второй план, линия развития действия и поведения исполнителя, степень возрастающей сложности исполнения – все это определяет замысел.

Большое значение для рождения замысла имеет индивидуальность исполнителя, его навыки и умения. Эти качества, называемые профессиональными, оказывают решающее влияние на характер и сущность замысла номера.

Остановимся более подробно на личности исполнителя. Исполнитель в концерте выходит для того, чтобы доставить эстетическое удовлетворение зрителю. Но ведь удовлетворение – это результат, полученный от сложной и многогранной подготовительной деятельности солиста. Он должен успеть сообщить своим искусством зрителю, как говорят учёные-психологи, заряд положительных эмоций, заставить его о чём-то задуматься, что-то понять, осмыслить. И на всё это даётся предельно малое время. Каким же содержательным и насыщенным должен быть избранный материал, каким высоким мастерство, чтобы в результате исполнения концертного номера у зрителя осталось яркое художественное впечатление,

Требования к концертному номеру – это, прежде всего кратность выступления, концентрация и завершённость действия. Здесь же нужно отметить, что высокий уровень исполнительского мастерства, новизна материала или интересная его трактовка на концертной эстраде, особенно в сольных концертах, значит больше чем в театральном искусстве.

Режиссёр-руководитель должен активно участвовать в выборе и редактировании материала – сделать необходимые сокращения, а иногда и перекомпоновку текста или музыки, чтобы соблюсти основные требования «концертности».

Сольные вокальные номера рассчитаны в основном на непосредственное общение с залом. Зрители в этих случаях становятся партнёрами исполнителя. Самому выступающему, как отмечают теоретические исследования, не видны глаза зрителей, сидящих дальше третьего ряда, а ответная реакция доходит до него в самом общем виде: внезапно наступившей взволнованной тишине, взрывам аплодисментов. Воспитать умение ребёнка, выступающего на концерте откликаться на «дыхание зала» должен режиссёр-руководитель.

Чрезвычайно важно определить цель, которую исполнитель хочет достичь, выступая именно с данным произведением. В этом случае и реакция зала будет верной и единодушной.

Многие лирические песни позволяют исполнять их не только с прямым общением в зал, но и без прямого общения со зрителем – как внутренние монологи. В последнем случае исполнитель полностью входит в роль лирического героя, делает его мысли и чувства своими. Младшему школьнику при постановке цели исполняемого произведения надо предложить представить, что всё, о чём поётся в песне, происходит с ним самим.

Первооснова номера – литературный, музыкальный, хореографический материал, который используется для создания номера. Дальнейшая работа связана с изготовлением новых костюмов и реквизита, более современной аранжировкой музыкального сопровождения (возможно использование уже готовых фонограмм).

Необходимо в продолжение разговора об исполнителях несколько слов сказать и о микрофонной культуре. Микрофон уже давно занял ведущее место на концертной эстраде. Его можно вполне "считать современным атрибутом эстрадных шоу-программ. Правда, он претерпел некоторые изменения: микрофон на стойке, переносной микрофон со шнуром без стойки, радио-микрофон. Но зато он сохранил свою главную функцию – усиливать голос: и «поставленный» от природы, и тот, который ставили специалисты, и голос, устойчивость которого всецело зависит от самого микрофона. Несмотря на растущий уровень техники, микрофон – «инструмент», певца, и поэтому надо хорошо знать все его возможности и тонкости обращения с ним. Микрофонное пение позволяет ярче выявить содержательность слов, чаще применять тихий уровень динамической организации при пении, не злоупотреблять силой вокального звука, избегать его форсирования.

Что же касается концертного костюма исполнителя, то это важная и непростая задача руководителя. Зачастую педагогу самому приходится продумывать и воплощать сценический образ солиста, проектировать костюмы для выступлений.

Младшие школьники, выходящие на эстраду, прежде всего, заявляют о себе всем своим внешним обликом, но первое, наиболее яркое впечатление в момент выхода зрители получают от костюма исполнителя. Зал не в состоянии, пока ребёнок проходит от кулис к центру сцены, рассмотреть его лицо, угадать его роль (характер, «маску»); костюм же бросается в глаза сразу, являясь первым эмоциональным ударом концертного номера. Он должен быть «приподнят» над обычной бытовой одеждой (оригинальные сочетания форм и красок) – такова специфика сцены. Следовательно, для сцены лучше использовать яркие ткани, привлекающие внимание публики. При проектировании костюма не следует забывать, что исполнитель обычно двигается в процессе исполнения. Поэтому одежда должна быть удобной, не стесняющей движения, обладать хорошими гигиеническими качествами.

Переходя от общих вопросов подготовки сольного концертного голоса к частным проблемам занятий с вокалистом, рассмотрим некоторые аспекты работы с начинающим певцом.

Певческое искусство, как и любой вид деятельности человека, не может достичь высокой степени совершенства, если при этом не будет подключаться разум ребёнка, не будет происходить сознательное управление голосообразованием и голосоведением. Именно к этому и должен подводиться процесс постановки голоса ребёнка.

Ученик хотя бы в самых общих чертах должен знать строение голосовых органов, их функцию, наглядно представлять себе природу голосообразования и то, как издавать тот или иной звук. Поэтому музыкантам-педагогам, руководителям вокальных коллективов следует постоянно развивать и поощрять сознательное отношение юных певцов к процессу развития своих голосовых данных, к пению в целом.

Помимо чисто физических моментов звукообразования, пение несёт в себе ту или иную психоэмоциональную окраску и воздействует на эмоциональную сферу слушателя. В музыкально-педагогической работе с младшими школьниками необходимо помнить, что существует и обратная связь: между эмоциональным состоянием поющего и качеством звукообразования, на последнее же воздействуют и его психорациональные качества. Только эмоционально окрашенное и, вместе с тем, разумное, достаточно длительное и сознательное стремление к эстетическому идеалу ведёт к совершенству в пении, как в искусстве вообще.

Несмотря на многочисленные трудности в вокально-хоровой работе с указанной возрастной категорией, связанные, прежде всего, с особенностями физиологического и психологического порядка, музыканту-педагогу нужно постоянно развивать в своих учениках артистические, актёрские качества. Только достигнув определенной степени внутренней и внешней свободы, развив, насколько это возможно свою эмоциональную сферу, постигнув азы перевоплощения – юный певец приобретёт способность не только слышать и видеть прекрасное, но и сделать его зримее для других.

Поющий человек воздействует на слушателя голосом, и основное воздействие – краски его тембра. Именно тембровые оттенки позволят певцу пользоваться голосом как кистью, вырисовывать тот или иной персонаж, художественный образ. Формирование тембровых оттенков возникает только тогда, когда ребёнок научится сознательно управлять процессом голосообразования. Помимо этого ученик использует голос как средство эмоционального выражения и должен попытаться передать им различные чувства, при этом, не утрируя их, дабы не впасть в безвкусную театральщину. В противном случае это повредит восприятию его пения.

Вообще же к начинающему певцу, к его интеллекту и психике предъявляются особые требования. Пример – необходимость постоянного контроля в исполнительской деятельности. Как уже говорилось, ученик не должен позволять своему темпераменту перехлёстывать пределы, налагаемые условностью вокального исполнения. Реализм и естественность не должны переходить в натурализм. Далее в моменты наивысшего творческого подъёма нельзя забывать о самоконтроле. Чувствуя самые

высокие порывы души, ребёнок должен сохранять умственную свободу, анализировать внешние формы, посредством которых эти порывы выражаются, чтобы оценивать их одну за другой и подвергнуть строгому анализу. И.А. Адулов по этому поводу писал следующее: «Пусть сердце говорит, а голова должна оставаться холодной» [1, с. 180]. Таким образом, в процессе пения всегда нужно соединять эмоциональное и рациональное начала. Искренность переживания помогает порождать соответствующую мимику и тембр, а сознательность действий позволяет контролировать многие технические параметры пения.

Для формирования голоса большое значение имеет общая эмоциональная активность ребёнка. Нельзя петь расслаблено ни в центре диапазона, ни внизу, ни вверху. Каждый звук произведения сам по себе и в соотношении к другим звукам должен иметь перспективу развития, нести характер исполнения, его настроения. Юный артист не поймёт сущность вокальной интонации, если в нём не воспитать осознания внутреннего движения в интервалах, ощущения каждого тона в своём голосе и его отношения к другим тонам голосового движения. Это очевидное явление и, казалось бы, простое правило вокальной работы нельзя упускать из виду, так как в осознании сущности музыкального интонирования лежит ключ к пониманию всей музыки в целом.

Во всякой работе, как и в процессе обучения пению, большое значение принадлежит волевому фактору. Преодолевая естественные физиологические и психологические преграды на тернистом пути освоения правильного пения, тренируя свой волевой потенциал, ребёнок приобретает такие незаменимые в жизни и труде качества, как терпение, сознательность, самоконтроль. Без воспитания этих качеств не возможно ни профессиональное, ни личностно-человеческое развитие ребёнка.

