

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ  
ГОУ ВПО ЛНР «ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»**

**Институт торговли, обслуживающих технологий и туризма**

**Кафедра дизайна и проектных технологий**

**Формула творчества: теория и  
методика художественного  
образования**

*Материалы*

*VII Республиканской научно-практической конференции*

*(Луганск, 19–20 апреля 2018 года)*

  
**КНИГА**  
Луганск  
2018

УДК [37.011.33 : 7]06)  
ББК85р  
Ф79

*Рецензенты:*

- Боровой А.В.** – заведующий кафедрой изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент
- Зюзина Т.А.** – профессор кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», доктор педагогических наук, профессор
- Ирдиненко Е.А.** – заместитель декана факультета социокультурных коммуникаций ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», кандидат философских наук, доцент.

**Формула творчества: теория и методика художественного образования** : матер. Республиканской науч.-практ. конференции (г. Луганск, 19–20 апреля 2018 года) / под ред. : Е.Н. Пономаревой; ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко». – Луганск : Книта, 2018. – 228 с.

Сборник материалов по результатам работы VII Республиканской научно-практической конференции «Формула творчества: теория и методика художественного образования» содержит научные статьи и тезисы ученых, деятелей искусства, педагогов, студентов магистратуры, посвященные актуальным проблемам и вопросам искусства, дизайна и художественного творчества, стратегиям и перспективам развития современного художественного образования, актуальным вопросам эстетического и полихудожественного воспитания, интеграционным процессам в искусстве и образовательной сфере.

Материалы конференции будут полезны педагогам, учителям школ, воспитателям, дизайнерам, художникам, музыкантам, хореографам, всем, кто интересуется вопросами искусства, культуры и художественного образования.

*Рекомендовано к печати Научной комиссией Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (протокол № 13 от 19 июня 2018 г.)*

УДК [37.011.33 : 7]06)  
ББК85р

© Коллектив авторов, 2018  
© ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

### СЕКЦИЯ 1. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ТВОРЧЕСТВА В СФЕРЕ ДИЗАЙНА И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<b>Бирюков М.Ю.</b> Современные аспекты интегрированного преподавания дисциплин художественно-эстетического цикла у студентов художественно-проектных специальностей .....	6
<b>Боровой А.В.</b> Формирование художественно-педагогического мастерства у студентов творческих специальностей в процессе учебно-производственной практики.....	12
<b>Бугаев В.И.</b> Природа цвета в философии постмодернизма .....	18
<b>Егер М.А.</b> Духовно-нравственный потенциал изобразительного искусства в становлении личности детей подросткового возраста .....	22
<b>Емченко Н.А.</b> Методика развития творческого мышления будущих дизайнеров в контексте проектной деятельности.....	33
<b>Криворучкин В.И.</b> Основные понятия и рекомендации по проектированию экспозиций .....	44
<b>Левицкая В.А.</b> Развитие фантазии и ассоциативного мышления у дизайнеров одежды в образовательном процессе .....	53
<b>Медведевских В.С.</b> Традиции народной вышивки в современной жизни человека.....	59
<b>Митрофанова Л.В.</b> История развития художественной обработки металла на Слобожанщине .....	65
<b>Опренко Л.С.</b> Влияние современного искусства на	

эстетическое воспитание молодежи.....	74
<b>Петров В.С., Петрова Н.И.</b> Формы и методы профориентационной работы в высших учебных заведениях .....	80
<b>Пономарева Е.Н.</b> Методологические основы профессиональной подготовки будущих дизайнеров.....	93

## СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ, МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ

<b>Астапенко Е.А.</b> Развитие вокально-технических навыков у младших школьников в условиях дополнительного музыкального образования .....	100
<b>Билык В.В.</b> Исторические аспекты развития рок-музыки.....	105
<b>Журавлева Т.А.</b> Особенности детского эстрадного вокального исполнительства на современном этапе ....	114
<b>Ковалева А.Г.</b> Творческое воображение как эстетико-педагогический феномен.....	120
<b>Кранцевич В.Ю.</b> Формирование навыков интерпретации музыкально-поэтического текста вокального произведения у эстрадного певца в процессе его профессиональной подготовки .....	129
<b>Мельников А.А.</b> Образная сфера босса-новы в творчестве Антонио Карлоса Жобима .....	140
<b>Мирошниченко Н.В.</b> Формирование музыкального вкуса у студентов специальности «Эстрадный вокал».....	147
<b>Почтовый С.А.</b> К. Игумнов как интерпретатор фортепианных произведений П. Чайковского.....	152
<b>Радченко А.Г.</b> Некоторые аспекты методики обучения	

эстрадному вокалу.....	160
<b>Радченко Д.Г.</b> Сравнительный анализ формы романсов различных композиторов на один текст .....	168
<b>Рыбалкина В.Д.</b> Формирование психотехнических навыков у эстрадного исполнителя в процессе его вокальной подготовки .....	177
<b>Филимонова Е.Ю.</b> К вопросу о профессиональной компетентности будущих педагогов современного танца .....	187
<b>Чистая Е.А.</b> Роль современной хоровой духовной музыки в профессиональной подготовке будущего хормейстера .....	193

### **СЕКЦИЯ 3. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ**

<b>Балицкая-Крещенко Т.В.</b> Организационно-педагогические условия воспитания творческой личности в системе образования .....	199
<b>Кравченко А.Г., Кривуля И.А.</b> Эстетизация воспитательного процесса как условие эстетизации личностных качеств студента.....	203
<b>Кравченко С.М. Кравченко А.Г.</b> Феномен конфликтологической грамотности студентов .....	210
<b>Химченко Е.Н.</b> Культура и общество: норма как средство социокультурной регуляции.....	214
<b>Информация об авторах</b> .....	222

# **СЕКЦИЯ 1. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ТВОРЧЕСТВА В СФЕРЕ ДИЗАЙНА И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

УДК 378.147.091.313:7

*Бирюков М.Ю.,  
доцент кафедры дизайна и проектных технологий,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,  
birukovmi@rambler.ru*

## **СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕГРИРОВАННОГО ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ХУДОЖЕСТВЕННО- ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА У СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

На данный момент первостепенной целью высшего профессионального образования в ЛНР является – обеспечение подготовки высококвалифицированных кадров по всем основным направлениям общественно-полезной деятельности в соответствии с потребностями общества, а также удовлетворение потребностей личности в духовном, нравственном, интеллектуальном и культурном развитии. Вышесказанное зафиксировано в Федеральном законе РФ «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ [4], а также Законе ЛНР «Об образовании» № 128-П [2].

В современных условиях развития системы высшего образования и внедрения инноваций в учебно-воспитательный процесс большое значение приобретает проблема интегрированного преподавания дисциплин художественно-эстетического цикла у студентов художественно-проектных специальностей, где «интеграция» является самым

современным подходом к конструированию содержания образования – общего и профессионального. Дисциплины художественно-эстетического цикла содержат наибольший интегративный потенциал, который преподаватель художественных дисциплин должен методически грамотно подать, в связи с тем, что основной целью высшего художественного образования в соответствии с социальным заказом является профессиональная подготовка будущих художников и дизайнеров высокой квалификации. В основе такой подготовки обязательно должна быть теоретико-практическая деятельность преподавателя – художника учебно-воспитательного процесса, иначе говоря, творческого человека, работающего над раскрытием особенностей духовно-эстетического потенциала комплекса искусств. Комплекс искусств инициирует развитие эмоционально-чувственного восприятия красоты изобразительного искусства, способствует обогащению духовно-ценностных ориентаций и формирует художественно-эстетическое мировоззрение. Интеграционный подход в художественном образовании требует активизировать самостоятельность поиска новой художественной информации и в дальнейшем ее использования в практике художественно-эстетического образования студентов художественно-проектных специальностей.

В течение последних десятилетий проблема «использования комплекса искусств» в области художественного образования рассматривалась и разрабатывалась учеными Н. Анищенко, Л. Баженовой, Н. Волковой, Л. Масол, О. Рудницкой, О. Соколовой, Т. Сорочан, В. Стрилько, Г. Шевченко, Б. Юсовым и др.

Учеными Л. Масол, В. Орловым, Г. Падалкой, О. Рудницкой была рассмотрена проблема готовности преподавателей к интегрированному преподаванию художественно-эстетических дисциплин. В частности,

В. Орлов замечает, что содержание художественно-эстетических дисциплин отображается в учебно-воспитательном процессе через личность преподавателя, который владеет общей, художественно-эстетической и профессиональной культурой, критичным и последовательным профессионально-педагогическим мышлением, свободным от устоявшихся стереотипов недавнего прошлого [5, с. 17]. Поэтому ведущими специалистами и учеными в области художественного образования была разработана инновационная концепция полицентричной интеграции содержания высшего художественного образования, инновационные научно-методологические подходы, художественно-педагогические технологии, а также уточнено понимание основных художественных закономерностей, категорий, понятий относительно интегрированного преподавания дисциплин художественно-эстетического цикла.

Следует отметить, что, используя в исследовании понятие «художественно-проектные специальности», мы подразумеваем те высшие учебные заведения, которые в процессе профессиональной подготовки готовят специалистов изобразительного искусства и дизайна.

Интегрирующими факторами содержания современного высшего художественного образования являются компоненты, которые могут вводиться в другое содержание, объединяться или сливаться с ним в системы более высокого порядка, не утрачивая при этом своей специфики. Эти факторы являются основой разнокачественного содержания и при этом не обязательно преобладают количественно. Важно, чтобы достигалась общность, а степень и уровень созданного интегрированного содержания могут быть разными [6, с. 31].

Основные пути и направления интеграции связаны с переходом системы высшего профессионального образования

от узкоспециального обучения к обучению в группах профессий и по профессиям широкого профиля, что должно быть отражено в интегрированных программах профессионального образования, а также при создании интегрированных курсов, комплексных интегрированных занятий.

Характер интеграции на уровне отдельных курсов или комплексных занятий может быть разным, в частности:

- интеграция, основанная на объединении смежных дисциплин (дисциплин специализации);
- интеграция знаний из разных отраслей (науки, техники, искусства и т.д.);
- интеграция, основанная на объединении теоретических курсов специальных дисциплин и практических курсов.

На наш взгляд, наиболее эффективной является интеграция, основанная на объединении смежных дисциплин (дисциплин специализации). Интеграция учебных дисциплин специализации подталкивает к более заинтересованному и осмысленному восприятию материала, что усиливает мотивацию обучения, дает возможность эффективнее использовать учебное время за счет исключения дублирования и повторов, неизбежных при преподавании разных предметов. Систематическое и органичное усвоение понятий и способов деятельности по новому предметному материалу обеспечивает формирование умений применять ранее полученные знания. Интегрированная подготовка будущих специалистов отличается высокой степенью сотрудничества преподавателей и студентов, гибкостью, индивидуализацией обучения, обеспечивает подготовку молодежи к управлению процессом самообразования [1, с. 142–143].

Следует подчеркнуть и то, что применение интеграции позволяет:

- обеспечить самоопределение и самореализацию

специалиста в разных сферах профессиональной и смежных с ней видах деятельности;

- создать условия для формирования целостной картины мира и отрасли труда;

- развить системное мышление будущего профессионала, что позволяет видеть явления во всех взаимосвязях;

- обеспечить целостное и всестороннее развитие личности (социальное, духовное и интеллектуальное);

- установить более тесные связи обучения с практической деятельностью, производством и наукой;

- решить проблему перегрузки студентов [3, с. 51–52].

Сущность интегративного подхода к учебно-воспитательному процессу состоит в том, что установление связей между знаниями обеспечивается не перестройкой действующих учебных планов и программ, а путем дидактического обоснования и преобразования реальных связей между понятиями, явлениями, науками, дисциплинами и т.д. Интегративный подход предполагает установление связей между относительно независимыми ранее дисциплинами, процессами. Интеграция дисциплин художественно-эстетического цикла – это процесс становления целостности, сопровождающийся определенными изменениями ранее разрозненных элементов. Во время синтеза элементов происходит их взаимопроникновение, расширение знаний и постепенное изменение исходящих элементов. Возникновение этих изменений приводит к реформированию самой структуры системы профессиональной подготовки студентов художественно-проектных специальностей, к появлению целостности в рамках новой парадигмы образования.

Интеграция учебных дисциплин специализации оказывает на студентов наиболее эффективное воздействие, поскольку благодаря своей универсальности плодотворно

развивает их эмоционально-чувственную сферу, углубляет знания, интенсифицирует визуальный и сенсорный опыт, формирует общую и эстетическую культуру личности, художественный вкус.

Таким образом, интегрированное преподавание дисциплин художественно-эстетического цикла у студентов художественно-проектных специальностей помогает более осмысленному восприятию материала, что усиливает мотивацию обучения, дает возможность эффективнее использовать учебное время. Интегрированная подготовка будущих специалистов художественно-проектных специальностей характеризуется высокой степенью сотрудничества преподавателей и студентов, индивидуализацией обучения.

### Литература

**1. Бирюков М.Ю.** Обоснование педагогических условий формирования художественного вкуса у студентов художественных специальностей в процессе профессиональной подготовки / М.Ю. Бирюков // Самарский научный вестник – 2016. – № 2 (15). – С. 141–146.

**2. Закон ЛНР «Об образовании»:** от 30.09.2016 № 128-П. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://minobr.su/docs/laws/27-zakon-ob-obrazovanii.html> (дата обращения: 22.03.2018).

**3. Никитина Н.Н.** Основы профессионально-педагогической деятельности : учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / Н.Н. Никитина, О.М. Железнякова, М.А. Петухова. – М. : Мастерство, 2002. – 188 с.

**4. 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: 27.03.2018).

**5. Орлов В.Ф.** Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін : монографія / В.Ф. Орлов ; заг. ред. І.А. Зязюна. – К. : Наукова думка, 2003. – 276 с.

**6. Сова М.** Інтеграція художньо-естетичних знань у сучасній парадигмі освіти / М. Сова // Рідна школа. – 2003. – № 3 (878). – С. 30–32.

УДК 378.091.33-027.22:7

**Боровой А. В.,**  
*кандидат педагогических наук, доцент,  
заведующий кафедрой изобразительного и  
декоративно-прикладного искусства,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,  
Заслуженный работник культуры Украины,  
bbair@bigmir.net*

## **ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА У СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ УЧЕБНО-ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ**

Изменения, происходящие в последние годы жизни во всех социальных сферах развития общества, неизменно затрагивают и культурную жизнь, внося соответствующие коррективы в процесс образования.

Со сменой мировоззренческой и образовательной системы сегодня происходит переоценка подходов к преобразованию высшего профессионального образования, где вводятся новые образовательные стандарты, меняются условия, формы, методы и средства обучения.

В этой связи проблема развития художественных способностей студентов, подготовка их к активной творческой деятельности для решения профессиональных задач становится весьма актуальной.

Будущий художник-педагог должен быть способен к творчеству, как в области создания художественных произведений, включая особенности их оформления, так и в педагогической деятельности при организации учебно-воспитательного процесса, направленного на приобщение школьников к изобразительному и декоративно-оформительскому искусству.

Важнейшим звеном в профессиональном становлении будущего художника-педагога является учебно-производственная практика. Именно в процессе практики появляется уникальная возможность соединить теоретическую подготовку студентов с их практической деятельностью.

Качество подготовки будущих художников-педагогов в образовательных учреждениях высшего профессионального образования находится в прямой зависимости от глубины полученных знаний в ходе теоретического курса обучения, отработки и закрепления практических навыков, в процессе учебно-производственной практики.

Исходя из этого, цель учебно-производственной практики заключается в следующем – закрепить теоретическую подготовку студентов, профессионально осуществлять художественно-творческую, проектно-технологическую, экспериментально-исследовательскую и эксплуатационную деятельность.