Чтобы не перегружать сознание детей младшего школьного возраста подчас непонятной для них информацией и терминами. Полезно поэтому ставить перед ними вначале только одну цель – формирование красивых звуков своего голоса. Опора на эстетическое отношение к звуку в сочетании с необходимыми и увлекательными упражнениями и играми, прослушиванием и обсуждением музыкальных фрагментов, рассказами о музыке и музыкантах - вот тот путь, который может привести маленького человека к постижению гармонии окружающего мира.

Для того чтобы быстрее подключить сознание ученика к работе над голосом, педагогу следует активнее включать своих учеников в оценочно-аналитический процесс, как по отношению к пению кого-либо другого, так и по отношению к самому себе. Постигая сначала на чужом, а затем и на своем опыте сделанные ошибки и анализируя их с помощью педагога, юный певец постепенно приучается самостоятельно их замечать, классифицировать и исправлять.

Эмоциональный тонус поющего всегда должен быть приподнятым. Никогда нельзя петь вяло, более того – надо закрепить в ученике большое стремление к активности в пении. Если ученик желает достичь высшей сферы методического звучания, надо сохранить в нём внутреннюю собранность. Нельзя петь и не сопровождать своё пение взволнованным движением души. Секрет кроется в сохранении радости пения. Ученик обязан сам испытывать волнение и переживания, только тогда они передаются зрителю. Однако всегда следует помнить о чувстве меры.

Отрицательные последствия пассивной певческой установки особенно заметны на произведениях с малыми интервалами: если падает активная энергия звучания, как правило, падает и высота звука. Следует стараться одинаково энергично выпевать все ноты, нигде не «мазать», но и форсировать звук тоже нельзя. Отсюда очень важно умение различать: где – форсирование, а где – энергетически активное звучание.

Музыкально-педагогическая практика вокальной работы с детьми подтверждает, что форсирование разрушает голос, а активность его созидает. Как утверждает И.А. Адулов: «Пение не терпит вялости. Нужно петь, а не полуспать» [1, с.183]. При

исполнении даже простейших произведений нужно стремиться обращаться как к разуму, так и к сердцу, одним словом – ко всему комплексу чувств и ощущений ребёнка.

Таким образом, приходим к выводу, что талант ученика – не что иное, как совокупность таких качеств психики младшего школьника, которые в сочетании с техническими навыками голоса позволяют ему достичь слияния с представленным образом. Такое слияние, единство предусматривает огромное количество вариантов выражения этого образа, как певческими приёмами, так и средствами сценического воплощения. Важно уже с первых шагов освоения юным певцом азов правильного пения дать ему понять, что без искренности его собственных переживаний, без прочувствованности им смысла вокального произведения никакое, даже технически совершенное пение не будет иметь того волшебного влияния над зрителями, которое происходит при эмоциональном «включении» поющего.

Именно в постижении учеником логики поступательного движения «от внутреннего смысла музыки – к её внешнему воплощению», лежит секрет правильного развития его эмоционально-психологической сферы, а также верного понимания самой природы искусства и его роли в развитии духовно-нравственной оценки жизненных явлений.

Список литературы

1. Адулов И.А. Руководство по постановке певческого и разговорного голоса. / И.А. Абулов. – Липецк, 1996. – 376 с.
2. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Под редакцией В.В.Давыдова. – М.: Педагогика, 1991. – 480 с.
3. Обухова Л.Ф. Детская психология: теория, факты, проблемы: Учебное пособие. Изд. 2-е, стереотип / Л.Ф. Обухов.– М.: 1997. – 360 с.

УДК 37.013.77:784

Черникова Светлана Валентиновна,
декан факультета музыкального искусства, доцент
ГООУК ЛНР «Луганская государственная
академия культуры искусств имени Михаила Матусовского»,
кандидат искусствоведения, доцент
Пидопрыгора Юлия Романовна,
магистрант кафедры музыкального искусства эстрады
ГООУК ЛНР «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»
ov4innik.yulia@gmail.com

ПСИХОЛОГО - ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ ПОДГОТОВКИ УЧАЩИХСЯ-ВОКАЛИСТОВ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Аннотация. Публичные выступления, являясь важным элементом образовательного процесса, способствуют исполнительскому развитию учащихся. В статье рассматриваются компоненты профессиональной помощи и поддержки ученика, воспитание положительного отношения к публичным выступлениям. Методы формирования сценической культуры ученика, обучение его особенностям концертно-исполнительской деятельности.

Ключевые слова: концертное выступление, оптимальная концертная готовность, исполнительские навыки учащегося, музыкально-слуховые представления, психологическая готовность.

Abstract: Public speaking, being an important element of the educational process, contribute to the performance development of students. The article discusses the components of professional assistance and student support, fostering a positive attitude to public speaking. Methods of forming the student's stage culture, teaching him the features of concert and performing activities.

Keywords: concert performance, optimal concert readiness, student performing skills, musical and auditory performances, psychological readiness.

Подготовка к концертному выступлению учащихся в учебно-воспитательном процессе ДМШ включает различные методики, приемы и методы, направленные на развитие исполнительских навыков учащихся, формирование творческого отношения к публичному исполнительству, позитивного эмоционального отношения к концертной деятельности на основе сформированной психологической готовности.

История музыкальной педагогики содержит немало примеров творческого взаимодействия педагогов и учеников в процессе подготовки к концертному выступлению. Это примеры педагогической деятельности А. Артоболевской, Л. Ауэра, Т. Лешетицкого, Г. Нейгауза, В. Сафронова, П. Столярского, А. Ямпольского и др., которые целенаправленно формировали у своих учеников потребность в концертном исполнительстве, привлекая их к активной концертной деятельности, что подтверждается многочисленными фактами их творческих биографий.

Е. Федоров, опираясь на концепцию структуры личности К. Платонова, выделяет следующие составляющие *модели личности музыканта-исполнителя*: 1) мотивационный компонент (психологическая установка на музыкально-исполнительскую деятельность, потребность в такой деятельности); 2) когнитивный компонент (творческий опыт исполнителя, его профессиональные знания); 3) психический компонент (особенности протекания психических процессов, в том числе исполнительского внимания, воли, слуховых представлений, оптимального для творчества уровня эмоционального возбуждения, гибкость адаптации и др.); 4) биопсихический компонент (типологические свойства высшей нервной деятельности, темперамент) [8, с. 164–178]. Все перечисленные компоненты модели личности музыканта-исполнителя взаимообусловлены и могут соотноситься одновременно с различными составляющими. Например, гибкость адаптации личности к ситуации творческой деятельности в одних случаях проявляется как особенность протекания психических процессов, а в других – проявляется как результат личностного опыта и др.

Очевидно, что составляющие компоненты модели личности музыканта-исполнителя могут рассматриваться как направления работы по подготовке учащегося к концертному выступлению. Планируя работу по развитию каждого из компонентов модели личности музыканта-исполнителя, педагог создает условия для развития оптимального концертного состояния ученика.

Согласно структуре состояния оптимальной концертной готовности, включающей физический, эмоциональный и когнитивный компоненты (В. Петрушин), мы выделяем:

1) в качестве *педагогической составляющей* процесса подготовки к концертному выступлению учащегося-вокалиста – исполнительскую готовность к выступлению, предполагающую овладение вокально-исполнительскими навыками, соответствующими требованиям к подготовке учащегося-вокалиста, овладение навыком анализа и интерпретации вокально-сценического образа произведения; 2) в качестве *психологической составляющей* подготовки учащегося-вокалиста к концертному выступлению – психологическую готовность к ситуации публичного выступления,

предполагающую развитие личностных качеств, необходимых для осуществления музыкально-исполнительской деятельности.

Исполнительская готовность ученика к концертному выступлению основывается на творческом опыте и профессиональных знаниях ученика, уверенном знании текста и технической готовности исполнительского аппарата, высоком уровне развития музыкально-слуховых представлений, художественно убедительной трактовке музыкального образа.

Наличие творческого опыта и профессиональных знаний позволяет исполнителю более уверенно чувствовать себя на эстраде, способствует снижению уровня сценического волнения. Профессиональные знания, творческий кругозор исполнителя позволяют ему убедительно интерпретировать музыкальный образ, что, в свою очередь, дает возможность направлять сценическое волнение на решение исполнительских творческих задач.

Уверенное знание текста произведения и техническая готовность исполнительского аппарата являются важным условием готовности ученика к концертному выступлению. Боязнь забыть текст – одна из самых распространенных причин сценического волнения, которая заключается, по мнению Л. Баренбойма, в «обострении сознательного контроля над автоматически налаженными процессами» [1, с. 52]. Такой «сверхконтроль» над исполнительскими навыками перед выступлением или непосредственно в процессе публичного исполнения нарушает музыкально-исполнительскую память и приводит к сбою в наработанных навыках, неполадкам в той стороне исполнительского процесса, которая происходит автоматически, без участия сознания.

Среди вокально-технических умений, которые должны освоить учащиеся-вокалисты старших классов, ученые и педагоги-вокалисты называют: 1) чистое интонирование; 2) правильное певческое дыхание; 3) четкую артикуляцию и дикцию; 4) умение сохранять единую вокальную позицию по всему диапазону голоса; 5) владение определенным голосовым диапазоном; 6) развитую подвижность голоса; 7) умение пользоваться разной силой голоса, владение филировкой звука; умение изменять окраску звука в зависимости от стиля и настроения музыкального произведения; 8) владение разными штрихами вокальной техники и разными видами акцентов [7; с. 81].

Отметим, что механизм «сверхконтроля» аналогично действует и на уровне технической готовности исполнителя, нарушая связи между наработанными и закрепленными вокально-техническими умениями, приемами, необходимыми для успешного выступления.

Таким образом, уверенность ученика в том, что он хорошо знает текст произведения становится одним из условий нейтрализации эстрадного волнения. Соответственно, педагог должен обучить ученика различным приемам работы с текстом произведения, позволяющим осознанно и прочно запоминать музыкальный текст.

Высокий уровень развития музыкально-слуховых представлений позволяет музыканту мысленно «исполнять» произведение или его фрагменты, что, во-первых, дает возможность выбрать исполнительскую интерпретацию, во-вторых, активизировать музыкальную память и мышление в процессе осознанной работы над музыкальным текстом разучиваемого произведения и, в-третьих, сконцентрировавшись на художественных задачах, активизировать контроль качества исполнения.

Мысленное исполнение концертной программы в ситуации целенаправленного погружения в психологическое состояние эстрадного волнения позволяет ученику тренировать способность эмоционального переживания и интерпретации музыки в условиях концертного выступления. Очевидно, что развитие музыкально-слуховых представлений ученика обеспечивает не только творческое отношение к музыкальному образу произведения, но и позволяет «погружаться» и адаптироваться к ощущениям сценического состояния.

Таким образом, публичные выступления, являясь важным элементом образовательного процесса, способствуют исполнительскому развитию учащихся, поэтому задачей педагога является профессиональная помощь и поддержка ученика, воспитание положительного отношения к публичным выступлениям, формирование сценической культуры ученика, обучение его особенностям концертно-исполнительской деятельности.

Психологическая готовность ученика к концертному выступлению включает состояния, предшествующие концертному выступлению, психофизиологическое состояние исполнителя непосредственно во время выступления, установку на музыкально-исполнительскую деятельность, преобразуемую в потребность в музыкально-исполнительской деятельности; исполнительское внимание, волю, оптимальный для осуществления творческой исполнительской деятельности уровень эмоционального возбуждения, гибкость психологической адаптации [6, с. 39].

Исследователи выделяют пять фаз сценического волнения, связанных с концертным выступлением: фаза длительного предконцертного состояния, непосредственно концертное состояние, промежуток между объявлением и началом выступления, начало артистического общения с публикой, борьба с собственным негативным состоянием, состояние после концерта. Изучение предконцертного состояния ученика, по мнению исследователей, является важным средством диагностики готовности к концертному выступлению, поскольку симптомы волнения, проявляющиеся в этот период, свойственны конкретному исполнителю. Внимание педагога к периоду предконцертной подготовки необходимо также и потому, что подобные переживания утомляют и даже истощают нервную систему, поэтому к самому выступлению ученик подходит уже обессиленным.

Процесс исполнения на концерте, сопровождаемый резким повышением ответственности за выступление (артистическое общение с публикой, борьба с собственным негативным состоянием), к сожалению, зачастую сопровождается исполнительскими потерями и срывами: темповые нарушения, технические погрешности, преувеличенная градация звучности, провалы в памяти и др.. Следующее за выступлением послеконцертное психологическое состояние, по мнению А. Стороженко, характеризуется как положительными, так и отрицательными «эмоциями ожидания»: исполнитель испытывает потребность в оценке своего выступления педагогом, слушателями, друзьями, что позволяет разрешить ситуацию неопределенности (социальной, профессиональной и личностной), которая всегда волнует исполнителя [6, с. 76–79].

Важная роль в поддержании предконцертного состояния ученика принадлежит учителю, его психическому состоянию. Учитель должен выполнять своеобразную роль психотерапевта, который вселяет уверенность и спокойствие в ученика, отсекая любые психотравмирующие элементы [39, с. 300].

Ученые отмечают, что состояние, предшествующее публичному выступлению, может проявляться в трех основных формах: увлеченность, страх и апатия. Сценическое волнение музыканта-исполнителя основывается на физиологическом процессе, реализуемом в одной из указанных форм. Так, чувство увлеченности исполнительским процессом вызывает творческий подъем и сопровождается состоянием вдохновения, поэтому задачей педагога является погружение ученика в атмосферу увлеченности работой над музыкальным образом, что способствует улучшению таких психических и психологических показателей, как быстрота реакции, обострение внимания, лабильность мышления, повышение уровня помехоустойчивости, возрастание адаптивных возможностей личности ученика.

Чувство страха действует разрушающе на ученика в процессе концертного выступления. Состояние страха в ситуации концертного выступления могут вызывать такие чувства, как преувеличение значимости ситуации концертного выступления (преувеличенное чувство ответственности). Распространенной ошибкой педагога в

подобной ситуации является излишняя драматизация ситуации, акцентирование ответственности ученика за концертное исполнение, что только усиливает чувство страха не оправдать ожидания педагога. Поэтому конструктивным решением подобной проблемы может быть формируемая установка на исполнительское воссоздание музыкального образа произведения.

Апатия как дезорганизующее психическое состояние также приводит к отрицательным результатам в исполнительской деятельности. В этом состоянии тормозные процессы в коре головного мозга преобладают над возбуждением, поэтому ученик ощущает вялость, утомление, нежелание работать, уровень помехоустойчивости и адаптивных возможностей организма снижается, эмоциональное возбуждение минимально.

Установка на музыкально-исполнительскую деятельность и потребность такой деятельности является важной составляющей психологической готовности ученика к концертному выступлению. Установка, по мнению А. Васадзе, представляет собой «бессознательное психическое, лежащее в основе творческой активности» [3, с. 514]. Установка на музыкально-исполнительскую деятельность способствует мобилизации на ситуацию публичного выступления творческих способностей исполнителя, его физических и душевных сил, хотя практически не осознается самим музыкантом.

Психологическая установка на периодически повторяющуюся творческую деятельность может преобразовываться в соответствующую потребность. Так, Л. Бочкарев выделяет в структуре музыкально-исполнительской деятельности три типа потребности, различаемых по мотивации: 1) потребность в исполнительском процессе (на основе экспрессивной мотивации); 2) потребность в общении со слушателем (на основе коммуникативной мотивации); 3) потребность в активном воздействии на слушателя (на основе суггестивной мотивации) [2, с. 45–46]. Соответственно структуре музыкально-исполнительской деятельности ученым выделяются три группы положительных мотивов, влияющих на состояние готовности исполнителя к концертному выступлению: 1) мотивы, связанные с отношением музыканта к исполняемым произведениям; 2) мотивы, связанные с отношением музыканта к публике; 3) мотивы, связанные с отношением к музыкально-исполнительской деятельности [2, с. 45–46].

Такие потребности направляют вектор внимания исполнителя непосредственно на творческие задачи, связанные с художественным образом музыкального произведения, лежат в основе увлеченности исполнительским процессом, формируют настроение творческого подъема, что, безусловно, помогает справиться с волнением.

Качество психологической подготовки ученика к концертному выступлению определяется также психическими процессами, протекающими в момент самой исполнительской деятельности. Среди наиболее важных психических процессов нужно назвать волю, исполнительское внимание, слуховые представления, оптимальный для осуществления творческой исполнительской деятельности уровень эмоционального возбуждения, гибкость психологической адаптации.

Воля и внимание рассматриваются психологами как способности личности, определяющие успешность осуществления какой-либо деятельности. В частности, исполнительская деятельность относится к волевым актам, а исполнительская воля позволяет музыканту достигать единства эмоционального и рационального начала в творческом процессе. В свою очередь, произвольное внимание, являющееся результатом волевых усилий исполнителя, и непроизвольное, возникающее как результат заинтересованности творческим процессом, способствуют нейтрализации негативных проявлений эстрадного волнения. Таким образом, подчеркивает Г. Цыпин, «уверенность – атрибут воли, воля питает, поддерживает чувство уверенности в себе» [9, с. 151].

Оптимальный для осуществления творческой исполнительской деятельности уровень эмоционального возбуждения – одно из условий успешного выступления исполнителя, позволяющее успешно осуществлять творческий замысел. Как превышение

уровня эмоционального возбуждения, так и его снижение отрицательно влияет на результаты исполнительского процесса. Поэтому достижение оптимального уровня эмоционального возбуждения (индивидуального для каждого исполнителя) способствует активизации творческих способностей личности, в том числе и интеллектуальных, что создает ситуацию творческого подъема или вдохновения.

Адаптационные возможности личности во многом определяют готовность ученика к сценическому выступлению. В процессе концертного выступления исполнитель должен уметь быстро переключаться, то есть адаптироваться к стилистическим особенностям произведения их образному строю, художественным и техническим средствам выразительности, а также к собственному физическому и психическому состоянию, к обстановке зрительного зала и неожиданным помехам, которые могут случиться во время выступления. Гибкая и быстрая адаптация исполнителя к изменяющимся условиям публичного выступления является важным условием успешного управления сценическим состоянием и, как следствие, способствует высвобождению творческих сил исполнителя.