Практика предназначена для общей ориентации студента в условиях реальной деятельности. Способствует углублению и закреплению теоретических знаний, полученных при изучении дисциплин профессионального цикла, приобретению практических навыков самостоятельной

работы, а также выработке умений применять их при решении конкретных профессиональных вопросов.

Учебно-производственная практика выполняет ряд важнейших функций в системе профессиональной подготовки студентов:

– *обучающую* – углубление и расширение теоретических знаний, их применение в решение конкретных ситуационных задач, формирование навыков, умений;

– *развивающую* – развитие познавательной, художественно-творческой активности будущих художников-педагогов, формирование профессионального мышления и закрепление теоретических знаний, полученных в процессе обучения;

– *воспитывающую* – формирование творческой, социально активной личности будущего специалиста, устойчивого интереса, любви к профессии;

– *диагностическую* – проверка уровня профессиональной направленности будущих специалистов, степени профессиональной пригодности и подготовленности к профессиональной деятельности.

Специалист, выходящий из стен вуза, должен быть хорошо подготовлен к художественно-творческой, педагогической, научно-исследовательской работе в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Он должен быть достаточно компетентный, знающий, уметь применять на практике полученные знания, владеть современными методами и технологиями в изобразительном искусстве, успешно решать задачи, связанные с педагогической деятельностью.

В связи с этим, проведения «Художественно-творческой» и «Проектно-конструкторской» практики со студентами практически и методически обосновано.

Именно данный вид практики дает студентам возможность декоративно-оформительскими средствами воплотить свои творческие идеи на конкретном объекте.

Работа над развитием творческих способностей студентов дает возможность вовремя увидеть, разглядеть способности студента, обратить на них внимание и понять, что эти способности нуждаются в поддержке и развитии. Чем выше уровень творческого развития студента, тем выше его работоспособность.

Для того, чтобы студент хотел активно развивать свои творческие способности, ему непременно нужна помощь преподавателя, который заметит творческую индивидуальность своего студента и позволит ей раскрыться в самых различных видах деятельности.

Возможности оформительского искусства огромны. Декоративно-оформительское искусство, имеет давние традиции и является наиболее характерной областью национальной культуры, обладающей возможностями воздействия на эстетическое воспитание, художественное и духовное развитие личности.

Декоративно-оформительское искусство оформление интерьеров должно способствовать эстетическому воспитанию, развивать воображение и индивидуальные вкусы, пробуждать творческую активность. Учебно-производственную практику будущих художников отличают самостоятельность и профессионализм в выполнении индивидуальных творческих проектов с применением элементов научного поиска, грамотного и эстетически значимого художественно-графического и литературного оформления собранных материалов [4].

Декоративно-оформительское искусство с каждым годом приобретает все большее значение. Повышающиеся требования к качеству оформления заставляют художников искать новые средства выразительности, новые

композиционные решения. Оформительское искусство содержит в себе много условностей, каждый художественный образ решается своими специфическими средствами.

Прежде чем приступить к декоративной росписи художник должен, прежде всего, подумать об органической связи формы и декора, о пропорциях изображения и фона, о выборе техники исполнения. Особое внимание стоит обратить на возможность стилизации формы, на соразмерность деталей и ритм составляющих элементов. Следовательно, художник, имея в виду определенные ассоциации, создает крайне условный образ, согласованный с назначением изделия и его материалом. Естественно, что при этом часто возникают новые решения, варианты, не говоря уже о том, что каждый художник стремится найти оригинальную композицию декора.

Характерной чертой оформительского искусства является комбинация изобразительных пятен и шрифта. В этом плане художники-оформители располагают неисчерпаемыми возможностями, было бы только желание сделать свои композиции интересными и оригинальными. К тому же современная оформительская техника имеет в своем распоряжении очень удобные приспособления и новые внешне эффектные материалы.

Исходя из этого, в программу практики включены задания по основам оформительского искусства, где в проекте могут быть использованы: шрифт, макетирование, разработка визуальной коммуникации, проектирование интерьера или экстерьера. Основной задачей является приобретение будущими педагогами-художниками профессиональных навыков по декоративно-оформительскому искусству с целью осуществления руководства и выполнения художественно-оформительских работ.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что правильная организация практики является одним из

самых важных путей подготовки студента к профессиональной деятельности в условиях постоянно и быстро меняющихся реалий нашей жизни, даёт возможность студентам познакомиться с традиционными и современными материалами и освоить технологии работы с ними при выполнении эксклюзивных художественных произведений, что способствует росту профессионального мастерства.

### Литература

**1. Барадудин В.А., Танкус О.В.** Основы художественного ремесла : Пособие для учителя / В.А. Барадудин, О.В. Танкус. – Ч. 1. – М. : Просвещение, 1986. – 240 с.

**2. Величко Н.** Роспись : техники, приемы, изделия : Энциклопедия / Н. Величко. – М. : АСТ-пресс, 1999. – 174 с.

**3. Дараган М.В.** Основы школьного декоративно-оформительского искусства / М.В. Дараган. – М. : Просвещение, 1983. – 96 с.

**4. Пономарьков С.И.** Декоративное и оформительское искусство в школе : Учебное пособие / С.И. Пономарьков. – М. : Просвещение, 1976. – 136 с.

**5. Соловьев С.А.** Декоративное оформление : Учебное пособие / С.А. Соловьев. – М. : Просвещение, 1987. – 144 с.

**6. Фокина Л.В.** Орнамент : Учебное пособие / Л.В. Фокина. – М. : Феникс, 2005. – 172 с.

**Бугаев В.И.,**  
*кандидат философских наук,  
доцент кафедры дизайна  
и проектных технологий,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»  
bugaev@rambler.ru*

## **ПРИРОДА ЦВЕТА В ФИЛОСОФИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Искусство постмодернизма переосмысливает традиции. В его цветообразовании происходит смещение классики и авангарда. Американский философ Кевин Харм характеризует: «Постмодернизм К. Харта – открытый набор подходов, позиций и стилей в искусстве, которые заявили о себе с позиций протеста, развития или издевкой над одним или несколькими аспектами модернизма» [1, с. 30.]. В постмодернизме появляется «новое мышление». Оно коренится в представлении образности, которая является стимулом обогащения эмоциональности человека. Американский теоретик стиля постмодернизма «Поп-арт» М. Амайя провозглашает его «над реализмом» и считает высшим элементом культуры. По сравнению с искусством прошлого задание художника представляется в том, чтобы видеть свой предмет обособленным от его непосредственного окружения, вещью в себе. Распад художественной формы и цвета в постмодернизме характерен постоянной сменой стилей – поп-арт, оп-арт, фанк-арт, реди-мейд, кинетическое искусство.

Если говорить о языке постмодернизма, то он, согласно концепции французского философа и теоретика искусства

Мишеля Фуко (1926-1984) является «элементами формообразующими». Уровень выражения характеризуется позицией желаяния. Язык становится местом воплощения образов, элементом символизации. Мишель Фуко (1926 – 1984) в своих произведениях «Слова и вещи» и «Археология знания» анализирует природу искусства, символа и цвета. Он выделяет определенную структуру познания – «Археологию знания». М. Фуко обращается к тайне художника – творца – создателя. Существует особенный язык искусства, который называется «другие археологии»: «Для того чтобы проанализировать картину, можно возродить тайный язык художника, можно поставить своей целью найти тихий голос его помыслов, которые воплощаются не в слова, а в линии, поверхности и цвета». Данный язык цвета проясняет особенную философию, которая формирует видение художника. Этот мир непознанного, неизвестного и неоткрытого вступает в проблему соотношений с официально признанной культурой [4, с. 101].

Познание своеобразного языка линий, поверхностей и красок требует от реципиента внимания, терпения и сопереживания. Тонкие сферы «археологии знания» познания символики света ведут к открытию истины. Можно так же обратиться к науке или к мыслям той эпохи и попробовать выяснить, что мог найти в них художник. Археологический анализ имел бы совсем другую цель: он старался бы выяснить, почему пространство, глубина, цвет, свет, пропорции, объемы, контуры не были в ту эпоху названы, сформированы в языковую практику, и как знание, которому оставила место языковая практика, не было вложено в теорию или, возможно, в спекуляции, в формы изучения, но также и в процессы, в методы и даже в сами движения художника». Как видим, М. Фуко обращается к непознанному языку символического цветового откровения творца-художника.

Символу становилось тесно в рамках одного из искусств, он переливается с живописи в поэзию, театр, кинематограф, музыку, от слова и звука к цвету, от цвета – к свету – в бесконечное перевоплощение. «Формообразующие элементы» постоянно изменяют мировоззрение постмодернизма. Мы можем говорить об изменениях в меру становления постмодернистских стилей. Вот их характеристика: «искусство вторжения» претендует на эстетизацию предметов среды; «изохеппенинг» – нагромождение конструкций; «световое искусство» – цветовые манипуляции мультиэкранов, мигающие и переливающиеся цветными изображениями, которые могут в своем медленном и непрерывно меняющем форму движении принимать отдаленное сходство с вещами, пейзажем, или иной натурой; «кибернетическое искусство» – включение кибернетики в технологические процессы «светового искусства», позволяющее показывать на экранах калейдоскоп изображений; «искусство антиформы» – отсутствие всякого произведения, разламывание, противопоставление. Данные стили, так или иначе, представляют манипуляции антиформы и антицвета. Говорить об определенной образности, символизме и традиции не приходится.

Познание цвета мы воспринимаем через определенный образ. Вспомним восприятия образов древнегреческого философа Демокрита – «*eidola*». Мистическая антиформация постмодернизма пребывает не только вне образа, по его осмыслению – «логоса». Постмодернизм вместо созерцания репродуцирует утверждение наслаждения, как фундаментальное право и новый закон жизни. Конструкт нового закона жизни в постмодернизме «феномен моды». Мода манипулирует ценностями, которые становятся недолговечными и находятся

в постоянном диссонансе. Изменения моды в постмодернизме приводят к отчаянию. Французский философ Жан Бодрийяр в своем исследовании «Символический обмен и смерть» представляет феномен моды как феерическое ядро культуры постмодернизма. Знаки, символы, цвет моды находят свободу в безграничных перестановках. Мода регулирует все окружение – быт, тело, вещи, одежду. Она представляет современный мир как сферу «легких знаков». Бодрийяр считает, что мода имеет субверсивную силу и разыгрывает коммуникацию. Гении моды постмодернизма (Кутюрье), считались последними авантюристами современного мира [2, с. 18]. Феномен моды постмодернизма неутешительный и иллюзорный, вне суждений добра и зла, прекрасного и уродливого. Он создает идеологию власти: «В этом пекле все знаки относительны, и их относительность приходится ломать будь-какой власти, которая старается утвердить свои властные знаки» [2, с. 189]. Эта негативная тенденция удерживается молодым поколением в соответствующей субкультуре, где происходит противодействие без всякой идеологии и цели. Бодрийяр считает постмодернизм далеким от эстетики чувств. В западном обществе потребления не требуется символическое участие и «*deep involvemen't*» (глубокое втягивание), а требуется «*abstract involvemen't*» (абстрактное втягивание). Все задания асимболического «познания» постмодернизма представляются в «инструментальной заинтересованности». В постмодернизме изменяется сам статус знания. Он характеризуется, как «несогласованность» в изображении целого [2; 3]. Несогласованность касается и восприятия цвета в постмодернизме. Примеры – цветовые манипуляции тела в «боди-арте», «чернота» в субкультуре готы, «цветовые ассоциации слонов и обезьян, inferнальный цвет

субкультуры граффити. Не миновали данные влияния постмодернистских тенденций и современного дизайна.

### **Литература**

**1. Харт К.** Постмодернизм / К. Харт. – М. : Файр-пресс, 2006. – 272 с.

**2. Бодрийяр Ж.** Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.

**3. Бодрийяр Ж.** Соблазн / Ж. Бодрийяр. – М. : AD MARGINEM, 2000. – 319 с.

**4. Бугайов В.І.** Археологічний аналіз пізнання символів семіосфери української культури / В.І. Бугайов // Наук. вісн. Чернів. ун-ту. – Вип.. 264-265. Філософія : зб. наук. пр. – Чернівці : Рута, 2005. – С. 98-103.

УДК [37.015.31:7:17.022.1]-053.6

*Езер М.А.,  
преподаватель кафедры изобразительного и  
декоративно-прикладного искусства,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,  
kaf\_izo@ltsu.org*

## **ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ ДЕТЕЙ ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА**

На современном этапе развития общества наблюдается резкое падение нравственной и духовной культуры человека. На сегодняшний день, данная проблема является актуальной, в первую очередь, для системы образования. Именно система образования берёт на себя обязанность по воспитанию

социально активной, духовно-нравственной личности, способной к культурно-созидательной деятельности.

Особую роль в духовно-нравственном становлении личности играет изобразительное искусство, которое способствует формированию правильного эстетического вкуса, мировоззренческой позиции, а также формированию и развитию практических художественно-творческих умений и навыков, что является особенно важным в становлении личности детей подросткового возраста.

Исходя из актуальности заданной проблемы, определим цель и задачи данного исследования.

Цель исследования: раскрыть духовно-нравственный потенциал изобразительного искусства в становлении личности детей подросткового возраста.

Задачи:

- 1). Актуализация проблемы.
- 2). Раскрыть содержание проблемы:
  - раскрыть понятие «искусство» и его содержание;
  - дать определение понятию «изобразительное искусство» и определить его роль в духовно-нравственном становлении личности детей подросткового возраста, проанализировать особенности художественной деятельности детей в подростковом возрасте.
- 3). Определить пути решения данной проблемы:
  - создание целостной системы духовно-нравственного воспитания учащейся молодёжи.

В эстетическом развитии и духовно-нравственном становлении личности ребёнка ведущая роль принадлежит общеобразовательным школам, а также – учреждениям дополнительного образования: школы искусств, центры творчества и т.д. Но между общеобразовательной школой и учреждением дополнительного образования есть колоссальная разница.

К сожалению, многие общеобразовательные школы уделяют внимание преимущественно передаче знаний, а формирование нравственных и эмоциональных чувств детей стоит на второстепенном месте. В общеобразовательных школах на эстетический цикл и цикл культурного воспитания отводится ограниченное количество часов. Это связано с тем, что эстетическое и культурное воспитание не относятся к циклу приоритетных предметов в общеобразовательной школе. Преимущественное предпочтение отдаётся точным и филологическим наукам.

Отличительной особенностью учреждений дополнительного образования является определённая направленность таких учебных заведений. К таким можно отнести художественные школы, музыкальные школы, хореографические школы и др. Встречаются и такие внешкольные учреждения, в систему которых входят все, выше обозначенные, направления искусства. Как правило, в таких внешкольных учреждениях проводится кружковая работа. В функции подобных учреждений входит: повышение культурного уровня подрастающего поколения, эстетическое воспитание, приобщение детей к лучшим национальным культурным традициям, развитие художественного вкуса, воспитание интереса и любви к классическому и народному искусству, начальное музыкальное, художественное, хореографическое, театральное образование. Значительным преимуществом учреждений дополнительного образования является то, что они специализируются на конкретных интересах и предпочтениях ребёнка. То есть у ребёнка есть возможность получить более углублённые знания и приобрести практические умения в том или ином виде искусства.

Искусство – один из важнейших видов духовного производства, которое представляет собой высшую форму эстетического сознания.

Именно через искусство происходит связь поколений и передача культурного наследия наших предков. Важнейшую роль в приобщении детей к культуре и искусству играет художественное образование.

В произведениях искусства исторически закреплены образцы нравственно-эстетического отношения к действительности, нравственного сознания, представления о добре и зле. Искусство является выражением глубинных представлений народа о мире и человеке, позволяя увидеть действительность глазами другого человека, осознать человеческое в себе. Оно выступает как значимый фактор в воспитании гуманистической направленности личности, как инструмент воздействия на весь духовный мир личности, объединяя в себе эстетическое и социальное начала, дополняющие друг друга.