Психологическая готовность ученика к концертному выступлению определяется не только особенностями нервной системы и интеллектуально-творческими качествами исполнителя, а также и типологическими свойствами высшей нервной деятельности, то есть темпераментом. В зависимости от типа темперамента (типа нервной системы) исполнители испытывают определенный комплекс состояний, поэтому педагог должен строить процесс подготовки ученика к концертному выступлению с учетом этих типологических особенностей.

Современный музыкант-педагог в области специального музыкального образования должен освоить навыки психологической диагностики концертного состояния учащихся и овладеть методиками определения уровня устойчивости начинающих исполнителей к эмоциональному стрессу концертного выступления.

Список литературы

1. **Баренбойм Л. А.** Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – 336 с.
2. **Бочкарев Л. Л.** Психологические аспекты подготовки музыкантов-исполнителей к концерту / Л. Л. Бочкарев // Проблемы высшего музыкального образования: сб. трудов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – Вып. 19. – С. 43–58.
3. **Васадзе А. Г.** Художественное чувство как переживание «созревшей установки» / А. Г. Васадзе // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования: В 4т. / Подобщ. ред. А. С. Прангишвили. – Тбилиси: Мецниерба, 1978. – Т.2. – С.505–519.
4. **Кирнарская Д. К.** Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М. : Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
5. **Емельянов В. В.** Развитие голоса. Координация и тренинг / В. В. Емельянов. – 3-е изд. – СПб. : Лань, 2003. – 192 с.
6. **Петухов В. В., Зеленкова Т. В.** Развитие музыкально-исполнительского мастерства как формирование высшей психической функции / В. В. Петухов, Т. В. Зеленкова // Вопросы психологии. – 2002. – № 3. – С. 20–32.
7. **Подуровский В. М., Сулова Н. В.** Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Подуровский, Н. В. Сулова. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 320 с.
8. **Федоров Е. Е.** О психологической подготовке музыканта к концертному выступлению / Е. Е. Федоров // Вопросы музыкознания. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1999. – С. 164–178.
9. **Цыпин Г. М.** Исполнитель и техника / Г. М. Цыпин. – М. : Академия, 1999. – 197 с.

Чернов Дмитрий Витальевич,
магистрант кафедры музыковедения и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
научный руководитель: Горбулич Г.В.,
кандидат педагогических наук, доцент
кафедры музыковедения и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
GrekChernov@mail.ru

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ДУХОВОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

***Аннотация.** В статье рассматривается духовая исполнительская школа Московской консерватории, характеризуются этапы ее развития, в контексте анализа деятельности кафедры духовых и ударных инструментов прослеживаются связи между деятельностью педагогов различных поколений, позволяющие судить о преемственности исполнительских и педагогических традиций духовой школы Московской консерватории.*

***Ключевые слова:** духовая исполнительская школа, Московская консерватория, педагоги духовой кафедры, методика.*

***Abstract:** wind carrying out school of the Moscow conservatory is examined in the article, the stages of her development are characterized, in the context of analysis of activity of department of wind and shock instruments connections are traced between activity of teachers of different generations, allowing to judge about the succession of carrying out and pedagogical traditions of wind school of the Moscow conservatory.*

***Key words:** wind carrying out school, Moscow conservatory, teachers of wind department, methodology.*

Московская консерватория, как на протяжении XIX–XX вв., так и сегодня играет роль одного из главных музыкально-образовательных центров России, в котором осуществляется подготовка профессиональных музыкантов-духовиков по всем оркестровым специальностям. Духовая исполнительская школа консерватории, по мнению Г. Орвида, является понятием более широким, «...чем только географическая принадлежность к Московской консерватории; это понятие включает в себя определенные творческие, эстетические элементы, такие как звучание, техническое совершенство, эмоциональная настройка, проникновение в замысел композитора. ... Школа не стоит на одном месте, она развивается, в этом ее сила и ценность» [3, с. 3]. Таким образом, *духовая исполнительская школа Московской консерватории* представляет собой художественное направление, обладающее определенными признаками (исполнительскими, методологическими, педагогическими), основывающееся на общности или преемственности принципов, и представленное группой учеников и последователей.

Классы духовых инструментов Московской консерватории сыграли значительную роль в формировании и развитии российской педагогической и исполнительской школы игры на духовых инструментах. В этом процессе в разное время принимали участие такие ведущие профессора кафедры духовых и ударных инструментов, как С. Розанов, В. Цыбин, В. Блажевич, В. Брандт, М. Табаков, Ф. Эккерт, Г. Гек, Н. Назаров, И. Костлан, М. Адамов, Н. Платонов, А. Володин, С. Еремин, А. Усов, В. Щербинин, Г. Орвид, А. Янкелевич, М. Оруджев, Б. Диков, Ю. Ягудин, А. Семенов, А. Петров, П. Савельев,

Р. Терёхин, П. Чумаков, М. Зейналов, А. Лебедев, Ю. Усов, В. Соколов, И. Лифановский. В. Полех и др. Каждый из названных музыкантов является ярчайшим представителем русского, советского и российского музыкально-исполнительского искусства XX века.

Искусствовед А. Паутов, в контексте исследования деятельности школы игры на медных духовых инструментах Московской консерватории, выделяет четыре этапа развития духовой исполнительской школы, обусловленных различными условиями политической, экономической, общественно-музыкальной, культурной и образовательной жизни страны: дореволюционный период, для которого характерно формирование и становление специальных классов духовых инструментов (1866–1917 гг.); послеоктябрьский период, в котором происходит оформление школы игры на духовых инструментах как творческого направления (1917–1945 гг.); социалистический период, который характеризуется как расцвет исполнительской школы духовых инструментов (1945–1993 гг.); новейший этап (1993 г. – настоящее время) [4, с. 11].

Начало становления школы игры на духовых инструментах в стенах Московской консерватории совпадает с дореволюционным периодом деятельности этого учебного заведения, в течение которого обучение духовиков осуществлялось иностранными музыкантами, поэтому первые учебные программы для классов духовых инструментов были написаны на немецком языке, так как педагоги плохо объяснялись на русском.

Педагогами, возглавившими, например, классы медных инструментов, преимущественно были артисты-иностранцы оркестра Большого театра: М. Бартольд, Б. Роте, О. Сханильц, В. Денте, Ф. Эккерт (последовательно вели класс валторны); Ф.Рихтер, В.Брандт, М. Адамов (класс трубы); Х.Бор (класс тромбона, тубы). Среди лучших учеников этих педагогов были: В. Солодуев, С. Леонов, В. Полех, А. Серостанов, А. Усов, А. и С. Янкелевичи (валторнисты); С. Рязанцев, П. Лямин, П. Майоров, Н. Сырнев (трубачи); В. Блажевич, В. Гушин (тромбонисты). Эти выпускники (как и выпускники других исполнительских специальностей этого периода), стали связующим звеном между прошлым (дореволюционным) и будущим (советским) искусством игры на духовых инструментах [4, с. 9–12].

Постепенное обновление педагогического состава классов духовых инструментов консерватории происходит после Октябрьской революции: на смену старым мастерам приходит достойная смена выдающихся исполнителей-педагогов, которые оставили творческое и методическое наследие, используемое и сегодня музыкантами-духовиками в практической работе. В этот период происходит реформирование советской духовой педагогики, весомый вклад в которую внесли представители отдела духовых и ударных инструментов Московской консерватории (методические работы С. Розанова (кларнет), В. Блажевича (тромбон), М. Табакова и Г. Орвида (труба), В. Цыбина (флейта), Ф. Эккерта (валторна) и др.). Педагогами духовой кафедры также ведется целенаправленная работа по расширению художественного репертуара, в большей степени за счет переложений сочинений композиторов-классиков. Таким образом, отдел духовых и ударных инструментов Московской консерватории становится не только источником исполнителей-солистов и оркестровых кадров, но и центром методической мысли [1; 2; 4].

Первая половина XX в. рассматривается исследователями как важный период в развитии духовой исполнительской школы Московской консерватории, для которого стало характерным осмысление и разработка методов формирования профессиональных исполнителей. Одним из первых преподавателей, осознавших разрыв между теорией и практикой обучения, был профессор С. Розанов (1870–1937) – выдающийся кларнетист, первый декан оркестрового факультета, впоследствии руководивший кафедрой духовых инструментов. Опубликованное С. Розановым в 1935 г. учебное пособие «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах», в котором изложены методические принципы и практические рекомендации обучения духовой игре, сохранило свое значение до настоящего времени. Критически оценивая старые методы преподавания, С. Розанов нацеливал педагогов на разработку новых методических

руководств: в этот период создаются «Школа игры на флейте» Н. Платонова (1931), «Школа игры на трубе» Г. Орвида (1932), диссертация «Основные методические принципы развития техники исполнения на кларнете» А. Семенова (1938), «Школа для раздвижного тромбона (в ключах)» В. Блажевича (1939), «Школа игры на гобое» Н. Назарова (1939), «Школа игры на кларнете» С. Розанова (1940), «Практическое пособие по изучению гамм, интервалов, арпеджио» В. Солодуева. Осознавая значение репертуара для обучения и развития исполнителя, С. Розанов ориентирует педагогов-духовиков на создание нового репертуара для студентов, в рамках которого использовались переложения сочинений русских и западноевропейских классиков. Кроме того, к созданию оригинальной музыки для духовых С. Розанов стал привлекать профессиональных композиторов, что в том числе способствовало повышению исполнительского уровня студентов-духовиков [4, с. 12].

Благодаря усилиям С. Розанова оркестровое отделение (реорганизованное в 1931 г. в кафедру духовых инструментов) становится сплоченным дружным творческим коллективом, в котором наряду со старшим поколением педагогов начинают свою работу молодые музыканты-духовики и аспиранты – С. Еремин, Г. Орвид, А. Володин, А. Янкелевич, Н. Платонов, С. Турилкин, В. Тарасов-Ветров, Г. Воронин, С. Агронский и др., впоследствии – авторитетные исполнители и педагоги, искусствоведы.

Регулярный выпуск в Московской консерватории исполнителей-духовиков по всем оркестровым специальностям начался с 1927 г. В частности, в 1930 г. консерваторию закончили тринадцать специалистов-духовиков, среди которых имена А. Володина, А. Янкелевича и С. Еремина, занесенные на мраморную доску отличия. Консерваторцы-духовики успешно участвуют во всесоюзных конкурсах, добиваясь блестящих побед.

Следующий период развития духовой исполнительской школы Московской консерватории, характеризуемый музыковедами как период подъема и расцвета, начинается с 50-х гг. XX в. В послевоенные годы происходит ряд важных преобразований в деятельности кафедры духовых инструментов Московской консерватории: расширяется и углубляется курс методики обучения игре на духовых инструментах, который последовательно читают Н. Платонов, Б. Диков, А. Федотов, Ю. Усов (в настоящее время – В. Березин), в учебные планы вводится дисциплина «Камерный ансамбль духовых инструментов» (ведут С. Розанов и И. Чалышев) [4, с. 13–14].

Неизменной основой деятельности кафедры духовых инструментов Московской консерватории остается преемственность исполнительских и методических принципов, разрабатываемых несколькими поколениями преподавателей и изложенных в работах теоретического и методического характера. Так, например, методические проблемы, затронутые С. Розановым в работе «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах», получили свое дальнейшее продолжение в работах профессоров Московской консерватории Н. Платонова, Б. Дикова, А. Усова, А. Федотова и др. Так, Н. Платоновым было написано пособие «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» (1958), в котором автор развивает основные методические положения, сформулированные С. Розановым, а также рассматривает ряд новых (губной аппарат музыканта-духовика, интонация, вибрато, роль музыкального слуха, организация работы с начинающими); Б. Диков в работе «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1962) расширяет круг методических вопросов, уделяя значительно внимание психофизиологической основе исполнительства на духовых инструментах, а также исполнительскому дыханию, губному аппарату и применению штрихов; в методическом пособии А. Федотова «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1975) к кругу методических проблем добавлены методы совершенствования исполнительского мастерства духовика и теоретического анализа исполнительства. Этот ряд методических работ расширяют специальные методики – Б. Дикова «Методика обучения игре на кларнете» (1983), Ю. Усова «Методика обучения игре на трубе» (1984), В. Сумеркина «Методика обучения игре на тромбоне» (1987) и др.

С 1959 г. в консерватории начинает работать ученик класса профессора С. Еремина, ставший впоследствии мэтром педагогической и научной школы советского и российского духового исполнительства, доктором искусствоведения – профессор Ю. Усов (1930–1999). Возглавляя в течение ряда лет кафедру духовых инструментов Московской консерватории, профессор Ю. Усов при формировании педагогического состава кафедры придерживался, прежде всего, принципа равноценной смены поколений и творческой преемственности [4, с. 15–16].

Среди ведущих преподавателей классов медных духовых инструментов, работавших в Московской консерватории во второй половине XX в., – В. Баташев, В. Блажевич, Л. Володин, Ю. Власенко, А. Демин, В. Новиков, Г. Орвид, В. Полех, А. Скобелев, В. Сумеркин, Е. Фомин, А. Усов, Ю. Усов, П. Чумаков, Л. Чумов, В. Щербинин, А. Янкелевич и др., осознание творческой индивидуальности которых позволяет судить о высоком уровне развития московской духовой исполнительской школы. Так, например, народный артист РСФСР, профессор Г. Орвид вел класс трубы в Московской консерватории с 1931 г. по 1980 г. Являясь талантливым организатором, Г. Орвид занимал с 1939 г. по 1961 г. различные административные посты – от заместителя начальника Военно-дирижерского факультета при Московской консерватории до заместителя министра культуры СССР и директора Большого театра.

Учениками одного из старейших профессоров классов духовых инструментов Московской консерватории С. Еремина были солист ГСО СССР и оркестра Большого театра, доцент Московской консерватории Л. Володин, солист оркестра Большого театра, лауреат Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Праге и Берлине И. Павлов, доктор искусствоведения, профессор Ю. Усов.

Игру на тромбоне в Московской консерватории преподавал великолепный музыкант, солист оркестра Большого театра В. Щербинин, создавший специальную систему ежедневных занятий на тромбоне. Среди его учеников – профессор Московской консерватории В. Баташов, солист оркестра Большого театра, профессор Московской консерватории М. Зейналов, солист ГСО СССР, Заслуженный артист России профессор РАМ им. Гнесиных К. Ладилов и многие другие талантливые тромбонисты.

Разные этапы эволюции флейтовой школы Московской консерватории ярко репрезентируют фигуры профессоров-флейтистов – В. Цыбина, Н. Платонова, Ю. Ягудина, Г. Мадатова и А. Корнеева, оставившие значительный след в исполнительском, преподавательском и композиторском амплуа [1]. Среди учеников-флейтистов доктора искусствоведения, профессора Н. Платонова необходимо отметить профессора Ю. Должикова, солиста оркестра Большого театра Е. Игнатенко, профессора РАМ им. Гнесиных М. Каширского и др. Ученики профессора Ю. Ягудина – «Золотая флейта России», народный артист России, профессор А. Корнеев, солист БСО радио и телевидения А. Бычко, профессор РАМ им. Гнесиных А. Гофман и др.

Значительный вклад в развитие советского исполнительства и педагогики на кларнете внесли солист оркестра Большого театра, Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор А. Володин и профессор Московской консерватории А. Семенов. Так, среди учеников А. Володина – известные кларнетисты, солисты оркестра Большого театра, профессора Московской консерватории Заслуженный артист России Р. Багдасарян и В. Петров, лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей доцент Л. Михайлов, профессор РАМ им. Гнесиных, Народный артист России И. Бутырский.

Учениками профессора Московской консерватории А. Семенова являются доктор искусствоведения, профессор Военно-дирижерского факультета при Московской консерватории Б. Диков, В. Зверев, много лет проработавший солистом БСО им. П. Чайковского, ГАСО России, Национального симфонического оркестра России под управлением М. Плетнева, солист ГАСО России народный артист России, профессор Московской консерватории В. Соколов, Народный артист России, профессор РАМ им. Гнесиных А. Федотов.

Плодотворную педагогическую работу на духовой кафедре, возглавляемой народным артистом РСФСР, профессором В. Поповым, в настоящее время ведут известные музыканты – продолжатели традиций русской и советской школы игры на духовых инструментах. Деятельность этих педагогов является олицетворением сложившейся современной духовой исполнительской школы, важной целью которой является реализация условий, способствующих развитию передовых технологий творческого воспитания молодых профессиональных исполнителей. Обозначенная цель обеспечивается как общим прогрессом российской музыкально-исполнительской культуры, так и конкретным вкладом каждого педагога духовых кафедр Московской консерватории в научно-методическую область на основе преемственности ее развития.

Список литературы

- 1. Абанович А.С.** Флейтовая школа Московской консерватории в XX веке : В. Цыбин, Н. Платонов, А. Корнеев : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А.С. Абанович ; [Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского]. – М., 2013. – 21 с.
- 2. Иванов В.П.** Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века : дис. ... канд. искусствоведения / В.П. Иванов. – М., 2003. – 221 с.
- 3. Орвид Г.** Становление и развитие московской школы игры на медно-духовых инструментах / Г. Орвид. – М. : Метод. кабинет Московской консерватории, 1966. – 56 с.
- 4. Паутов А.М.** Творческая деятельность Г.А. Орвида и ее значение в развитии отечественного искусства игры на трубе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А.М. Паутов ; [Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке]. – М., 2005. – 28 с.