Содержание современного художественно-педагогического образования и духовно-нравственного воспитания основывается на развитии художественно-творческих способностей личности, где художественное творчество несет в себе воспитательную функцию, формируя общественное сознание. При этом, формирование эстетических вкусов, мировоззренческих позиций и развитие практических художественно-творческих умений и навыков в значительной степени зависит от личностных особенностей ребёнка, от психолого-педагогических методов и способов воздействия на личность, мотивационных факторов развития, выраженных в саморегуляции и стремлении личности к выявлению и реализации своего творческого потенциала. Поэтому, особая роль в становлении личности ребёнка отводится изобразительному искусству.

Изобразительное искусство считается частью сферы пластических искусств, и понимается как вид художественного творчества, целью которого является

воспроизведение окружающего мира. Понятие объединяет различные виды живописи, графики и скульптуры.

Изобразительное искусство – одно из средств художественной культуры, которое развивает художественное мышление, творческое воображение, изобразительные способности.

Именно изобразительная деятельность закладывает в детях основы морали, эстетики, формирует у них художественно-изобразительные навыки.

На сегодняшний день, особое внимание привлекает проблема формирования духовно-нравственных ценностей у детей подросткового возраста.

В психолого-педагогических исследованиях последних лет обозначились некоторые подходы к реализации проблемы формирования духовно-нравственных ценностей подростков. Так, например, Романова А.С. занимается исследованием духовно-нравственного формирования учащихся в современных условиях [3]; Петракова Т.И. анализирует гуманистические ценности образования в процессе духовно-нравственного воспитания подростков [2].

Р.С. Немов подчеркивает, что «подростничество – это самый трудный и сложный из всех детских возрастов, представляющий собой период становления личности. Вместе с тем это самый ответственный период, поскольку здесь складываются основы нравственности, формируются социальные установки, отношение к себе, к людям, к обществу. Кроме того, в данном возрасте стабилизируются черты характера и основные формы межличностного поведения. Главные мотивационные линии этого возрастного периода, связанные с активным стремлением к личностному самосовершенствованию, – это самопознание, самовыражение и самоутверждение» [1, с. 222].

Наиболее эффективно на становление духовно-нравственной личности подростка воздействует

художественное воспитание. Целенаправленное воздействие средствами искусства можно считать стратегическим направлением общества и государства в борьбе за духовно-нравственную культуру подростка.

Изобразительное искусство – одно из средств художественной культуры, которое развивает художественное мышление, творческое воображение, изобразительные способности, так как подросток, обучаясь в непосредственной обстановке, знакомится с выдающимися произведениями искусства и архитектуры. В связи с этим, хочется отметить особенности художественной деятельности детей подросткового возраста.

Учащимся подросткового возраста присущи специфические психологические особенности, которые необходимо учитывать во всей их учебной деятельности. Ученики V–VI и частично IV классов начинают уже критически относиться к себе, «своим работам и способностям». В этом выражается их взросление; усиление требовательности к себе, стремление к совершенствованию и самоутверждению. Эти качества проявляются и в изобразительной деятельности учащихся. Если в начальных классах дети охотно берутся за выполнение заданий, смело и увлеченно рисуют, довольствуясь любым результатом, то в старших классах наблюдается другая картина. Ученик не сразу принимается за работу, а, выполнив задание, может быть столь не удовлетворен результатами, что изорвет рисунок, объявит себя «неспособным» и вообще прекратит заниматься рисованием. С этим учителю приходится сталкиваться довольно часто. Как быть в таких случаях? Задача учителя, прежде всего, состоит в том, чтобы вовлечь всех учащихся в работу, приобщить всех детей к изобразительному искусству. Однако уже в IV–VI классах это не так просто сделать, особенно если дети не получили в начальной школе должной подготовки.

Задания в IV–VI классах по изобразительному искусству достаточно сложны, и некоторые учащиеся действительно не могут их выполнить. По-видимому, здесь в каждом отдельном случае надо решать вопрос индивидуально. Возможна дифференциация задания с учетом степени подготовки учащихся. При работе с натуры это сделать сравнительно просто. Например, одна группа учеников рисует кофейник, другая – кружки, чашки и пр.

При иллюстрировании литературных произведений или рисовании на темы окружающей жизни следует помочь слабым и неуверенным в себе ученикам в выборе сюжета: проследить, чтобы сюжет был посильным. Например, при иллюстрировании «Сказки о царе Салтане» учитель может предложить изобразить плывущую по морю бочку, остров в море и пр. Можно также помочь в выборе техники исполнения. Например, предложить выполнить иллюстрацию на тонированной бумаге. Серо-голубой, серо-зеленый, песочный цвет фона будет способствовать созданию цельного цветового образа, что значительно облегчит работу.

Если ученик не верит в свои силы и способности, учитель должен поддержать его. Необходимо помочь ему включиться в работу, убедить его в том, что он может научиться рисовать. Однако процесс этот не прост, и далеко не все учащиеся в V–VI классе охотно и увлеченно рисуют на уроках изобразительного искусства.

Работая с подростками, учитель сталкивается с максимализмом и беспепелляционным критицизмом, свойственными этому возрасту. Ученик может, например, заявить, что занятие изобразительным искусством – пустое времяпрепровождение и т. п. На это следует реагировать спокойно, но не оставлять без вниманий, а попытаться приобщить ученика к работе. В процессе работы следует заострять общее внимание на сложной структуре закономерностей художественного языка, на задачах, которые

ставят и решают художники в своих произведениях, а также раскрывать роль искусства в жизни общества.

Подросток эмоционален, пытлив, любознателен, но стремителен и резок в суждениях. Он любит доходить до всего сам. Учитывая это, нужно предоставить ему возможность самостоятельно принимать решение, незаметно направлять его внимание, не забыть похвалить за умение находить правильное решение вопроса, отыскивать истинное и отбрасывать ошибочное.

Специфической особенностью учеников подросткового возраста является также то, что они не довольствуются схематическим изображением предмета, а стремятся передать все его особенности, каждую деталь изображают любовно. В этом тоже выражается развитие и взросление учащихся. Зрительное восприятие подростков приобретает более аналитический характер. Учащиеся уделяют внимание деталям, объему, пространственному положению предметов и пытаются все это передать в изображениях. Поэтому рисунки их носят иллюзорный характер и часто лишены цельности. Эту особенность (подростковый «натурализм») следует учитывать и видеть в этом попытку более глубокого понимания и изучения окружающего мира. Учителю не следует критиковать рисунок за излишнюю детализацию, если даже она, по мнению учителя, неуместна. Необходимо выяснить отношение к ней автора, его замысел и в зависимости от этого решать, стоит ли от нее отказываться.

Подростков по-прежнему увлекает сюжетная сторона изображения, но в ней заметно новое. Содержательные сюжетные связи передаются более полно и богато, работы приобретают повествовательный характер. Особенности героев, их настроение, поведение становятся более глубокими и убедительными.

Однако в целом можно сказать, что изобразительные работы подростков часто уже не имеют той

непосредственности, свежести, искренности и смелости, которая свойственна рисункам младших школьников. Они не столь красочны и декоративны, по сравнению с рисунками, полными радостного цвета и трогательным неумением ребят младшего школьного и даже дошкольного возраста.

Делая замечания по работе, следует учитывать чрезвычайную чувствительность подростков и болезненное переживание творческих неудач. Поэтому всякое критическое суждение педагога о работе должно быть предельно доброжелательным.

Надо всегда помнить: любая выполненная работа по изобразительному искусству в какой-то мере отражает и раскрывает личность ученика, его внутренний мир, способности, возможности. И суждение о ней – это до известной степени суждение о каких-то глубинных сторонах личности и ее самовыражении.

Таким образом, средства искусства помогают самовыражаться, самореализовываться, приобретать опыт социальных отношений. Подросток имеет свободу эстетических предпочтений, моральный выбор и признание своей индивидуальности. Занятия искусством помогают развивать теоретическое мышление, удовлетворить свою потребность в рефлексии. Формируется ценностное отношение к произведениям искусства, ответственность за результат деятельности.

Искусство является мощнейшим средством для эстетического, нравственного и трудового воспитания подрастающего поколения.

Приобщение детей к искусству способствует раскрытию перед ними богатства культуры народа, знакомит с художественными традициями, развивает чувство красоты и гармонии с природой, речь и образность мышления.

В заключении, в рамках данной проблемы, хочется выделить главное из выше сказанного. Прежде всего, хочется

дать некоторые рекомендации созданию целостной системы духовно-нравственного воспитания учащейся молодёжи. Решение данной проблемы заключается в следующем:

1) Создание инновационной учебной программы, разработанной с учетом возможностей динамического взаимодействия образовательной школы и школы искусств в специально созданных педагогических условиях. Это предполагает интеграцию общеобразовательных учреждений и учреждений дополнительного образования в единое образовательное пространство, которое будет способствовать реализации конкретных задач. К ним относим: расширение видов творческой деятельности для наиболее полного удовлетворения интересов и потребностей обучающихся; создание условий для привлечения к занятиям в системе дополнительного образования большего числа обучающихся старшего возраста; обращение к личностным проблемам развития обучающихся, формирования их нравственных качеств, творческой и социальной активности; создание максимальных условий для освоения учащимися духовных и культурных ценностей, воспитания уважения к истории и культуре своего и других народов; изучение интересов и потребностей обучающихся в дополнительном образовании, организуемом в образовательном учреждении.

2). Обеспечение системности художественного образования: ввести изобразительное искусство в блок приоритетных школьных дисциплин, обязательных для изучения.

3). Совершенствование методических основ художественного образования в общеобразовательной школе, адаптированных под возрастные и интеллектуальные особенности учеников.

4). Формирование духовно-нравственных ценностей средствами искусства:

– ценность человеческой жизни (беседы о ценности человеческой жизни, проведение интерактивных мероприятий, способствующих формированию и закреплению знаний о ценности человеческой жизни);

– гуманное отношение к людям (беседы о нормах поведения в обществе, о культуре речи, культуре эмоционального поведения, организация и проведение различных мероприятий, направленных на воспитание культуры поведения в социальной среде);

– умение работать в коллективе (организация проектной деятельности коллектива, в которой каждый субъект выполняет свою задачу, работая на общий результат);

– свобода самовыражения личности (организация и проведение различных творческих выставок, конкурсов, фестивалей и т.д.);

– патриотическое воспитание (беседы об истории родного края, традициях и обычаях, проведение интерактивных мероприятий по патриотическому воспитанию, организация и проведение экскурсий по памятным местам Родины);

– воспитание духовной культуры личности (посещение театров, галерей, музеев, организация встреч с деятелями искусств и т.д.).

5). Формирование правильного эстетического вкуса у учеников:

– беседы об искусстве;

– изучение истории искусств;

– знакомство с образцами мировой художественной культуры;

– знакомство с творческим наследием представителей классической школы искусства;

– формирование знаний учеников в умении анализировать классическое и современное искусство и т.д.

Результативность формирования у учащихся подросткового возраста духовно-нравственных ценностей средствами искусства будет определяться системностью этого процесса и сотрудничеством всех заинтересованных в этом субъектов образования.

### **Литература**

- 1. Немов Р.С.** Психология / Р.С. Немов. – М. : Наука, – 686 с.
- 2. Петракова Т.И.** Гуманистические ценности образования в процессе духовно-нравственного воспитания подростков : дис. ...д-ра пед. наук : 13.00.01. – М.. 1998. – 440 с.
- 3. Романова А. С.** Духовно-нравственное формирование учащихся в современных условиях : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. – Чебоксары, 1999. – 420 с.

УДК 37.025

**Емченко Н. А.,**  
*аспирант*

*специальности 13.00.08*

*«Теория и методика профессионального образования»,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

## **МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ В КОНТЕКСТЕ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Главная задача современного высшего образования в сфере дизайна – это обеспечение высокого уровня профессиональной подготовки будущих специалистов, способных творчески мыслить, нестандартно решать

поставленные задачи, гибко перестраивать направление и содержание своей производственной деятельности, способных к самообучению.

Учитывая высокую конкуренцию на современном рынке дизайна, нужно применять нетрадиционные подходы к обучению студентов. Именно поэтому необходимо не только обучать студентов профессиональным навыкам, но и особое внимание уделить развитию творческого мышления и креативности. Наиболее перспективными для этого являются проблемное проектирование, интеграция профессиональных задач, использование методов ситуативного и концептуального моделирования, творческого эксперимента, приемов тренировки креативности [3, с.166-172]. Метод проектов позволяет с большей эффективностью применять перечисленные методики и на одной конкретной задаче опробовать разные подходы в развитии творческого мышления студентов-дизайнеров.

Вопросы организации проектной деятельности и метод проектов изучали как зарубежные (Д. Жак, Дж. Стивенсон, С Мейерс, Т. Джонс, В. Лутковский), так и современные отечественные исследователи (В. Гузеев, М. Кларин, О. Круглова, Д. Левитес, Е. Полат, И. Чечель, А. Саитбаталова, О. Ларионова и др.). Они рассматривают проектное обучение на качественно новом уровне: как целостную педагогическую технологию, способствующую комплексному овладению студентами методологическими знаниями, умениями, навыками самообразования.

Развитие творческого мышления рассматривали в своих трудах такие исследователи, как М. Бахтин, Н Дружинин, С. Рубинштейн и др.

Понятие «креативность» с психологической и педагогической точки зрения исследовали Дж. Гилфорд, Э. Торренс, А. Моляко и др. Специалисты по методике творческого поиска создали различные теории и

рекомендации по организации творческого процесса (А. Кайдановская, С. Литвинчук, М. Микалко и др.).

Проблемы научно-исследовательской работы студентов в высшей школе и методологии и методики научного творчества студентов исследовали С. Архипов, С. Гончаренко, К. Горбунова, С. Ефремов, В. Кремень, В. Луговой, Е.В. Лузик, Е. Мегем, Н. Ничкало, Ю. Александров, А. Трошкин и др.

Цель этой работы заключается в раскрытии, изучении и определении основных способов развития творческого мышления будущих дизайнеров в контексте проектной деятельности.

Современный дизайнер – это квалифицированный специалист, способный креативно подходить к поставленным задачам, находить нестандартные решения, уметь творчески мыслить, который готов к постоянному профессиональному росту. Именно такие качества необходимо стремиться воспитать у студентов-дизайнеров в процессе обучения в ВУЗе.

Важным средством активизации учебного процесса является проектная деятельность студентов, которая позволяет применять знания смежных дисциплин и пройти весь процесс создания готового продукта будущими дизайнерами. Проект должен быть ориентированным на решение актуальных проблем отрасли и быть интересной и близкой студенту.

Метод проектов – способ достижения дидактической цели через детальную разработку проблемы, которая должна завершиться вполне реальным практическим результатом, оформленным тем или иным образом [7, с. 76].

Если говорить о проектном обучении как о педагогической технологии, то эта технология предполагает совокупность исследовательских, поисковых, проблемных методов, творческих по самой своей сути.

Цель проекта заключается в выявлении уровней общенаучной и специальной подготовки студента, его способности применять полученные знания при решении конкретных проблем, склонности к анализу и обобщению материала по теме исследования.

Проектный метод обучения как средство формирования готовности к профессиональной деятельности базируется на принципах интегративного подхода. Только обладая целостной системой профессионально ориентированных знаний, специалист способен успешно выполнять поставленные задачи. Именно в проектной работе благодаря механизмам интеграции наблюдается взаимосвязь смежных дисциплин и отраслей науки.

Интеграционные тенденции приобретают все большую актуальность как действенное средство формирования целостного фундаментального образования. Прорабатывая проблему развития творческого мышления, берем во внимание креативную составляющую, которая обеспечивает творческое развитие личности во время проектной деятельности. Она содержит в себе научно исследовательскую работу студента, творческое сотрудничество студента и руководителя проекта – преподавателя, а также методы, которые раскрывают в полной мере креативность мышления будущего специалиста.