СЕКЦИЯ 3

МАСС-МЕДИА И ГУМАНИТАРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

УДК [321.01:321:327]-047.44

Мирошник Виктория Владимировна,
ассистент кафедры журналистики и
медиакоммуникаций ГОУ ВПО ЛНР
«Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
vickyvasileva@mail.ru

ПОЛИТИЧЕСКИЙ ИМИДЖ ГОСУДАРСТВА И ЕГО СОСТАВЛЯЮЩИЕ В СОВРЕМЕННОМ ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

***Аннотация:** в данной статье речь идет о формировании политического имиджа государства. Автор приходит к выводу, что именно политический имидж государства позволяет направлять собой население, а также выстраивать отношения с мировой общественностью, обеспечивать легитимность власти и всецело использовать общественные ресурсы и потенциал государства для решения самых различных задач.*

***Ключевые слова:** имидж государства, общество, факторы, структура имиджа, законодательство.*

***Abstract:** this article is about the formation of the political image of the state. The author comes to the conclusion that it is the political image of the state that allows directing the population, as well as building relationships with the world community, ensuring the legitimacy of power and making full use of public resources and the state's potential for solving various problems.*

***Key words:** state image, society, factors, image structure, legislation.*

В политических процессах современного общества особую роль играет фактор имиджа. Имидж политических деятелей часто способен повлиять на ход и результаты выборов всех уровней, а политический имидж государства определяет развитие, авторитет и другие факторы его становления и развития. Поддержка действий власти является важнейшим условием для успешного развития и продвижения реформ, построения социального государства, решения проблем развития общества.

Политический имидж государства можно представить в качестве посредника между представителями власти и социумом, который с помощью информационно-коммуникационных средств воздействует на разные социальные группы государства с целью формирования политического сознания определенной направленности и побуждения их к определенным действиям (либо бездействию).

Иначе говоря, образ государства – это база, определяющая, какую репутацию приобретает страна в сознании её граждан и мировой общественности в результате тех или иных акций ее граждан, взаимодействующих с внешним миром. В свою очередь, направления, характер, практические формы организации международного взаимодействия зависят от того, что несет в себе образ государства.

Впервые процесс формирования имиджа политического государства стали исследовать западные политологи еще в XX веке. Изначально имидж любого государства характеризовался оппозицией «враг» или «друг». То есть, союзники и друзья имели

положительный имидж, а «враги» осуждались. Однако с течением времени понятие политического имиджа государства получило новое понимание.

Объектом данного исследования является имидж государства, а предметом исследования выступает процесс формирования политического имиджа государства.

Целью исследования является определение составляющих политического имиджа государства, а также характеристика влияния СМИ на формирование политического имиджа Луганской Народной Республики.

Изучением политического имиджа в отечественной науке занимались Д.А. Вылегжанин, Э.А. Галумов, О.И. Гордеев, Е. Егорова-Гантман, Г.Г. Почепцов, и др.

Итак, политический имидж современного государства определяют как сформированный, целенаправленно моделируемый профессионалами в области связей с общественностью на основе нескольких направлений деятельности у граждан страны и зарубежья разносторонний и многоуровневый образ государства. По прогнозам политологов, влияние политического имиджа государства на внешнеполитические и внешнеэкономические отношения с каждым годом будет только возрастать.

Политический имидж государства складывается из таких аспектов:

1. Объективные составляющие (персональные характеристики государства, никак не корректирующиеся при формировании имиджа):

- природный ресурсный потенциал;
- национальное и культурное наследие общества;
- геополитические параметры (географическое положение, площадь занимаемой территории, протяженность границ государства и т. д.);
- исторические события, повлиявшие на развитие государственности;
- базовая форма государственного устройства и структура управления.

2. Субъективные или социальные составляющие (изменяющиеся в процессе трансформации страны и могут корректироваться при формировании имиджа):

- социально-психологические настроения в обществе;
- характер и принципы деятельности общественно-политических движений в государстве;
- морально-нравственные аспекты развития общества;
- устойчивость экономики (ВВП, уровень доходов на душу населения, объем привлекаемых инвестиций, финансовая обеспеченность бюджета, гарантии прав и свобод хозяйствующих на рынке субъектов реального сектора экономики и т.д.);
- правовое пространство и соответствие правовых норм государства международным требованиям;
- функции, полномочия и механизмы государственного регулирования различных областей и сфер деятельности в государстве [2, с. 48].

Существуют два аспекта формирования политического имиджа государства: это стихийный процесс и целенаправленная деятельность специалистов по связям с общественностью.

Важную роль в структуре политического имиджа занимает идентичность государства или самоимидж – это представление государства о самом себе и положении среди других государств. Идентичность относится к тем компонентам имиджа, которые можно формировать и корректировать, она имеет персональный характер и формируется в ходе взаимодействия с другими участниками международных отношений.

Политический образ государства, который сформировался у всех участников международных отношений, прежде всего, зависит от интересов их самих, от механизма построения отношений именно с данным государством.

Также одним из главных показателей политического имиджа государства является его законодательная система. Она должна соответствовать международным нормам и стандартам, потому что правовые основы как набор уже действующих законов и

законотворчество как непрерывный процесс в значительной мере формирует политический имидж.

Формирование политического имиджа государства происходит постоянно и по многим направлениям. Важнейшими направлениями в нем являются:

- эволюционный и революционные периоды формирования политического имиджа государства;

- связь законотворчества и политического имиджа;
- политическая деятельность госструктур и должностных лиц государства;
- народная дипломатия;
- деятельность средств массовой информации [1].

Указанные выше составляющие формируют политический имидж государства в сознании граждан как внутри страны, так и за ее пределами. А также они создают определенное отношение ко всему, что связано государством – товарам и услугам, культуре, традициям и ценностям, представляющим жителей этой страны.

Отсюда можно сделать вывод, что политический имидж и внешнеэкономическая деятельность государства находятся в прямой взаимосвязи – при изменении имиджа могут произойти кардинальные изменения и во внешнеэкономической деятельности. Эти последствия могут привести к таким мерам по отношению к государству как: экономическая и политическая блокада, наложение санкций, иски в Международные суды и т.д.

Также стоит отметить важную роль в формировании политического имиджа такого фактора как народная дипломатия, участниками которой становятся все граждане Луганской Народной Республики, выезжающие за ее пределы и осуществляющие контакты с зарубежными партнерами вне страны.

Воздействие этих контактов трудно переоценить, поскольку для каждого из нас личный опыт общения с представителями другого государства дает значительно больше, чем даже «правильно» построенная акция в СМИ.

На данном этапе развития нашей государственности очень остро стоит вопрос формирования политического имиджа для такого молодого государства как Луганская Народная Республика, стремящегося донести всему миру свою идентичность.

Становится очевидным, что в формировании политического имиджа государства средства массовой информации играют далеко не последнюю роль, они являются на сегодняшний день самым мощным каналом политической коммуникации, а также важнейшим фактором, влияющим на общественное самосознание. Формирование имиджа государства происходит при широком использовании различных коммуникаций.

По сравнению с традиционными СМИ, взаимодействие в Интернет-СМИ получает качественно новые возможности и приобретает двухстороннюю направленность, оперативность, становится более интересным, развернутым, интерактивным. Это приводит к эволюции некоторых стадий формирования политического имиджа. Параллельно этому изменяются и технологии формирования, поддержания, корректировки и внедрения политического имиджа государственной власти в массовое сознание.

Одним из направлений этой деятельности является функционирование пресс-служб по связям с общественностью в государственных, общественных, коммерческих организациях, основной функцией которых является: обеспечение граждан и общественных объединений исчерпывающей и объективной информацией о целях, планах, намерениях и программах деятельности органов власти; учет интересов и общественных нужд при формировании программ, целей деятельности органов власти и выборе методов их реализации..

Антиподом для западных и украинских СМИ, работающих на деморализацию жителей Донбасса, а также формирование в общественном мышлении негативного имиджа ЛНР и ДНР, являются республиканские СМИ. Именно они отображают

происходящее внутри государства, действия власти, парламента и депутатов, международные отношения Главы Республики с лидерами других государств и их отношение к ЛНР.

Оппозиционные партии в России все чаще направляют свою деятельность на формирование в сознании людей такого имиджа России, который жителей не устраивает, заставляя выходить на митинги и акции против власти.

Подводя итог, хочется отметить, что в эпоху глобализации, возрастания потребности во внутренних и внешних потоках информации, поиске дальнейших путей развития государства, а также смене культурно-моральных ценностей, именно имидж государства является тем инструментом, который способен в правильных руках сформировать позитивное восприятие и поддержку текущей политики. Он позволяет направлять собой население, а также выстраивать отношения с мировой общественностью, обеспечивать легитимность власти и всецело использовать общественные ресурсы и потенциал государства для решения самых различных задач. Отсюда можно сделать вывод, что сам процесс формирования имиджа должен являться стратегическим направлением развития государства.

Средства массовой информации активно участвуют в формировании политического имиджа Луганской Народной Республики. Возможности влияния сетевых СМИ на общественное сознание заключаются в отображении реального государства в его виртуальном имидже. В сравнении с традиционными СМИ, многие из которых представлены в Сети, интернет-пространство дает возможность ознакомления с наиболее широким спектром различных мнений, восприятий и представлений, фактов и новостей о том или ином государстве.

Столица Луганской Народной Республики является не только сосредоточением основных органов государственной власти, но также и своеобразной визитной карточкой страны. Но продвижение столицы в качестве символа страны не является единичным действием, оно встраивается в общую кампанию по созданию имиджа государства. И для получения положительного политического имиджа ЛНР требуется всесторонняя эффективная деятельность по выстраиванию устойчивых деловых отношений руководства республики с дружественными нам государствами.

Список литературы

1. Девлеканова К.А. Конкурентоспособный политический имидж современного государства / [Электронный ресурс] – Режим доступа к документу: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/4247> (дата обращения: 16.11.19).
2. Марченко Г.И. Имидж в политике / Г.И. Марченко, – М. : Владос, 2017 – 154 с.

УДК 070.1

Тулупов Владимир Васильевич,
декан факультета журналистики,
заведующий кафедрой связей с общественностью, рекламы и дизайна
ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»,
доктор филологических, профессор
vlvtul@mail.ru

ЖУРНАЛИСТСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Аннотация. В статье рассматриваются факторы, влияющие на состояние российского журналистского образования, способствующие или препятствующие его развитию; оцениваются проблемы подготовки медиаспециалистов в наступившую цифровую эпоху. На фоне участившихся высказываний о том, что журналистика изжила себя, что в специальном журналистском образовании нет необходимости, автор

акцентирует внимание на том, что журналистика – это многомерное социально-экономическое явление, веками складывавшийся социальный институт, являющийся во многих странах устойчивой формой организации социальной жизни с разветвленными связями и отношениями, помогающий поддерживать баланс в обществе.

Ключевые слова: журналистика, образование, университет, социальные сети, Social Media Marketing, SEO (search engine optimization), SMM-менеджер (SMM-редактор), SMO-специалист (Social media optimization), SMC-менеджер (Social Media Curator)

Abstract: the article considers the factors influencing the state of Russian journalistic education, contributing to or hindering its development; assesses the problems of training media specialists in the digital age. Against the background of frequent statements that journalism has outlived its usefulness, that there is no need for special journalistic education, the author focuses on the fact that journalism is a multidimensional socio-economic phenomenon, a centuries-old social institution, which in many countries is a stable form of organization of social life with branched ties and relationships, helping to maintain balance in society.

Keywords: journalism, education, University, social networks, Social Media Marketing, SEO (search engine optimization), SMM-Manager (SMM-editor), SMO-specialist (Social media optimization), SMC-Manager (Social Media Curator).

Журналистика – это исторически востребованный вид духовно-практической деятельности с набором конкретных функций и апробированных принципов. В разных странах течение нескольких столетий создавались и совершенствовались социальные и правовые нормы данной деятельности, воплощенные в этические кодексы и законы. Инфраструктура мировых массмедиа поражает своей разветвленностью и мощностью, десятками тысяч СМИ, общественно-профессиональных организаций, редакционно-издательских комплексов и т.д. В России журналистика, возникшая как элемент политической системы в 1702 г., уже более века рассматривается и как система специальных знаний, реализуемая в виде вузовской специальности или направления, и как отдельная отрасль науки, и как особая профессия, которую неправильно сводить к филологии – журналистский труд – одновременно производственно-творческий и индивидуально-коллективный характер – выполняется *социальными профессионалами*.

Да, корреспондент и редактор имеют дело прежде всего со словом – устным или письменным, но, работая в газете, в журнале, на радио и телевидении, в интернет-СМИ, они призваны не столько изящно выражать свои мысли, сколько скрупулезно и оригинально анализировать явления текущей действительности, что есть неперменная составляющая публицистического мастерства.

Да, профессия корреспондента остается свободной, и основы журналистского мастерства можно освоить самостоятельно, методом проб и ошибок, но избежать последних можно уже в самом начале производственной карьеры – на студенческой скамье. Ведь именно на факультетах журналистики обучают методике журналистского творчества, технике и технологии, правовым и этическим нормам редакционного труда. При этом подлинный профессионал продолжает учиться всю жизнь, даже если он с отличием окончил вуз.

Российская система подготовки журналистских кадров базируется на принципах Европейской школы, сформулированных более 60 лет назад в Страсбурге, и предполагает *сочетание фундаментального теоретического и разнообразного практического, прикладного образования*. Приверженцы новых подходов настаивают на преимущественно *практико-ориентированном подходе*. Думается, неким практическим навыкам можно научить достаточно быстро, а вот подготовить гражданина, готового к активной общественно-политической деятельности, культурного, широко образованного человека, способного легко адаптироваться в специализированной среде, – задача много сложнее. Опытные, наиболее дальновидные редакторы различных СМИ различных

уровней сходятся во мнении, что они ждут грамотного, эрудированного и социально ориентированного молодого специалиста, добавляя: «Важно, что у него в голове и в сердце, а на узкий профессиональный профиль его натаскают за несколько месяцев». Конфликты же между выпускниками, понимающими роль журналистики так, как предписывает наша наука, и работодателями могут возникать по той причине, что некоторые издатели, учредители, владельцы СМИ бывают нацелены либо исключительно на получение прибыли, либо на непременно выполнение политического заказа.

Если обобщить и классифицировать угрозы, стоящие перед вузовским журналистским образованием, то в первую очередь следует назвать **идеологическую угрозу**, проявляемую в том, что в общественное сознание последовательно внедряется *деконструктивная идея* о том, что журналистика изжила себя. Пропаганда *неполноценной парадигмы журналистского образования* усиливается: акцент искусственно делается на сугубо технолого-инструментальном подходе в ущерб сочетанию университетской фундаментальной и прикладной подготовки медиапрофессионалов.

Налицо **экономико-финансовая проблема**. Высшее образование интенсивно *коммерциализируется*, в результате падает общий уровень подготовки, поскольку ради сохранения контингента обучающихся снижается требовательность к ним. То, что резко *уменьшилось государственное финансирование, что ежегодно повышается стоимость обучения, что сокращаются бюджетные места*, по сути, лишает молодежь из малообеспеченных семей доступности к образованию. А введение системы *подушевого финансирования*, по которой вузу крайне невыгодно кого-то отчислять, явно не способствует повышению уровня образования студентов. Отметим и *низкий уровень заработной платы вузовских преподавателей, а также почасовой оплаты*. Особенно страдают преподаватели-практики, не имеющие ученой степени.

К **организационно-правовым просчетам** отнесем прежде всего *усиливающуюся бюрократизацию высшего образования*. Чуть ли не ежегодно меняются образовательные стандарты; внедряется усложненный и постоянно обновляющийся *документооборот*, а также *многообразные формы отчетности*, препятствующие исполнению преподавателем своих непосредственных обязанностей. К сожалению, сегодня политику в вузе диктуют не кафедры, не ведущие профессора, а менеджеры, для которых главное – отчетность.

Нормальному учебному процессу на факультетах журналистики мешают *искусственные нерепрезентативные рейтинги* со скрытой методикой и процедурными ошибками, в которых смешиваются различные направления высшего образования лишь по принципу связи с медиа, а также то, что *медиаотрасль, в которой доминируют государственные СМИ, ориентирована на пропаганду и работу по шаблону*. Районные газеты, объединяемые в медиахолдинги, функционируют по жестким инструкциям и под руководством кураторов. В СМИ не приветствуется журналистика мнений, публицистика, публикации внештатных авторов и т.п.

Тем не менее, отзываясь на запросы времени, факультеты журналистики российских университетов уже на протяжении четверти века активно включают в учебные планы дисциплины по медиаэкономике и маркетингу, предметы, посвященные «мультимедийным форматам, способам организации информации, вариантах группировки или дробления фактов и сюжетов», «оформления сайтов» [1]. В этом вузам помогают практики, которые, понимая значение современной медиатехники, социальных сетей и так называемой гражданской журналистики, уже не факультативно, а в обязательном порядке начинают использовать соцсети («ВКонтакте», «Одноклассники», «Мой Мир», *Facebook, Twitter, Instagram*, видеохостинг *Youtube* и др.) в своей работе, регистрируя на них свои официальные страницы. Главная причина – усиление конкуренции между СМИ, борьба за аудиторию. Развивая и расширяя контакты с аудиторией, налаживая обратную связь, журналисты и редакции в целом повышают эффективность и действенность публикаций.

В передовых редакциях уже вводятся новые подразделения: SMM-отдел (*Social Media Marketing – маркетинг в социальных сетях*) и должности (SMM-менеджер), ведь от

журналистов, взаимодействующих с социальными сетями, требуются новые навыки и компетенции, проявляющиеся в условиях конвергентной деятельности (работа в соцсетях, умение готовить сообщения в разных форматах и для разных платформ). Конвергенция в журналистике предполагает: а) учет специфики и эффективное использование существующих видов каналов передачи информации (печать, радио, телевидение, интернет); видов и типов СМИ (газеты, журналы, радио- и телепрограммы, сайты, порталы), а также различных платформ (приемники, телефоны, компакт-диски и др.); б) сочетание традиционных и новых технологий в поиске, обработке и трансляции информации.

Что касается аудитории средств массовой информации, то редакции сегодня активно занимаются SMM (*Social Media Marketing*), т.е. маркетингом в социальных сетях, продвижением своих информационных продуктов через различные социальные платформы, иначе – сегментированием рынка и позиционированием своих СМИ.

Появляются новые специальности и специализации: например, SMM-менеджер (SMM-редактор) решает задачи, связанные как с расширением аудитории СМИ за счет привлечения пользователей социальными сетями, так и с укреплением положительного имиджа своего СМИ. На него же возложена задача по минимизации эффекта от «черных PR-технологий» недобросовестных конкурентов и негативно настроенных индивидуумов.