Работу над проектом можно разделить на такие этапы:

- подготовка к проекту и выбор темы;
- организация участников проекта (если групповой);
- выполнение проекта;
- презентация проекта;
- подведение итогов проектной деятельности.

Но этапы работы над творческими проектами следует рассматривать шире. Так Г. Гельмгольц, А. Пуанкаре и ряд других авторов выделили четыре фазы любого творческого решения: фаза собирания материала, накопления знания, которые могут лечь в основу решения или

переформулирования проблемы; фаза созревания, или инкубации, когда работает в основном подсознание, а на уровне сознательных регуляций человек может заниматься совсем другой деятельностью; фаза озарения, или инсайта, когда решение часто совершенно неожиданно и целиком появляется в сознании; фаза контроля, или проверки, которая требует полной включенности сознания [8, с. 165].

Необходимыми индивидуальными и творческими качествами будущего дизайнеров являются: креативность мышления (способность продуцировать новые идеи, гипотезы, способы выражения проблемных задач); интуиция (прямое видение сути вещей, нахождение правильного решения проблемы без осознания путей и способов достижения); творческое воображение (самостоятельное создание новых образов, которые реализуются в оригинальных и ценных результатах деятельности); дивергентность мышления; альтернативность (способность предложить несколько подходов к решению задачи и менять их, видеть проблемы, объекты в разных ракурсах); оригинальность мышления (своеобразие качеств ума, образа умственной деятельности, возможности создавать мысли, отличающиеся от общепринятых взглядов); ассоциативность мышления (способность использовать ассоциации, в частности аналогии, а также удаленность ассоциаций); интеллектуальная активность (интегральный познавательно-мотивационный показатель уровня развития личности, основанный на интеллектуальной инициативе); интеллектуальная инициатива (продолжение мыслительной деятельности за пределами заданной ситуации, не обусловлена ни практическими потребностями, ни отрицательной оценкой работы) [4, с. 1582].

Исходя из вышесказанного, делаем вывод, что именно творчество – главная характеристика профессиональной деятельности будущих дизайнеров. Развитие творческих

способностей личности является одной из основных задач современного профессионального образования и воспитания и требует внедрения специальных педагогических технологий, позволяющих развивать уникальный креативный потенциал будущего дизайнера в ходе его профессиональной подготовки.

Творчество и креативность – достаточно близкие понятия. Креативность (от лат. creatio – созидание) - творческие способности индивида, характеризующиеся готовностью к продуцированию принципиально новых идей и входящие в структуру одаренности в качестве независимого фактора. По мнению П. Торренса, креативность включает в себя повышенную чувствительность к проблемам, к дефициту или противоречивости знаний, действия по определению этих проблем, по поиску их решений на основе выдвижения гипотез, по проверке и изменению гипотез, по формулированию результата решения. Креативность связывают с творческими достижениями личности [6].

Творческое мышление является мощным фактором развития личности, определяет ее готовность изменяться, отказываться от стереотипов. Современное образовательное пространство направлено на формирование личности, подготовленной к эффективной профессиональной деятельности. Однако динамика изменения требований к специалисту диктуют потребность формирования незаурядного творческого подхода. Только это позволяет конкурировать на пресыщенном профессионалами рынка труда. Способность к креативному решению проблем является основным фактором профессионального роста творческого человека. Преподавателям нужно успевать за движением социально значимых изменений, чтобы обеспечивать студентов полным спектром навыков и знаний, которые, в свою очередь, должны быстро и гибко реагировать на различные ситуации, возникающие во время обучения.

Вследствие всего этого становится очевидной необходимость поиска новой методики развития творческого мышления, адаптированной к студентам по направлению «дизайн» в составе креативной компоненты во время проектной деятельности.

Креативность – это ключевая компетенция и конкурентное преимущество успешного студента, который стремится достичь определенного профессионального уровня, интегрируя в себе знания, умения и навыки.

По нашему мнению, методика развития творческого мышления должна содержать стандартные тренинги с включением упражнений по развитию креативности, цель которых заключается в осознании и преодолении границ мышления будущего специалиста, использование всего умственного потенциала для работы над задачами, которые требуют творческого решения. Следует донести до студентов, что такое творческое мышление, что способствует, а что мешает развитию этого качества, описать природу креативности, показать обратную сторону креативности – шаблон, стереотип, штамп, клише.

Задачей новой методики развития креативного мышления являются:

- анализ и решение студентами нестандартных дизайнерских задач;

- проведение мини-презентаций;

- осветить лекционный материал, включающий: техники выработки идей; творческие подходы известных дизайнеров, художников со всего мира (работающих в разных сферах по направлению «искусство») и их пути выхода из тупиковых ситуаций; факторы, блокирующие креативность;

- обосновать и практически воплотить в процесс обучения студентов в ходе проектной деятельности специальные инструменты творческого поиска (далее методы), которые способны обеспечить быстрое решение

прикладных задач. По нашему убеждению, студенты должны не только получать новые знания и навыки, но и находить в себе что-то новое.

Самым известным разработчиком идеи креативности в мировой психологии является американский исследователь П. Торранс, который разработал целостную программу по развитию креативного мышления, суть которой кратко можно сформулировать как: выделение необходимых и достаточных условий для решения задачи; развитие готовности отказаться от стандартного решения проблемы; развитие способности воспринимать нестандартные и многофункциональные вещи; способность соединения противоположных идей из разных областей; развитие способности к осознанию поляризационной идеи и освобождение от ее влияния. В основе методики Торранса лежит идея преодоления стереотипов мышления [9, с. 92].

Существует огромное количество методик, тренингов и приемов, позволяющих развить творческое мышление. Их можно разделить на групповые и индивидуальные. Применение тех или иных методов будет зависеть от этапа выполнения проекта.

Для формирования профессионально-творческих умений у дизайнеров, на наш взгляд, целесообразно использовать такие активные методы творческого поиска, как:

- метод «мозгового штурма» или «мозговая атака» или «брейнсторминг» (коллективное генерирование идей решения творческой задачи);

- дискуссия (публичное обсуждение актуального и спорного вопроса);

- метод свободных ассоциаций (преобразование предметных, абстрактных и психологических ассоциаций в графические поиски решений объекта);

– метод декомпозиции (разложения сложной задачи на составляющие и последовательное решение цепи частных задач);

– метод трансформации (преобразования одной формы в другую, трансформация деталей внутри одной формы);

– метод инверсии (ориентированный на поиск идей, решения творческой задачи в новых, неожиданных направлениях, чаще всего противоположных традиционным взглядам и перевыполнением, диктуемые формальной логикой и здравым смыслом);

– метод фокальных объектов (свойства наугад отобранных слов переносят на ключевой объект, который находится как бы в фокусе этих свойств);

– бионический метод (анализ конкретных объектов бионики с целью получения неординарных решений конструктивных узлов, новых свойств поверхностей и фактур);

– метод эмпатии (применение аналогии является как бы промежуточным звеном между интуитивными и логическими процедурами мышления);

– метод эвристических вопросов (преподаватель путем правильно поставленных вопросов заставляет слушателей на основе имеющихся знаний, наблюдений, жизненного опыта, логических рассуждений формулировать новые понятия, выводы, правила);

– метод комбинаторики (основан на поиске, исследовании и применении закономерностей вариантной изменения пространственных, конструктивных, функциональных и графических структур, а также на способах проектирования объектов дизайна из типизированных элементов);

– метод скампер (основанный на наблюдении, что все новое есть модификация уже существующего, это схема

постановки вопросов, стимулирующих возникновение новых идей);

– синектический метод (глубоко изучить проблему и привыкнуть к ней, то есть сделать незнакомое знакомым, а от привычного отказаться, он основывается на последовательном применении четырех видов аналогий: прямой (как решают схожие задачи), личной (представляя себя на месте объекта изменяющейся), символической (в виде короткой образной названия задач) и фантастической (с использованием сказочных персонажей);

– техника «6 шляп» Эдварда де Боно (в основе метода заложена концепция параллельного мышления; обычно, то или иное решение рождается в столкновении мнений, в дискуссии и полемике, в метафорическом смысле, надевая каждый из шляп, человек может взглянуть на проблему с нескольких точек зрения);

– метод *mind map* – создание карт ума или интеллект-карт, или ментальных карт (метод позволяет структурировать мыслительный процесс и стимулировать пошаговое мышления; правильно расставить приоритеты).

Каждый из названных методов может сочетаться с другими и иметь ряд модификаций. Итак, существует множество самых разнообразных методов, способных разбудить в будущем дизайнера инициативу, раскрыть его индивидуальные творческие способности, развить логику мышления в профессиональном направлении, регулировать и ускорить процесс творческого поиска, обеспечивающий формирование профессионально-творческих умений, приучить студентов самостоятельно решать комплекс задач, важных для дизайнерской практики, социальной и межличностной коммуникации, профессионального роста.

Готовность будущих дизайнеров к профессиональной деятельности рассматриваем как интегративное качество, отражающее способность личности генерировать в себе

знания, творческие возможности и умение удачно применять методику творческого поиска и помнить при этом, что сам дизайн возник как синтез искусства, промышленности и науки.

Обоснование проблемы профессионального образования по подготовке будущих дизайнеров в современных условиях позволило сделать вывод, что описанная выше методика является необходимым средством развития креативности и должна выступать доминирующим вектором в творческом мышлении во время проектной деятельности.

### Литература

**1. Антюхов А.В.** Проектное обучение в высшей школе : проблемы и перспективы / А.В. Антюхов. – Высшее образование в России. – 2010. – №10.

**2. Витвицкая С.С.** Основы педагогики высшей школы / С.С. Витвицкая. – К. : Высшая школа, 2003. – 316 с.

**3. Кайдановская О.** Творческие методы учебного проектирования и профессиональный подготовки архитекторов: мировой опыт / О. Кайдановская. – Сравнительно-педагогические студии. – 2013. – № 2 (3). – С.166–172.

**4. Королева Л.Ю.** О роли развития креативности в процессе формирования конкурентоспособности будущих дизайнеров/ Л.Ю. Королева // Вестник Башкирск. ун-та. – 2014. – №4. – С. 62–69.

**5. Новоселов С.А.** Технология комплексного развития художественно-творческих способностей будущих педагогов профессионального обучения в области дизайна / С.А. Новоселов, Л.Е. Шмакова // Образование и наука. Известия Уральского отделения Российской Академии образования. – 2008. – № 9(57). – 56 с.

**6. Психологический** словарь / Под ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – М., – 1990. – 607 с.

**7. Саитбаталова А.В.** Особенности проектного обучения студентов-дизайнеров в вузе / А.В. Саитбаталова // Педагогическое образование в России. – 2013. – №6. – С. 76 – 80.

**8. Смирнов С.Д.** Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности : Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М. : Издательский центр «Академия», – 2001. – 304 с.

**9. Чеботова Я.В.** Проблематика креативности в учебе студентов дизайнерских специальностей / Я.В. Чеботова // Вестник Луганского национального университета имени Тараса Шевченко – 2014. – №2 (6). – С. 89–99.

УДК 378

***Криворучкин В.И.,**  
старший преподаватель кафедры  
дизайна и проектных технологий,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,*

## **ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРОЕКТИРОВАНИЮ ЭКСПОЗИЦИЙ**

Максимальную эффективность рыночная деятельность приобретает только при тщательно спланированной системе маркетинговых коммуникаций, в структуру которой входит участие в выставках и ярмарках. Участие в выставках помогает фирме расширять рынок сбыта, представлять свой товар широкому кругу потребителей. Этим цели участия фирм в выставках не исчерпываются. В период прохождения

выставки фирма заключает торговые сделки, заключает коммерческие контракты, презентует свою продукцию, изучает спрос, знакомит посетителей с новыми товарами и т.д.

Достижение поставленных фирмой выставочных целей во многом зависит от правильности выбранной для участия выставки. Трудности выбора заключаются в большом количестве проводимых выставок. Многие из них не соответствуют профилю деятельности фирмы, участие в некоторых экономически необоснованно из-за большой удаленности или высокой конкурентоспособности участвующих в выставке. Это ограничивает выбор выставки, но, тем не менее, проблема участия фирмы в выставке и выбор ее типа стоят всегда достаточно остро.

Выставки по ширине охвата территории могут быть городскими, районными, международными и всемирными. По специализации представленных на выставках экспонатов различают следующие типы выставок: универсальные, многоотраслевые, выставки потребительских товаров и прочее.

Состав и количество заинтересованных посетителей в основном определяются типом выставки и составом участвующих в ней фирм. Чем больше в ней фирм участвует в выставке и чем шире представлена их продукция, тем больше интерес к выставке. Это должно учитывать руководство фирмы, планируя участие в выставке.

Решение вопроса о выборе и участии фирмы в выставке может быть решено после анализа ситуации с учетом возможности достижения стоящих перед ней целей. При анализе обсуждаются следующие вопросы:

1. Место проведения выставки.
2. Престижность организуемой выставки.
3. Состав участников.
4. Ожидаемый состав посетителей.
5. Представляемые фирме площади и услуги.

6. Ориентировочный учет затрат участия фирмы и возможной прибыли.

На основании сделанного анализа фирмы для участия в выставке принимается окончательное решение.

После принятия решения об участии фирмы в выставке производится планирование и организация выставочной деятельности фирмы. Участие фирмы в выставке не сводится только к предоставлению экспонатов для демонстрации. Это тщательно продуманный и спланированный процесс, требующий участия специалистов различного профиля.

После принятия решения об участии в выставке, руководство фирмы заключает договор с оргкомитетом выставки.

Выбор выставки позволяет конкретизировать цель участия в ней фирмы и провести необходимую подготовительно-организационную работу:

1. На основании поставленной цели участия фирмы в выставке разрабатывается концепция достижения цели.

2. Определяется объем выставляемых образцов товаров и необходимая площадь для выставочной экспозиции.

3. Составляется план мероприятий, проводимых фирмой за период работы выставки.

4. Подбирается и подготавливается персонал, обслуживающий секцию фирмы на выставке.

5. Планируются деловые встречи, контракты, заключение договоров.

6. Планируются и осуществляются контакты с администрацией фирмы, заключается договор и выполняются взаимные обязательства фирмы и оргкомитета выставки.

В структуре выставки наиболее часто встречаются следующие типы расположения стендов (экспозиции):

1. Стенд «улица».

Стенды располагаются лицевой стороной к потоку посетителей, которые движутся вдоль стендов справа или слева. Такой стенд является наиболее распространенным.

#### 2. «Угловой» стенд.

Поток посетителей выставки огибает стенд по сторонам внешнего или внутреннего угла. Это удобно т.к. позволяет осуществлять осмотр экспонатов и экспозиций с обеих сторон.

#### 3. Стенд «полуостров».

Поток посетителей огибает выставочную экспозицию фирмы с трех сторон. У стенда такого типа больше возможности привлечь внимание посетителей, т.к. он виден практически с трех сторон.

#### 4. Стенд «остров».

Стенд открыт со всех сторон. Такой тип расположения требует значительного свободного пространства вокруг, если же он вписывается в структуру выставочной улицы, то в большинстве случаев посетители круговой обход экспозиции не совершают.

#### 5. Стенд «проходной».

Такой стенд напоминает проходной двор, через который можно с одной улицы перейти на другую. Оформление экспозиции фирмы встречает трудности, т.к. сложно задержать внимание посетителей, пользующихся экспозицией как проходом.

#### 6. Стенд «визави».

Стенды фирмы располагаются по обе стороны «улицы» друг против друга. Трудность оформления такой экспозиции в объединении стендов в общую композицию.

Выбор типа расположения стендов определяется характером и объемом экспонируемых экспонатов или определяется случайным распределением администрацией выставки.

После того как определено вид и количество выставляемых фирмой экспонатов, выяснены площадь

отведенной фирме, ее планировка, осуществляется генеральная компоновка экспозиции фирмы.

В результате планировки нужно учитывать, что нормальное функционирование выставочного комплекса фирмы требует выделения на отведенной площади трех различных по назначению зон:

#### 1. Демонстрационная.

В этой зоне находятся выставочные стенды и экспонаты, а также рекламные материалы, с которыми знакомятся посетители. Здесь постоянно находится стендист. По площади это наибольшая зона.

#### 2. Офисная.

Эта зона предназначена для переговоров представителей фирмы с потенциальными заказчиками.

#### 3. Служебная.

Представляет собой вспомогательные помещения для хранения образцов товара, проспектов, раздаточной сувенирной и другой рекламной продукции, а также личных вещей представителей фирмы. Возможно совмещение служебной зоны и офисной. Общими требованиями к оформлению этих зон является деловой стиль и единство характера оформления, а главное – оптимальная приспособленность для выполнения предназначенных для каждой из зон функций. Кроме того, необходимо стремиться к эстетичности, оригинальности и запоминаемости оформления. Оформление выставочной экспозиции является носителем фирменного стиля, должно его отражать и представлять.

Планирование процесса коммуникации с посетителями выставки начинается с разработки системы средств и объектов демонстрации. Восприятия экспонатов во многом зависит от места расположения экспозиции фирмы в выставочном зале и направлении потока посетителей. К остальным влияющим факторам относятся освещенность, расстояние и угол обзора стендов посетителями, количество и характер экспонируемых

образцов, материалов и т.д. При возможности выбора места, арендуемого под стенды фирмы, следует учитывать психологические особенности восприятия экспонатов посетителями выставочных помещений. Установлено, что более внимательно рассматриваются стенды, расположенные недалеко от входа по ходу осмотра или напротив входа. Отведенные под выставки и ярмарки такие помещения как манежи, спортзалы, крытые стадионы и т.п. имеют большие площади и структура расположения в них выставочных стендов напоминает городские дома и улицы: есть главные, есть площади, перекрестки, тупики. На главных улицах и площадях располагаются презентационные залы, административные помещения и др. Близость стендов фирмы к таким точкам гарантирует внимание к стендам фирмы. Необходимо позаботиться о том, чтобы вид на стенды и выходы не перекрывались колоннами, лестницами, скульптурными группами или рекламными щитами, чтобы арендуемая фирмой площадь не располагалась в задней части площади выставки вдали от входа и главных проходов.

Место расположения стендов в общей структуре выставки оказывает значительное влияние на композицию оформления экспозиции фирмы.

Представляемые для выставки экспонаты должны быть расположены так, чтобы они обращали на себя внимание, их было удобно рассматривать. Для выполнения этих условий применяется различное выставочное оборудование, на котором закрепляются или устанавливаются экспонаты, реклама и необходимая информация. Выбор выставочного оборудования определяется в первую очередь физическими характеристиками представляемых образцов: размерами и весом. Крупногабаритные, тяжелые экспонаты обычно устанавливаются на полу или на невысоких подиумах. К ним относятся различные изделия машиностроения, такие как станки, насосы, мотоциклы, автомашины. Менее габаритные

экспонаты должны быть для удобства их рассматривания подняты над уровнем пола и могут располагаться на стеллажах, подиумах различной высоты, столах. Продукция кондитерских и парфюмерных фабрик, галантерейные и канцелярские товары и т.д. имеют небольшие размеры и для их размещения используют различные стеллажи. На стойках и тумбах рядом с экспонатами располагают рекламную продукцию фирмы: листовки, проспекты.

Администрация выставки, как правило, представляет выставляющимся фирмам площади определенных размеров. Обычно эта площадь ограничена наборными панелями, из которых образуются стены выставочных помещений фирмы. В другом случае фирмы сами устанавливают на выделенной площади выставочные стенды, которые отделяют экспозицию фирмы от помещений других фирм. Первый результат предпочтительней, т.к. обеспечивается единство стиля оформления всей выставки. Но во всех случаях вопросы размещения экспонатов, информации и рекламы решаются дизайнерами фирмы. Стенды и другое оборудование для размещения экспонатов изготавливается или приобретается самой фирмой. В настоящее время множество отечественных и зарубежных фирм предлагают свои услуги по изготовлению выставочных стендов и другого необходимого для выставки оборудования.

При организации выставочного пространства может быть использовано также торговое оборудование, используемое в магазинах и других местах продажи товаров.

Стенды предназначены в основном для размещения полиграфической продукции, информирующей посетителей о деятельности фирмы и ее продукции и услуг, или размещения рекламы. Некоторые стенды с размещенными на них материалами могут служить ширмами, отделяющими выставочную площадь фирмы от площади других фирм или для деления большого помещения на более мелкие.

Удобны мобильные рекламные стенды, изготавливаемые отечественными или зарубежными производителями. Они различны по конструкции, но для всех характерна секционность, быстрая сборка, небольшой вес и удобство транспортировки:

В оформлении экспозиции выставки решающую роль играют дизайнеры, которые принимают участие в разработке фирмой тематического плана экспозиции. Этот план включает разработку стендов фирмы с учетом планировки помещения, перечнем экспонатов и рекламной продукции, а также генеральную компоновку экспозиции фирмы в соответствии с концепцией оформления. В сферу деятельности графика – дизайнера при подготовке к выставке входит проектирование элементов оформления. К ним относятся:

1. Элементы оформления выставки.
  - 1.1. Выставочные стенды.
  - 1.2. Оформление офисного помещения.
  - 1.3. Пристендовые таблички
  - 1.4. Указатели.
  - 1.5. Суперграфика.
  - 1.6. Шеврон и значок стендиста.
2. Рекламно-информационные печатные издания.
  - 2.1. Листовки.
  - 2.2. Проспекты.
  - 2.3. Плакаты.
3. Сувениры.
  - 3.1. Упаковка, фирменная упаковочная бумага.
  - 3.2. Сумки и пакеты с тематикой фирмы.
  - 3.3. Календари карманные и настенные.

Этот список может быть значительно расширен. Перечисленные элементы должны отражать особенности выставки и участие в ней фирмы. Все элементы оформления выставки должны быть связаны с фирменным стилем.

Многие фирмы участвуют в выставках, ставят перед собой определенные цели. Это может быть расширение рынка сбыта, продвижение на рынок новых товаров и услуг, поиск партнеров, информирование о своей деятельности и т.д. В соответствии с поставленными целями подбираются экспонаты выставки, рекламные средства, сувениры. Определение состава выставочной экспозиции дает возможность определить количество и состав выставочного оборудования, площади под рекламную продукцию и общую площадь, необходимую фирме на выставке.

На основании этого выполняется проект экспозиции, на котором обозначаются зоны (демонстрационная, офисная, служебная) с расположением в них необходимого оборудования.

Требования к композиции оформления:

1. Целостность восприятия.
2. Стилиевое единство.
3. Наличие композиционного центра, совпадающего со «смысловым» центром.
4. Эстетичность.

Экспозиция должна привлекать внимание и заинтересовывать посетителей. Заинтересованный посетитель обязательно ознакомится со всей экспозицией фирмы. При этом нужно расположить экспонаты так, чтобы их осмотр проходил в определенной логической последовательности. Такое построение экспозиции предопределяет использование динамического типа композиции. Статичная композиция может быть использована при фронтальном восприятии экспозиции, когда все экспонаты попадают в поле зрения при подходе к стенду. Целостность восприятия экспозиции достигается единством стилиевого оформления, расположением стендов, наличием суперграфики.

Наружное оформление экспозиции фирмы должно учитывать стиль оформления, принятый для всей выставки.

Фризные части стендов с наружной стороны экспозиции выставки могут быть окрашены фирменным цветом и нести на себе изобразительный знак и логотип фирмы.

Чтобы привлечь внимание зрителей к экспозиции фирмы наружная сторона около входа или начала осмотра может быть оформлена как реклама и содержать товарный знак фирмы, краткую характеристику деятельности или другие данные, привлекающие внимание посетителей. Например – «фирма является единственным производителем в России», «фирма основана в 1982 году и непрерывно увеличивает количество продаваемой продукции на рынках Европы», «девиз фирмы – непрерывное повышение надежности и качества продукции» и т.п.

Итак, участие в работе выставок и ярмарок является эффективным и мощным средством формирования маркетинговых коммуникаций предприятий. Давно уже став самостоятельным направлением коммуникационной деятельности, участие в выставках и ярмарках представляет собой сложный единый комплекс приемов и средств таких основных элементов комплекса маркетинговых коммуникаций, как реклама, пропаганда, личная продажа, стимулирование сбыта.

Так, Международное бюро выставок определяет выставку, как «показ, основная цель которого состоит в просвещении публики демонстрации средств, имеющимся в расположении человечества, для удовлетворения потребностей в одной или нескольких областях его деятельности или будущих его перспектив.

*старший преподаватель кафедры  
декоративного искусства,  
ГБОУВО РК Крымский  
инженерно-педагогический университет,  
levitskaya.vera@mail.ru*

## **РАЗВИТИЕ ФАНТАЗИИ И АССОЦИАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ У ДИЗАЙНЕРОВ ОДЕЖДЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ**

Иногда студенты творческих специальностей, в том числе дизайнеры одежды сталкиваются с трудностями по генерированию большого числа неординарных разнообразных идей при проектировании коллекций костюмов. «Не хватает фантазии». Каждый студент индивидуален. Некоторые рождаются с богатой фантазией, для них придумать что-нибудь новое, креативное не составляет особого труда, у других поиск свежих, оригинальных идей вызывает затруднения. Для развития творческих способностей, склонности к изобретательству следует развивать восприимчивость, любознательность, интуицию, наблюдательность. Наблюдательность есть умение анализировать видимое, выделять в нем нечто важное и интересное, замаскированное «потоком восприятия». Интуиция - догадка, чуткость, проницательность [1].

Творчество невозможно без умения видеть необычное в обычном, по-новому взглянуть на старое и привычное. Необходимо пробудить у студентов естественное желание фантазировать, придумывать, воображать, создавать что-то неповторимое и индивидуальное – это важнейшие предпосылки формирования ассоциативно-образного мышления как профессионально-личностного качества.

Очень часто нелегко провести ассоциативные связи от источника вдохновения к проектируемым моделям. Сложно

определить какое свойство или элемент, а может быть весь предмет или явление, взять за основу будущей коллекции.

Поэтому развитие ассоциативно-образного мышления у студентов – одна из важнейших задач в становлении творческой личности, способной мобильно реагировать на изменения окружающей действительности и находить в ней все новые идеи и продуктивные ассоциации.

В научных статьях встречаются разные определения ассоциативно-образного мышления, например, как «динамического профессионально-личностного образования, включающего способность к ассоциациям, переработке информации утилитарного значения в эстетически и художественно значимую информацию, выражающую в соответствии с логикой образа их структурную взаимосвязь» [4]. Дизайнер должен обладать способностью абстрактно мыслить, быстро выдавать наибольшее количество идей за ограниченное время, уметь отыскивать самые оригинальные решения поставленной задачи, уметь устанавливать неожиданные ассоциативные связи между исследуемым предметом и проектируемым образцом, придумывать и передавать графическими средствами самые невероятные и несуществующие в реальном мире образы. Важно научиться мыслить образами. Чем более разнообразные ассоциативные представления на заданную тему возникают в воображении, тем шире диапазон возможностей дизайнера, тем более оригинальные и интересные идеи воплотятся в его цветовых композициях, эскизах, моделях [3].

Использование самых разнообразных обучающих методов позволяет разбудить в будущем дизайнере инициативу, развить логику мышления, раскрыть его индивидуальные творческие способности в профессиональном направлении. В современном дизайне яркое образное мышление является основой творчества, так как любое произведение искусства, в том числе и костюм – это результат

ассоциативных представлений о предметах и явлениях реального мира, чувственно-эмоциональных состояниях, воссоздаваемых в памяти. Развитие ассоциативного мышления дизайнера проявляется в преобразовании предметных, абстрактных и психологических ассоциаций в графические поиски решения задачи. Дизайнер одежды из окружающей действительности может взять абсолютно все, что каким-то образом можно трансформировать, стилизовать, преобразовать в костюм: мотив, предмет, элемент или весь источник вдохновения.

Творческими источниками при проектировании одежды могут быть любые явления природы, исторические события, произведения искусства, личные эмоции и фантазии, предметы реального мира. А также музыка, живопись, литература, балет, театр, цирк, кино, зрелищные мероприятия, этнические мотивы, архитектура, инженерные сооружения, всевозможные механизмы, предметы быта и декоративно-прикладного искусства, исторический, народный костюм и многое другое. Неиссякаемым источником вдохновения для дизайнера одежды всегда оставались народное творчество, культура, традиции и национальные костюмы разных народов, а также образцы высокой моды. Все это может стать источником оригинальных ассоциаций и замыслов. Дизайнера интересует форма предмета, цветовые сочетания, движение линий, соотношение объемов и другие аспекты. Ассоциации могут быть любые: предметные, абстрактные, психологические, ирреальные.

Способность решать творческие задачи должна воспитываться посредством создания условий, благоприятствующих стимулированию творческих возможностей студента-дизайнера, позволяющих развивать способность к интуитивному синтетическому мышлению [2].

Могут быть предложены практические задания:

1. Взаимодействие между звуком и цветом (музыкальная информация рассматривается в качестве импульса к выполнению живописно-графической композиции). Функции зрительных рецепторов усиливаются при звуковых сигналах, повышая восприятие различных цветов. Информационный импульс обуславливает реакцию субъекта на полученную музыкальную информацию, вызывает эмоционально-психологический всплеск – ощущение, воображение, представление, который и выступает первоосновой для построения композиции (колорит, форма линии и пятна, их взаиморасположение и принципиальные отношения).

2. Взаимосвязь между цветом и словом (цветографические композиции, выполненные по образному восприятию психологических и чувственно-эмоциональных категорий).

3. Взаимодействие между цветом, линией и компонентами действительности (цветографические композиции, навеянные образным восприятием предметов реального мира).

Процесс творчества – это поиск единства формы и содержания. Иногда при решении творческой задачи применение традиционных методов проектирования не дает новых интересных решений. Поэтому важна активизация творческого поиска в проектировании, направленная на развитие творческого проектного мышления дизайнера, и на интенсификацию самого процесса проектирования.

Творческий процесс – чрезвычайно многообразное и сложное явление. Развитие творческого воображения, нахождение оригинальных путей решения творческих задач проектирования, преодоление психологической инерции – такие возможности дает использование различных эвристических методов. Современные дизайнеры часто пользуются простейшими эвристическими приемами,

базирующимися на методах аналогии, ассоциации, комбинирования, инверсии и др.

Метод аналогий применяют на стадии образного решения костюма путем трансформации творческого источника (народного костюма, инженерных решений, произведений искусства и архитектуры и т. д.) в проектное решение.

Бионический метод заключается в анализе свойств и конструктивных особенностей объектов бионики и проектирования подобных конструкций и элементов в одежде.

Метод неологии предполагает использование приемов или способов передового отечественного и зарубежного проектирования, но не чужой идеи. Метод гиперболы применяют многие дизайнеры-авангардисты для создания гротескного образа в эскизах и костюмах.

Метод эмпатии может дать неожиданное решение, если дизайнер «войдет в образ» проектируемой модели и рассмотрит проблему изнутри.