На основе анализа аудитории той или иной социальной сети SMM-менеджер подбирает те из них, которые подойдут его СМИ. Затем SMO-специалист (*Social media optimization*) займется оптимизацией сайта СМИ под данный набор социальных сетей. Это значит, что он предлагает такую структуру сайта, которая позволяет выделить из контента СМИ наиболее существенное, актуальное, оперативное, что он внедряет варианты мгновенного распространения и комментирования важной информации среди подписчиков, что он советует, как сделать дизайн и навигацию наиболее функциональными.

Если SMM-менеджер занимается прежде всего расширением аудитории за счет привлечения новых друзей из социальных сетей, то SMO-специалист делает все, чтобы удержать аудиторию на сайте. При этом и тот и другой занимаются SEO (*search engine optimization*) – комплексом мероприятий по увеличению видимости сайта в поисковых системах по целевым поисковым запросам.

Появление новых профессиональных установок говорит о том, что редакции должны находить работников, владеющих журналистским мастерством и учитывающим современные тенденции в журналистике (конвергентность, визуализация и т.п.), а также обладающих определенными техническими навыками, позволяющими увеличивать количество просмотров контента СМИ.

Эксперты говорят и о необходимости включения в штатное расписание современной редакции SMC-менеджера (*Social Media Curator*) – специалиста, в задачи которого входит «разделять информацию и мнение, вычленять подлинные источники и, через ретрансляцию, поддержку, эмоциональные инструменты “приручить”, вписать в существующий контекст или сложить из таких источников отдельный контекст» [2]. Понятно, что в сетевой журналистике больше всего новых специализаций (мультимедиа-сторителлер, информационный режиссер и др.), но они будут востребованы и в редакциях традиционных СМИ, имеющих, как минимум, сайты в интернете.

Всё вышперечисленное необходимо внедрять в учебный процесс факультетов журналистики, хотя и соблюдая меру: чтобы знания о том, «как работают поисковые роботы, зачем страницам нужно заполнять тег *description*, как узнать, какие системы аналитики установлены на сайте конкурента, как настроить *Google Accelerated Mobile Pages* и прочие вещи» [1], не затмили умения грамотно и по делу писать, навыки литературного редактирования и творческого мышления.

Итак, профессия журналиста должна и будет сохранена, но лишь при условии, что общество будет способствовать, а государство – создавать условия для ее развития. В

демократическом обществе всегда востребована качественная – авторская – журналистика, отделяющая себя от видов деятельности, также связанных с массовой коммуникацией, но выполняющих иные задачи, например, в сфере политической или коммерческой пропаганды и рекламы. И следует окончательно определиться с *философией образовательной парадигмы высшей школы*, с ее генеральной задачей. Кого мы будем готовить: культурного, широко образованного человека, способного легко адаптироваться в специализированной среде (сочетание фундаментального и прикладного подходов), или человека, получившего набор сведений о будущей – достаточно узкой – профессиональной отрасли (сугубо прикладной подход)? С кем легче будет работодателю – с выпускником, обладающим широким кругозором и мировоззрением, обладающим базовыми знаниями, первыми навыками, умениями, которые фирма будет развивать с учетом специфики своей деятельности, или с выпускником, подготовленным для деятельности в достаточно узком профессиональном коридоре?

Список литературы

1. Пуля В. 10 соображений о том, каким должно быть идеальное образование для журналистов / В. Пуля. – URL: <https://jrnlst.ru/perfect-faculty><https://jrnlst.ru/perfect-faculty...>(дата обращения 15.10.19).

2. Гатов В. Будущее журналистики. Как новые медиа изменили журналистику / В. Гатов // New media. – URL: <http://newmedia> 2016. digital-books.ru/kniga/budushhee-zhurnalistiki / (дата обращения: 15.10.19).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алёхина Галина Викторовна – старший преподаватель кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Афонин Владимир Александрович – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Афонин Юрий Владимирович – кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Бабенко Елена Владимировна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

Бавыка Татьяна Васильевна – преподаватель кафедры пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Белецкая Мария Алексеевна – магистрант кафедры педагогики ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Бирюков Михаил Юрьевич – доцент кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Боровой Андрей Викторович – Заслуженный работник культуры Украины, Член Профессионального союза художников РФ, профессор, заведующий кафедрой изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Бредихин Андрей Владимирович – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой всемирной истории ГОУ ВПО ДНР «Донецкий национальный университет».

Бугаев Василий Иванович – кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Великохатская Елена Васильевна – преподаватель кафедры профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Воеводина Лариса Петровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Герасимов Алексей Вячеславович – старший преподаватель кафедры философии и социологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Горбулич Галина Валентиновна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Григораш Ольга Викторовна – преподаватель кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Дудник Елена Владимировна – старший преподаватель кафедры музыковедения и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Егер Марина Александровна – преподаватель кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Ененко Ирина Алексеевна – заведующий кафедрой фортепиано, кандидат педагогических наук, профессор ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского».

Жадан Руслан Витальевич – преподаватель кафедры пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Зинченко Виктория Олеговна – доктор педагогических наук, член-корреспондент Международной академии педагогического образования, профессор кафедры педагогики ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Камынин Виталий Евгеньевич – преподаватель кафедры профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Карпенко Елена Александровна – преподаватель Губкинского филиала ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры».

Качура Валентина Борисовна – магистрант кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского».

Ковалёва Анна Григорьевна – доцент кафедры музыкознания и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Коженовская Татьяна Александровна – доцент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Колесникова Людмила Анатольевна – Заслуженная артистка Украины, профессор кафедры вокала ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского».

Коломойцев Юрий Алексеевич – преподаватель кафедры музыкознания и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Кондратенко Анна Павловна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Кондрашов Сергей Николаевич – профессор кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Коночкина Оксана Ивановна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Кривуля Инна Алексеевна – старший преподаватель кафедры профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Кривуля Роман Евгеньевич – преподаватель кафедры профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Крысенко Дмитрий Сергеевич – доктор исторических наук, заведующий кафедрой философии и социологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Лабинцева Лариса Павловна – кандидат педагогических наук, доцент, и.о. заведующего кафедрой музыкознания и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Мала Татьяна Васильевна – доцент кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Меремьянина Лариса Николаевна – преподаватель Отдельного подразделения «Стахановский педагогический колледж Луганского национального университета имени Тараса Шевченко».

Мирошник Виктория Владимировна – ассистент кафедры журналистики и медиакоммуникаций ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Опренко Лидия Сергеевна – преподаватель кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Орлова Любовь Андреевна – магистрант кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Оселедько Марина Валерьевна – ассистент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Островская Татьяна Васильевна – старший преподаватель кафедры пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Петров Андрей Викторович – магистрант кафедры педагогики ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Петченко Анатолий Федорович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкознания и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Петченко Людмила Викторовна – старший преподаватель кафедры пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Пидопрыгора Юлия Романовна – магистрант кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского».

Пилавова-Слюсарева Лариса Шаликовна – ассистент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Проценко Тамара Владимировна – студентка 4 курса направления подготовки «Музыкальная педагогика» Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Рахимбаева Инга Эрленовна – доктор педагогических наук, профессор, Директор Института искусств, заведующий кафедрой теории, истории и педагогики искусства ФГБОУ ПО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского».

Самохина Наталья Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкознания и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Тулупов Владимир Васильевич – доктор филологических наук, профессор, декан факультета журналистики, заведующий кафедрой связей с общественностью, рекламы и дизайна ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет».

Турилова Алена Олеговна – ассистент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Тыщук Дарья Сергеевна – ассистент кафедры начального образования Ровеньковского факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Федечко Людмила Викторовна – Заслуженный работник культуры и искусств Украины, доцент, декан факультета культуры ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского».

Федорищева Светлана Павловна – кандидат педагогических наук, доцент, директор Института культуры и искусств, заведующий кафедрой профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Харченко Владимир Григорьевич – преподаватель кафедры музыкознания и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Холмонец Елена Сергеевна – преподаватель Губкинского филиала ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры».

Черникова Светлана Валентиновна – кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета музыкального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского».

Чернов Дмитрий Витальевич – магистрант кафедры музыкознания и инструментального исполнительства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научное издание

Коллектив авторов

***Современная культура и образование:
история, традиции, новации***

*Материалы Международной научно-практической конференции
(12 декабря 2019 г.)*

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за редактирование, подбор и точность предоставленных данных, цитат и других ведомостей.

Ответственные за выпуск:

С.Г. Пиченикова

О.И. Коночкина

Компьютерный макет *С.Г. Пиченикова*

Подп. к печати 07.02.2020. Формат 60×84 1/8. Бумага офсет. Гарнитура Times New Roman.
Печать ризографическая. Усл. печ. л. 25,11. Тираж 50 экз. Зак. № 8.

Издатель

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»

«Книга»

ул. Оборонная, 2, г. Луганск, 91011. Тел./факс: (0642) 53-65-37.

e-mail: knitaizd@mail.ru