Очень часто используются методы комбинаторики, трансформации, кинетизма. Комбинаторика – метод формообразования в дизайне, основанный на поиске, исследовании и применении закономерностей вариативного изменения пространственных, конструктивных, функциональных и графических структур. Комбинаторика использует приемы перестановки, группировки, вставки, переворота, замены одних деталей другими. Трансформация – это метод превращения или изменения формы и деталей этой формы. Его используют при разработке костюмов трансформеров, когда одна или несколько частей костюма меняют свое месторасположение, назначение и функцию. Кинетизм – это комбинаторный метод проектирования, в основе которого лежит идея движущейся формы. Широко используется в профессиональных модных показах с применением светящихся объектов, крутящихся и

движущихся элементов костюма, моделей с использованием графических иллюзий.

В последнее время появился метод деконструкции, который разрушает привычные приемы моделирования, конструирования одежды и технологию обработки. В моделях используются рваные края, прорезы, дырки, карманы на спине, застёжки в неожиданных местах, швы наружу и т. д. Использование самых разнообразных эвристических методов позволяет разбудить в будущем дизайнера инициативу, раскрыть его индивидуальные творческие способности, развить логику мышления в профессиональном направлении. Появляется возможность регулировать и интенсифицировать процесс творческого поиска.

Выводы. Развитие ассоциативно-образного мышления является приоритетной компетенцией по специальности «дизайн одежды», так как формирует у студента навыки продуцирования неожиданных идей, неординарных решений, оригинальных моделей в процессе создания авторских коллекций. Главная задача – дать возможность каждому студенту обнаружить свой талант в области проектной деятельности и развить способности самооценки, выработать индивидуальные творческие методы организации работы по решению поставленных перед ним проектных задач.

### Литература

**1. Зинченко В.П.,** Вергилес Н.Ю. Формирование зрительного образа / В.П. Зинченко, Н.Ю. Вергилес.– М. : МГУ, 1969. – 107 с.

**2. Сидоренко В.Ф.** Эстетика проектного творчества / В.Ф. Сидоренко. – М. : Изд-во ВНИИТЭ, 2007. – 135 с.

**3. Филиппова Г.С.** Развитие ассоциативно-образного мышления студентов / Г.С. Филиппова // Образование и наука. – 2009. – №5 (62). – С.109 – 112.

4. Цыннова В.В. Особенности формирования ассоциативно-образного мышления студентов художественно-графических специальностей в ВУЗе / В.В.Цыннова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. – №7 (71). – С. 114 – 119.

УДК 746.3.011.2

*Медведевских В.С.,  
кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры профессионального обучения,  
технологии и дизайна,  
Курганский государственный университет,  
Заслуженный учитель РФ,  
член Союза педагогов-художников РФ*

## **ТРАДИЦИИ НАРОДНОЙ ВЫШИВКИ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА**

В связи с утратой многих ценностей, особое звучание приобретает проблема сохранения и возрождения культурного наследия. В наши дни, актуальным остается вопрос преемственности традиций народной вышивки в современном мире, ее популяризации среди населения и использование творческого потенциала заложенного в традиционной культуре. В определенные периоды имело место и повышенный интерес к данному рукоделию, и полное отсутствие понимания его необходимости.

В настоящее время наметилась тенденция использования традиций народной вышивки в современной жизни человека. Не только многие мастерицы обращаются к вышивке для создания уникального рукотворного изделия, но и знаменитые кутюрье, например, такие как В.А. Юдашкин, В.М. Зайцев используют их для создания своих коллекций.

Несмотря на это, современное поколение мало заинтересовано в данном виде рукоделия. Теряется нить преемственности традиций народной вышивки. Необходимо продемонстрировать им, что традиции народной вышивки не теряют своей актуальности в наши дни, а широко используются в современности. Данная тема найдет свое отражение в кружковой работе по технологии, позволит показать востребованность традиции народной вышивки в наше время, сделает творческий процесс более интересным и привлекательным.

Традиции возникли в незапамятные времена, и сопровождают человечество на протяжении всей его истории. В большой российской энциклопедии народные традиции, определяются как, ценности, которые в своей основе отражают жизнь той или иной группы людей и возникают как результат эмпирического и духовного познания окружающей действительности [1]. О.П. Пшеничных отмечает, что как любое другое общественное явление, традиции обладает специфическими чертами, среди которых следует выделить: неразрывную связь с природой и со средой обитания, открытость, воспитательный характер, самобытность, цельность, ситуативность, наличие целенаправленного эмоционального заряда, сохранение элементов языческой и православной культуры [5].

Вышивка является одним из наиболее распространенных видов традиционного народного творчества. Вышивка – рукодельное искусство украшения ткани стежками, которая обогащает ее поверхность и

подчеркивает красоту [6]. За всю историю своего развития этот вид рукоделия пережил большое количество потрясений. Тем не менее, традиции народной вышивки, а именно, цветовая гамма, мотивы, орнамент и символика совершенствовались из поколения в поколение, отбирая все самое лучшее. По характеру узоров и приемов их выполнения вышивка очень разнообразна, а символические образы обладают большой смысловой емкостью, что напрямую зависит от используемых в вышивке символов, каждый из которых имел свое значение [5]. Большую роль в ней играет орнамент геометрический и растительный. Наиболее распространенными были символы – это земля, вода, огонь. Изображение ромба символизировали плодородие, а женская фигура и дерево олицетворяли единство рода, его продолжение, птица символизировала весну и тепло [4]. Расположение узора и приемы вышивки были органически связаны с формой одежды, считалось, что через незащищенные края одежды злые духи могли пробраться к телу. Поэтому на женских рубашках орнаментом, состоящим из солярных знаков, которые имели обереговое значение, вышивался ворот, полики, низ подола, а на мужской рубашке вышивались косоворотка, низ подола и рукавов.

Следует, что вышивка выполняла не только функцию украшения, но и имела обрядовое значение, служила оберегом, который защищал человека от враждебных сил. Не менее красочными и разнообразными были полотенца, которые не только применялись в быту, но и сопровождали обрядовые праздники, такие как крещение, свадьба и др. Самый распространенный обычай, это вышивание свадебного полотенца, который не потерял своей актуальности в современном праздновании свадьбы. Используется вышитое полотенце при встрече родителями молодых «хлебом-солью», что означало принятие в семью, благословление молодых, а также пожелание им достатка. На таком полотенце

изображались птицы парами, которые символизировали молодоженов, их верность и преданность друг к другу, а древо жизни и цветы, были пожеланием счастливой жизни.

Время производит отбор традиций, но некоторые из них всегда остаются современными. В нашей стране не только хранят традиции, но и дают им новую жизнь путем переосмысления традиционных взглядов вышивки и ее преемственности в современную моду. В работах известных кутюрье традиции и современность тесно переплетаются, давая бесконечное число вариаций исконно сложившимся мотивам. Одним из первых, кто создал коллекцию с использованием народных традиций вышивки, стал В.М. Зайцев, чье профессиональное кредо состоит в приверженности классической традиции, подлинной изюминкой его работ становятся народные вышивки, роскошные аппликации, кружево. Также, неоднократно разрабатывал целую коллекцию костюмов, в которых Н.Г. Бабкина и ее ансамбль «Русская песня» выступали на сцене [2].

В XXI в. специалисты индустрии моды не копируют традиции народной вышивки, а стараются достичь выразительности и образности современной одежды путем осмысления первоисточника средствами ассоциативного представления, проявляющегося в отборе самых важных элементов символики на деталях костюма, что позволяет достичь разнообразия видимого образа и новизны решения. Актуальна дизайнерская вышивка на одежде, начиная от мелких узоров на рукавах, подолах платьев, и заканчивая большими по размеру полностью вышитыми изделиями. Знаменитые модельеры и дома мод на протяжении последних сезонов используют ручную вышивку для декорирования нарядов в коллекциях. Ручная вышивка сегодня становится главным дизайнерским акцентом на одежде, она делает их яркими, уникальными и богатыми. В своих коллекциях ее

используют такие российские модельеры, как В.А. Юдашкин, А.А. Ахмадулина, Т.В. Парфенова, и многие другие.

Нельзя не согласиться с Г.С. Гориной, которая отмечает, что традиционность, взятая от народного искусства, спокойно входит в современность, сообщая модной форме новизну, оригинальность конструктивного и цветового решения [3]. Отличительной чертой современности является стремление к равноправному сосуществованию различных социокультурных норм и образцов, переплетая в них народные традиции.

Был проведен констатирующий эксперимент на базе лицея №12, в котором приняли участие учащиеся 7-х классов. Цель эксперимента: определить уровни знаний учащихся основной школы о традициях народной вышивки.

Результат тестирования, по выявлению знаний учащихся о традициях народной вышивки, показал уровни: высокий 26,1%, средний 56,5%, низкий 17,4%. В целом, можно отметить, что учащиеся имеют средний уровень знаний. Они свободно формулируют определения основных понятий традиционной вышивки, имеют хорошие знания о видах вышивки, её техники исполнения. Но показали недостаточно полные знания об основной символике народной вышивки. А также, где и как правильно применить орнаментальную вышивку с традиционными элементами символики в современной жизни ответить затруднились.

Результаты констатирующего эксперимента позволили сделать вывод, о том, что необходимо повышать средний и низкий уровни знаний о традициях народной вышивки. Для этого в процессе исследования был разработан методический материал: программа кружка, конспекты занятий и наглядность, где реализована одна из задач – показать преемственность традиции народной вышивки в современной жизни человека.

Таким образом, организация кружка по технологии даст возможность не только получить новые знания о традициях народной вышивки, но и найти им применение в практическом изготовлении вышивки на изделиях современной одежды и ее деталях.

### Литература

**1. Большая** российская энциклопедия. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2016. – 767 с.

**2. Вячеслав** Зайцев и его русский стиль [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL : <https://www.livemaster.ru/topic/94917-vyacheslav-zajtsev-i-ego-russkij-stil> (дата обращения: 10.04.2018).

**3. Горина Г.С.** Народные традиции в моделировании одежды / Г.С. Горина. – М. : Легкая индустрия, 1974. – 34 с.

**4. Маслова Г.С.** Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г.С. Маслова. – М. : 1978. – 201 с.

**5. Пшеничных О.П.** Народная художественная культура как предмет научного исследования [Электронный ресурс]. – Режим доступа : // <https://studfiles.net> URL : <https://studfiles.net/preview/3967250/> (дата обращения: 7.04.2018).

**6. Энциклопедический** словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL : [https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/25130](https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/25130) (дата обращения: 10.04.2018).

УДК 739(477.54/.62)-029:9

*Митрофанова Л.В.,  
старший преподаватель кафедры изобразительного*

*и декоративно-прикладного искусства,  
ГООУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,  
kaf\_izo@ltsu.org*

## **ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МЕТАЛЛА НА СЛОБОЖАНЩИНЕ**

Художественная обработка металла занимает особое место среди различных видов декоративно-прикладного искусства. Ее произведения – это мир трансформированных образов, которые связаны с древними представлениями о мироздании наших предков, с их мифологией и мировоззрением.

Развитие художественной обработки металла исследуется многими учеными и рассматривается в самых разнообразных аспектах. В нашей работе мы опираемся на искусствоведческие исследования декоративно-прикладного искусства, которые отражены в трудах Е.Е. Докучаевой, Л.А. Баранчевой, В.И. Морозова и др.

Проблеме развития искусства художественной обработки металла посвящены исследования О.А. Казачковой, А.П. Лихачевой, О.В. Павловского, А.А. Павловской. Эстетические особенности произведений подробно описаны в работах З.Ф. Фаттахова, О.В. Старовой.

Цель публикации – исследовать особенности развития художественной обработки металла на Слобожанщине и выявить специфику ее становления.

История художественной обработки металла берет свое начало в глубокой древности, когда человек научился изготавливать из этого материала оружие, предметы быта и посуду. С тех времен изделия из металла разделились на две группы: одна служила утилитарным целям и мела

функциональное значение, а вторая имела эстетическое значение и служила для украшения быта и людей.

Развитие художественной обработки металла прослеживается благодаря высокохудожественным изделиям древних племен, для поиска которых особое значение имеют археологические раскопки, где огромную роль играют находки, принадлежащие Трипольской культуре.

Трипольская культура (VI – III тыс. до н.э.) Наибольший расцвет пришелся на 5500 и 2750 гг. до н.э.

Ранний этап (середина V – 2-ая половина IV тыс. до н.э.) Медных изделий в то время было не много (рыболовные крючки, шилья, украшения).

Средний этап (середина IV тыс. до н.э. – 3200 / 3150 гг. до н.э.) Прослеживается увеличение количества и ассортимента медных изделий (топоры, ножи, кинжалы, шилья, украшения).

Поздний этап (3150 – 2650 гг. до н.э.) Активно развивается добыча и обработка металла (боевые топоры-молоты, медные кинжалы, шилья, ножи, украшения – браслеты, пронизи, медные бусы).

Характерный для Трипольской культуры высокий уровень художественной обработки металла демонстрируют орудия труда, найденные археологами – железные топоры, серпы, пилы, ножи, а также кованое оружие и украшения, изготовленные с помощью позолоты и инкрустации драгоценными камнями и цветными эмалями.

Археологические раскопки скифских курганов также являются ценнейшим источником для изучения культуры этих племен. Серебряная амфора из кургана Чертомлык (IV в. до н.э.), Золотая пектораль из Толстой Могилы (IV в. до н.э.) являются произведениями высочайшего мастерства скифов.

Скифы (VIII в. до н.э. – IV в. н.э.) досконально владели художественной обработкой металла. Их характерной чертой являлся звериный стиль – мотивы животного мира с фантастическими изображениями сфинксов, грифонов, фигур

олений, козлов, диких кабанов, медведей. Скифы применяли особый способ изображения животных, так называемый скифо-сибирский звериный стиль – животные изображались в движении и сбоку, но с обращенной в сторону зрителя головой.

Наряду с изображениями фигур животных на изделиях из металла встречаются сцены борьбы зверей (хищников, терзающих травоядных животных). Изображения выполнены в невысоком рельефе при помощиковки, чеканки, литья, тиснения и резьбы, чаще всего из золота, серебра, железа, бронзы.

Кочевой образ жизни обуславливал ассортимент выполняемых изделий. Скифы изготавливали браслеты, перстни, амфоры, гребни, зеркала, ножи, наконечники стрел и т.д.

В III в. н.э. степные районы опустели вследствие экологической катастрофы и территория, которая ранее была занята скифами, была заселена сарматами. На основе скифского искусства сарматы создали новый звериный, полихромно-инкрустационный стиль. Мастера заимствовали у скифов художественные образы и видоизменяли их. В золотые изделия монтировалось большое количество драгоценных камней. Характерным признаком, присущим сарматскому стилю, была перегруженность элементов и деталей декора, отсутствие равновесия и меры.

Сарматы изготавливали диадемы, украшения для одежды, сбруи, нагрудные бляхи, браслеты, кинжалы и т.д.

Железо на территории Слобожанщины с древних времен добывали из болотной руды, которую до VII века выплавляли в так называемых «земляных печах» - небольших круглых ямах, обмазанных изнутри огнеупорной глиной. С VII века появилось наземное сооружение для плавления железа – «домница», которая представляла собой самый простой вид доменной печи. Ее заполняли древесным углем и измельченной рудой, подавали кислород при помощи специальных кожаных

мехов и получали металл со шлаками, окалиной и другими добавками. Чтобы получить чистый металл его ковали, очищая таким образом от примесей.

В Киевской Руси (X – XIII в.) активно развивалось литье и кузнечное ремесло. Существовало несколько видов художественного литья – монументальное, мелкое литье предметов хозяйственного назначения и литье из олова. Литьем из металла выполняли колокола, оружие, казаны, кубки, подсвечники и т.д.

Исследования и анализ археологических материалов дают возможность утверждать доскональное владение мастерами Киевской Руси технологией изготовления пакетного железа, наваривания стальной пластины на железную основу, цементации, техниками горячей и холоднойковки.

В IX в. древнерусские кузнецы делали все основные виды ремесленных инструментов и орудий труда: серпы, косы, пилы, топоры, долота, сверла, ножницы и другие. Высочайшего уровня развития в Киевской Руси достигло также и ювелирное искусство, о чем свидетельствуют уникальные музейные экспонаты: диадемы, браслеты, подвески, серьги, ожерелья, фигурные бляшки. Они выполнялись огромным количеством разнообразных техник, которыми ремесленники Киевской Руси владели в совершенстве: литье, гравирование, чернь, скань, зернь, позолота, эмаль. Также на Руси использовали инкрустацию золотом по железу и меди с применением черни. Для изготовления украшений использовались хрусталь, аметист, сапфир и т.д.

Нашествие Золотой орды на долгие годы остановило развитие культуры местных народов.

Начиная с XV в., разграничение металлообрабатывающего дела на городское и сельское ремесла привело к возникновению и сосуществованию на протяжении столетий двух его форм – цехового производства и народного домашнего промысла.

В цехах и городских мастерских, начиная с XVII в., творческая и ремесленная работа выполняется уже разными мастерами.

В XVII – XVIII вв. главными средствами художественной обработки металла остаетсяковка, литье, художественно-технические средства ювелирного дела, которые в это время становятся разнообразными и совершенствуются. Для плавления металла использовали домашнюю печь или небольшой горн. Ремесленники умели сваривать отдельные металлические детали, орнаментировать изделия рядом техник.

Мастера изготавливают оклады на иконы, книжные металлические оправы, дарохранильницы, посуду, оружие, осветительные приборы и другие. Среди ювелирных изделий в этом периоде значительное место занимали украшения: серьги, перстни, медальоны, кольца, ручные браслеты, броши.

В XVII в. первые пушки и колокола были очень скромно украшены орнаментацией, но в конце XVIII в. их стали украшать мастерски выполненными растительными орнаментами, фамильными гербами и эмблемами.

Особое место среди вещей церковного и светского обихода занимает посуда, личные вещи, орнаментированное оружие, булавы, осветительные приборы. Их украшали гравированием, теснением, травлением, позолотой, филигранью, чернью, использовали литье.

Среди ювелирных изделий в этот период значительное место занимали серьги, ручные браслеты, сканые пуговицы, канаки – нагрудные украшения. Но самыми любимыми украшениями были дукачи – это разновидность женского украшения, выполненного на основе монеты, иконки или медали. К дукачам прикрепляли разные приспособления для подвешивания, чаще броши, украшенные цветными стеклами.

Художественная обработка металла XV–XVIII вв. активно развивалась, совершенствовалась, поражала

количеством художественных техник, мастерством выполнения изделий.

В XIX в. городское металлообрабатывающее ремесло также достигало высокого художественного уровня. Часто кузнецы выполняли заказы по эскизам архитекторов или художников, используя приемы народного промысла. Изготавливали композиции балконных, оконных решеток, дверные замки, садовые и приусадебные ограды, флюгеры и металлические шпильки. На территории Слобожанщины были массово распространены кованые сундуки, к украшению которых подходили с особыми требованиями. Для декорирования сундуков использовали тонкое листовое железо и приемы холодной обработки металла. Сундуки украшали элементами орнаментальных мотивов – ветвями деревьев, стилизованными цветами, деревом жизни и другими.

На территории Слобожанщины также были очень распространены наддымники. Они представляли собой пространственную композицию, часто выполненную в виде сказочного дома. Ими украшали дома, дополняя их общий характер и защищая их от атмосферных осадков и задувания ветра.

Кузнецы, исходя из пластических возможностей железа, создавали орнаментальные композиции из простых элементов: полукругов, кругов, длинных, прямых и волнистых линий, точек, сквозных отверстий, стилизованных цветов и т.д. Они насекали узоры обычным зубилом, использовали способы насечки, пробивки отверстий, вырезания, а также метод горячей штамповки.

В XIX в. также активно развивалось ювелирное декорирование металла. Если цеховые ремесленники концентрировали свою деятельность на производстве драгоценной посуды, дорогого оружия и конской сбруи, то народные мастера изготавливали огромное количество утилитарных предметов для широких слоев населения. Также

было очень распространено производство ювелирных женских украшений, где преобладали народные растительные мотивы, которые иногда дополнялись элементами из сложных композиций профессионального искусства.

Первая мировая война привела к упадку промыслов – не хватало сырья и оборудования, но в 20-х гг. XX в. производство изделий декоративно-прикладного искусства возобновилось.

В 20-х гг. XX в. на Слобожанщине на основе бывших земских мастерских были основаны художественно-промышленные артели. В послевоенный период произошло объединение мелких кооперативов, а в 1960 г. промышленные артели были реорганизованы в государственные предприятия.

Современные художники-профессионалы успешно используют в своем творчестве многовековой опыт художественной обработки металла. С каждым годом количество мастеров, которые работают с металлом, увеличивается, растет уровень их художественного мастерства.

В настоящее время обработка металла является звеном целого комплекса художественных промыслов, так как художественные изделия из металла являются неотъемлемой частью современного декоративно-прикладного искусства и используются в оформлении интерьеров, в быту, экспонируются на многочисленных выставках. Интерьеры современных зданий украшают кованные светильники, настенные бра, декоративные решетки, вазы и т.д.

Современные мастера в практике художественных промыслов используют как металлы, так и различные сплавы: медь – материал, который используют для чеканки, бронзу – сплав меди и олова, который используют для литья, латунь – сплав меди и цинка (инкрустация), олово – применяют в инкрустациях, литье, гравировании.

Современные технические приемы обработки металлов:

1. Чеканка на листовом материале в холодном или разогретом состоянии (рельефное изображение выполняется путем деформации листа молотком и пуансонами). Чеканка может использоваться и как средство украшения литых изделий;

2. Литье (выполняется при помощи пустотелых форм, которые заполняются расплавленным металлом);

3. Гравирование (различные изображения и орнаментация выполняется на поверхности металла режущим инструментом);

4. Инкрустация (изделия из дерева, кости и рога украшают орнаментом из металла так, что поверхность сырья и поверхность металла создают одну ровную плоскость);

5. Протравливание (на металле выполняются рельефные изображения при помощи химической обработки кислотой).

Дальнейшее развитие и успех металлообрабатывающего художественного промысла лежит в обращении к лучшим народным традициям обработки и украшения металла, их изучении и творческом возрождении в современных условиях.

Современное декоративно-прикладное искусство развивается в трех основных направлениях: профессиональное, традиционное и самодеятельное. Нынешнее поколение мастеров возрождает и усовершенствует разные виды технического исполнения художественной обработки металла, использование принципов орнаментальных форм, построение композиционных схем, цветовых соотношений. Поэтому основная цель декоративно-прикладного искусства – приобщение к духовной художественной культуре, народному искусству, способ передачи от поколения к поколению общечеловеческих ценностей, которые будут способствовать творческому и духовному саморазвитию человека.

## Литература

**1. Антонович Є.А.** З історії декоративно-прикладного мистецтва України / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич.– Львів : Вид-во «Світ», 1992. – 288 с.

**2. Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие. – М : Прогресс, 1974. – 254 с.

**3. Неменский В.М.** Мудрость красоты : О проблеме эстетического воспитания : Кн. для учителя / В.М. Неменский. – М. : Просвещение, 1987. – 250 с.

УДК [(37.015.31:7)-053.6]:7 "21"

**Опренко Л.С.,**  
*преподаватель кафедры изобразительного  
и декоративно-прикладного искусства,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,  
angelika.6284@mail.ru*

## **ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ МОЛОДЕЖИ**

В настоящее время искусство является пространством для диалога, в котором все желающие могут принять участие. Современное искусство позволяет художнику выразить себя через различные формы, а зрителю дает возможность высказать совою точку зрения, попытаться раскрыть замысел художника, предположить историю создания того или иного объекта искусства, тем самым увеличивая ценность произведения.

Современное искусство дает возможность обществу видеть мир по-разному, позволяет переосмыслить свои предпочтения, расширить возможности контакта с реальностью, в тоже время художники через свои работы

освещают новые формы культурных и социальных преобразований в современном мире.

Искусство на протяжении всей истории является одним из видов деятельности человека, так как при создании объекта творчества, возникает взаимодействие с окружающим миром и с самим собой, это является необходимостью и несет функцию стимулирования человеческого самовыражения [8, с. 50].

Также при рассмотрении искусства как движущей силы развития человека стоит выделить его основные функции: познавательная (когнитивная); экспрессивная (выражение чувств); оценочная (внушение или выражение чувств). Познание и выражение чувств можно определить – как пассивные функции искусства, а оценку и внушение – его активными функциями. Помимо основных функций существует еще большое количество промежуточных, которые располагаются между основными, это такие функции как: нормативная; постулативная; декларативная и другие.

Раскрыть смысл этих функций можно следующим образом: например, сообщение чего-либо – познавательная функция; выражение чувств – это экспрессивная функция; изменение мира, человеческих отношений с помощью художественных образов или символов – декларативная функция; и выражение позитивного или негативного отношения это оценочная функция. Таким образом, искусство определяется множеством функций, которые пересекаются и взаимодействуют [3 с. 125]

Формирование современного искусства происходит через разнообразные стили, приемы и течения. «Разнообразие» является ключевым словом для описания выражений современного искусства. Выполнение художественного объекта в настоящее время может производиться любыми материалами, которые могут рассматриваться как часть работы, а также как действие, мысль. Примером разнообразия современного искусства

является концепт, который можно рассматривать как идею в изобразительном искусстве, где преобладает мысль художника, философия внутреннего мира, выраженная посредством формы, цвета, композиции и направлена на популяризацию искусства, и служит в качестве средства коммуникации в обществе.

В современном мире искусство развивается очень стремительно и неотъемлемой частью этого развития является публика, то есть, общество которое развивается параллельно, и находится с ним в прямых и обратных связях, и таким обществом чаще всего является молодое поколение, которое развивается и идет в ногу со временем. Верно сказал об этом К. Маркс: «И сам предмет искусства создает свою публику, то есть провоцирует в аудитории потребность в общении».

В большинстве случаев искусство транслируется с помощью современных технологий, интернета, социальных сетей, но, как правило, не все что подразумевается под словом «Искусство» является таковым, так как в своем выражении оно не основывается на фундаментальных принципах, и не несет глубокого смысла, а также не имеет культурно-эстетической составляющей.

Искусство играет большую роль в развитии личности, оказывает влияние на внутренний мир молодых людей, формирует чувства, мысли, нравственность и жизненные принципы, посредством художественных образов, которые являются отображением действительности, исходя из этого, приобщение к искусству которое основывается на историческом наследии, культурных связях, в духе гуманизма и патриотизма, просто необходимо, и актуально в наше время.

Ф. Достоевский отмечал, что «в процессе общения с искусством художественные впечатления, постепенно накапливаясь, пробивают с развитием сердечную кору, проникают в сердце, в его суть и формируют человека».

Развитие человека – весьма сложный процесс, в котором участвуют многие факторы, и эстетическое воспитание должно быть одним из них, и начинаться оно должно с детства. Если с раннего возраста ребенок не начнет слушать хорошую музыку, читать стихи, интересоваться искусством, то позднее заинтересовать его этим будет очень сложно, особенно в современном мире, с его доступом к видео играм и подобным современным развлечениям. Решающую роль в таком развитии играет семья, так как родители первую очередь должны быть заинтересованы в полноценном духовном и эстетическом развитии своих детей, но это не всегда так, потому что в современном ритме жизни у них не остается времени для совместного посещения кино, театров, выставок.

Следующим по значению важным воспитательным институтом является школа, так как именно в ней закладываются основы мировоззрения, понятия, помогающие подросткам идентифицировать себя с обществом, воспитывается личность, именно поэтому эстетическое воспитание в современной школе должно основываться на более широком изучении дисциплин связанных с культурой и эстетикой. Такими дисциплинами могут быть история искусств, основы киноискусства, архитектуры и подобные предметы, направленные на формирование духовных, эстетических ценностей

Система эстетического воспитания – это непрерывный процесс, не имеющий возрастных ограничений. Начавшись в самом детстве, оно должно продолжаться всю жизнь. Благоприятным периодом для продолжения приобщения к миру художественной культуры являются также студенческие годы. Студенты, обучающиеся на направлениях, связанных с искусством, будь то музыка, хореография, киноискусство, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, дизайн, культурология, в полной мере вовлечены в мир

искусства, при этом развивается их духовная и эстетическая сущность, их творческая индивидуальность. Иногда люди отдают предпочтение техническим специальностям, которые в основном направлены на изучение точных наук и эстетическое, культурное воспитание в большинстве случаев отходит на второй план, что в корне не верно.

В таком случае, в учебных планах требуется предусматривать занятия по таким дисциплинам как, культурология, история мировой и отечественной культуры. Возможно внедрение для некоторых направлений обучения и истории искусств, это позволит воспитать культурных и разносторонне развитых будущих специалистов, ведь культура человека – это основа становления его личности.

В современном обществе, к сожалению, наблюдается отсутствие моральных принципов и ценностей. В первую очередь, отражается на поведении и моральном облике молодежи, и только активная популяризация, и внедрение искусства, и его эстетических и культурных составляющих в жизнь людей на всех этапах развития, может воспитать в обществе принципы гуманизма и любви к прекрасному.

Новое поколение привыкло к динамическим образам (телевидение, интернет, и другие), при которых не развивается воображение и притупляется сознание. Для того, чтобы осуществлять эстетическое воспитание исходя из современных тенденций, необходимо вызвать интерес молодежи к предмету и удержать его, так как через освоение искусства происходит передача духовного опыта человечества, сохранение культурных традиций, уважение к историческому наследию.

Таким образом, система образования должна осуществлять формирование грамотной личности, обладающей не только предметными, но и универсальными знаниями, основами культуры, эстетики которые закладываются через приобщение молодого поколения к

художественной культуре, обучение их умению видеть прекрасное в жизни и искусстве, эмоционально воспринимать произведения искусства и грамотно формулировать своё мнение о них, а также умению пользоваться полученными практически навыками в повседневной жизни. Эти знания и компетенции, несомненно, обогащают внутренний мир человека, существенно расширяют его кругозор и дают возможность более осознанно и цельно осмыслять окружающий мир.

Данная статья не исчерпывает очерченную проблему и предусматривает в перспективе дальнейший научный поиск.

### Литература

**1. Алексеева В.В.** Эстетическое и художественное воспитание (проблемы современного образования) / В.В. Алексеева // Художественное образование и наука. – М. : Рос. гос. специализированная академия искусств, 2016. – № 2(7) – С. 32 – 38.

**2. Бауман З.** Текущая современность / пер. с англ. С.А. Комарова. – СПб. : Питер-пресс, 2008. – 240 с.

**3. Ильин И.А.** История искусства и эстетика : Статьи / Предисл., сост. и общ. ред. М. Лифшица. – М. : Искусство, 1983. – 288 с.

**4. Каменская Е.Н.** Психология развития и возрастная психология. Конспект лекций / Е.Н. Каменская. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 224 с.

**5. Концепция** художественного образования как фундамента системы эстетического воспитания школьников : Проект / Авторы: Б.М. Неменский, А.А. Мелик-Пашаев, Е.К. Чухман и др. – М. : ВНИК «Школа», 1989. – 202 с.

**6. Крылова Н.Б.** Культурология образования / Н.Б. Крылова. – М. : Народное образование, 2000. – 272 с.

**7. Мелик-Пашаев А.А.** Психологические проблемы эстетического воспитания и художественно-творческого

развития школьников / А.А. Мелик-Пашаев // Вопросы психологии. – М., 1989. – №1. – С. 20 – 32.

**8. Соловьёв В.С.** Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьёв. – М. : Искусство, 1991. – 328 с.

**9. Юсов Б.П.** Современная концепция образовательной области «Искусство» / Б.П. Юсов // Виды искусства и их взаимодействие. Пособие для учителя. – М. : ИХО РАО, 2001. – 180 с.

УДК [378.011.3 – 051 : 7.05] : [378.016 : 62]

***Петров В.С.,**  
старший преподаватель кафедры дизайна  
и проектных технологий,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко  
**Петрова Н.И.,**  
учитель-дефектолог,  
старший учитель ГУ ЛНР  
«ЛОУ – СОШ №8 имени Ф. Ватутина*

## **ФОРМЫ И МЕТОДЫ ПРОФОРИЕНТАЦИОННОЙ РАБОТЫ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ**

В новых социально-экономических условиях происходит переосмысление проблем профессионализации. В современном мире личностное развитие человека тесно взаимосвязано с успешностью и эффективностью профессиональной деятельности, т.к. профессия образует основную форму активности субъекта, и вопросы профессионального самоопределения могут быть решены только в контексте целостного развития личности. Эти

перемены повлекли за собой изменения в понимании труда, который становится одновременно и средством выживания человека, и способом самоутверждения, и творческим самовыражением личности, вследствие чего современному дизайнеру приходится постоянно адаптироваться в быстро меняющихся условиях и приспосабливаться к потребностям рынка труда. А это значит, что в процессе социализации и профессионального самоопределения человека, вступающего в самостоятельную жизнь, успех его действий будет существенным образом зависеть от его собственной активности, от сформированности субъектной позиции.

Выбор профессии – чрезвычайно важный этап в жизни каждого человека, который осложняется тем, что определять свою будущую профессиональную деятельность необходимо в старшем школьном возрасте, когда нет достаточного опыта и устоявшихся взглядов и убеждений. В этом возрасте молодые люди полностью обращены в будущее, поэтому проблема выбора жизненного пути выступает центром всей психической жизни, происходит подлинное самоопределение, которое выражается в направленности на будущее. Необходимость выбора диктуется самой жизненной ситуацией, инициируется родителями и направляется учебным заведением. Разрешением данной ситуации, по нашему мнению, является профориентационная работа, представляющая собой единство цели, содержания, принципов, организационных форм, методов и средств, направленных на формирование профессиональной направленности, выражающейся в готовности к сознательному выбору профессии.

Профориентационная работа позволяет информировать учащихся о многообразном мире профессий, помогает им в определении личностных качеств, обеспечивая тем самым выбор профессии, сферы деятельности, учебного заведения, который отвечал бы их интересам, потребностям, склонностям и способностям, являлся отражением их ценностных

ориентаций и потребностей рынка труда в определённых профессиональных кадрах.

Анализ психолого-педагогической литературы показал, что профориентационная работа имеет длительную историю становления и развития и является комплексной проблемой, т.к. рассматривается через призму многих наук, таких, как педагогика, психология, социология, психофизиология и других. Отражая социально-экономическую ситуацию развития общества, профориентационная работа выступает одним из самых актуальных направлений в образовательном процессе, как в нашей республике, так и в большинстве зарубежных стран.

Анализ научной литературы даёт возможность утверждать, что вопросы, связанные с выбором профессии и профориентационной работой высшего учебного заведения с выпускниками всегда привлекали внимание учёных, педагогов, исследователей нашей республики, стран ближнего и дальнего зарубежья. Они отражены в работах: А. Вайсбурга, А. Воробьева, В. Галюты, В. Герасимчук, И. Гусева, В. Ендальцева, Н. Иванова, Л. Йовайши, М. Калашникова, А. Качанова, Е. Климова, В. Колобашкина, С. Кохтева, А. Куценко, В. Куценко, Л. Макарова, Ю. Мелихова, А. Николаенко, Е. Павлютенковой, К. Платонова, В. Симоненко, Г. Соловьева, Л. Турчины, В. Федоришина, В. Харламенко, М. Янцура и др.

Актуальность и необходимость профориентационной работы заключается в том, что она является важнейшим средством формирования профессиональной направленности, которая включает в себя отношение к профессии. Мотивы её выбора, к которым мы относим интерес, ценности, потребности, склонности, способности, социальное окружение, находятся в динамическом единстве друг с другом и выражают готовность к осознанному выбору будущей профессиональной деятельности. Однако, в ходе нашего

исследования нами установлено, что применяемые профориентационные методы и формы социально-экономической ситуации развития общества требуют пересмотра и обновления. Нам удалось выявить следующие наиболее эффективные и действенные методы: лекция, дискуссия, деловая игра, мастер – класс, игровые профориентационные упражнения, тренинги, беседа и т.д., и формы: индивидуальные и групповые. Мы также определили, что профориентационную работу лучше осуществлять при взаимодействии школы и ВУЗа в рамках профильного обучения. Это способствует обогащению знаний учащихся, развитию творческой активности личности, удовлетворению её запросов, реализации индивидуальных склонностей и способностей в различных сферах деятельности, формированию мотивации к обучению в высшем учебном заведении, ознакомлению школьников с вузовскими методами и формами обучения, что создаёт условия для профессионального самоопределения, формирует профессиональную направленность учащихся.

Сегодня многие высшие образовательные учреждения испытывают проблему набора студентов, причем эта проблема касается всех ВУЗов без исключения. Без результативной профориентационной деятельности современный ВУЗ не конкурентоспособен, так как именно студенты являются основным конкурентным преимуществом. Поэтому в современном обществе направлены усилия на создание условий для всестороннего развития личности и подготовку квалифицированных специалистов.

На сегодняшний день особенно остро ощущается то, что профессия дизайнера востребована республикой. Как следствие, возникла объективная потребность в систематизации профориентационной работы, поиске обоснованных факторов, которые бы способствовали появлению у школьников желания освоить профессию

учителя. Поэтому возникла необходимость подходить креативно и системно к выбору методов профориентационной деятельности.

Профориентационная деятельность образовательного учреждения рассматривается как научно обоснованная система подготовки потенциальных абитуриентов к свободному и самостоятельному выбору профессии, призванная учитывать, как индивидуальные особенности личности, так и необходимость полноценного распределения трудовых ресурсов в интересах общества. Методы профориентационной работы высшего образовательного учреждения можно представить в виде пассивных и активных.

К пассивным методам относятся:

- беседы с абитуриентами о направлениях и профилях, организуемых преподавателями образовательного учреждения;

- приглашение преподавателей вуза на школьные мероприятия;

- оформление информационных стендов, рекламных щитов и полиграфической продукции о направлениях и профилях вуза;

- организация «Дня открытых дверей» и др.

В качестве примера приведем вариант проведения «Дня открытых дверей». Как известно целью этого мероприятия является привлечение абитуриентов через знакомство их с планируемым приемом в вуз, условиями обучения в вузе и т.д. Одной из проблем, с которой можно столкнуться при организации «Дня открытых дверей», является определение способов привлечения на мероприятие потенциальных абитуриентов. Однозначно им надо предложить что-то для них ценное на данный момент. В качестве такого мотивационного компонента для школьников в первой половине учебного года могут выступить мастер-классы по рисунку, живописи и композиции.

Активные методы профориентационной деятельности образовательного учреждения требуют особой подготовки и к ним относятся:

- привлечение школьников к работе ВУЗовских проблемных групп;

- создание в вузах работниками телевидения и преподавателями рекламных роликов, позволяющих позиционировать направления подготовки и профили кафедры;

- активное участие преподавателей кафедры в республиканских программах по повышению квалификации и профессиональной переподготовке;

- организация научных исследований по актуальным вопросам дизайна, психологии, управления и др.;

- проведение профессиональных недель наук дизайна;

- организация олимпиад по дизайну для различных групп населения и школьников.

Основная особенность профориентационной работы заключается в помощи учащимся осознанно выбрать профессию, сформировать у старшеклассников собственный взгляд на трудовую деятельность, научить их оценивать свои возможности. Благодаря профориентационной работе, выпускники адекватно формируют свои профессиональные планы. В профориентационной деятельности ВУЗов можно выделить четыре основных подхода: информационный, диагностико-консультационный, развивающий и активизирующий.

Профориентацию школьников чаще инициируют родители, перед которыми стоит вопрос высшего образования своего ребенка. Сами взрослые чаще обращаются для решения вопросов по профессиональным проблемам, перепрофилированию, получению нового образования, а также за карьерным консультированием.

В своём исследовании мы рассмотрели два уровня профориентационной работы:

– внутренний (объект: выпускники, студенты и преподаватели);

– внешний (деятельность со сторонними организациями: школы, колледжи, ВУЗы, работодатели).

Важно отметить, что многочисленные исследования проблемы профессиональной ориентации выпускников общеобразовательных школ, лицеев и колледжей не исчерпывают всех аспектов подготовки к данному выбору. Особый интерес вызывает вопрос систематизации профориентационной работы коллектива преподавателей педагогического высшего учебного заведения с абитуриентами. Сегодня государственные высшие учебные заведения совершенствуют работу с учащимися выпускных классов общеобразовательных школ, лицеев, колледжей и находят новые, более эффективные методы работы с абитуриентами. Одним из факторов повышения эффективности подготовки дизайнера является оптимизация проведения профориентационной работы, так как вопрос правильного выбора будущей профессии имеет большое значение в жизненном самоопределении учащихся.

Профориентационная работа в высшем учебном заведении должна выполняться на основе научно обоснованной системы способов, форм и методов. Задачей такой работы является изучение индивидуальных особенностей и разницы в способностях абитуриентов, их профессиональный отбор на специальности и специализации, а также своевременное привлечение учащихся к получению высшего образования.

Известно, что в современном мире проблема профессиональной ориентации молодежи становится особенно актуальной в связи с возросшими требованиями современного производства к уровню профессиональной

подготовки кадров. Сегодня наблюдается тенденция того, что интересы учащихся общеобразовательных школ к той или иной профессии зачастую не соответствуют потребностям общества в кадровом обеспечении некоторых профессий. По своему значению профориентация влияет на рациональное распределение трудовых ресурсов, выбор жизненного пути молодёжи и адаптацию к выбранной профессии.

Таким образом, в жизни каждого молодого человека основным приоритетом является выбор будущей профессии. Например, по мнению исследователя Л. Турчины: «Выбор профессии старшеклассниками – это процесс, в котором интегральное свойство учащихся старших классов обусловлено наличием внутренних мотивов, интересов и потребностей к определённому виду профессиональной деятельности на основе системного внешнего влияния. Результатом такой деятельности должна стать личность выпускника, которая сформировалась и готова к выбору профессии» [5].

Педагоги А. Николаенко и В. Герасимчук утверждают, про выбор профессии – это, прежде всего, процесс, звено взаимосвязанных шагов, осуществляемых с учетом разных факторов (планов, способностей, актуальной социальной потребности в той или иной профессиональной деятельности) [2, с. 67].

Нами в результате исследования установлено, что организация приема студентов на первый курс зависит от первого впечатления, которое складывается про университет и кафедры дизайна у абитуриентов и их родителей. Безусловно, работа высшего учебного заведения по профессиональной ориентации должна проводиться согласно разработанного и утвержденного плана. Опыт работы говорит о том, что наибольшую эффективность имеет работа, когда она систематизирована и ведется не только в высшем учебном заведении, но и в стенах общеобразовательных школ, лицеев и

колледжей. Большое значение имеет установление тесного контакта между преподавателями высшего учебного заведения с учителями общеобразовательных школ, преподавателями колледжей и лицеев. Следует отметить, что работу по профессиональной ориентации молодежи необходимо проводить тактично, без «натиска», ибо любой натиск убивает интерес у учащихся, без которого профориентация не возможна.

Для проведения профориентационной работы в институте ИТОТТ и на кафедре дизайна нужно сформировать профориентационную группу из профессорско-преподавательского состава. На наш взгляд, весь процесс профориентационной работы в высшем учебном заведении должен проводиться в три этапа в течении учебного года.

Первый этап целесообразно проводить во 2-ой половине сентября – начало ноября. Выбор такого периода, безусловно связан, во-первых, с климатическими условиями (в работе задействован автотранспорт на дальние расстояния); во-вторых, работа проводится перед регистрацией учащихся выпускных классов общеобразовательных школ на пробные тестирование.

При определении первого этапа проведения профориентационной работы преподаватели кафедры: должны планировать и использовать методику проведения профориентационной работы; знакомиться с потенциальными абитуриентами; устанавливать связь с общеобразовательными учреждениями, подписывать договора о сотрудничестве.

Поэтому, первый этап профориентационной работы профессорско-преподавательского состава кафедры дизайна осуществляется путем:

- разработки плана проведения работы (сентябрь);
- выявления методики профориентационной работы с учащимися выпускных классов (разработка анкет, тестов и другого раздаточного рекламного материала);

- сотрудничества с отделами образования республики;
- распространения знаний о кафедре дизайна путем распространения среди абитуриентов информации о специальности и специализациях (информирование учащихся при помощи буклетов в процессе проведения бесед и т. д.);
- установления и постоянного контакта с коллективами средних учебных заведений (разработка и подписание договоров о сотрудничестве с общеобразовательными учреждениями);
- сбора информации о контактных связях с общеобразовательными учебными заведениями при помощи технических средств и Интернета с целью дальнейшего сотрудничества;
- организации работы с родителями учащихся школ, колледжей и т.д., а именно: посещение родительских собраний, так как именно родители принимают активное участие в определении жизненных планов и профессиональной направленности своих детей;
- организации выездных встреч в общеобразовательных учебных заведениях, которые являются весомым компонентом профориентационной работы с учащимися общеобразовательных школ;
- организации дней открытых дверей кафедры для учащихся общеобразовательных школ и их родителей;
- проведения мастер-классов (организация мастер-классов и приглашения руководителей общеобразовательных учебных заведений);
- рекламы кафедры дизайна путем размещения объявлений (на автовокзале, в автотранспорте, рынке и т. д.); участия в выставках-ярмарках и фестивалях профессий;
- проведения олимпиад учащихся общеобразовательных школ города и района, которые помогают выявить их склонности и стимулирования более глубокого изучения отдельных дисциплин.

Второй этап профориентационной работы проводится в период регистрации абитуриентов на внешнее независимое тестирование (январь – март) и осуществляется путем:

- помощи выпускникам учебных заведений в оформлении документов для регистрации;

- организации консультативных пунктов преподавателей кафедры дизайна для подготовки будущих абитуриентов к экзаменам;

- посещения родительских собраний в общеобразовательных школах с целью распространения знаний о кафедре дизайна;

- организации дней открытых дверей для учащихся выпускных классов общеобразовательных школ и их родителей;

- проведения мастер-классов преподавателей кафедры дизайна;

- работы агитбригады;

- проведения праздничного вечера встречи выпускников прошлых лет с будущими абитуриентами;

- организации выставок творческих работ на тему «Мой талант», «Мое мастерство».

Третий этап профориентационной работы осуществляется в период: июнь – август путем:

- распространения объявлений о работе приемной комиссии;

- организации работы приемной комиссии (подготовка документов; подготовка необходимых технических средств организации труда);

- приема документов от абитуриентов;

- проведения вступительных экзаменов;

- составления рейтингов абитуриентов;

- зачисления студентов.

Учитывая опыт проведения профориентационной работы можно утверждать, что большое значение в ее

организации на кафедре уделяется проведению мастер-классов, которые на сегодняшний день являются одной из наиболее эффективных, приоритетных и перспективных форм получения новых знаний и умений, знакомства с новыми методиками и технологиями. Цель проведения таких мероприятий заключается в их профориентационной направленности, сотрудничестве и обмене опытом между высшим учебным заведением и другими внешкольными заведениями региона, популяризации различных видов декоративно-прикладного творчества. Для достижения этой цели в мастер-классах принимают активное участие учащиеся общеобразовательных школ города и района.

Безусловно, проведение мастер-классов для будущих дизайнеров очень важно и полезно в их профессиональном становлении и углублении специальных практически-ориентированных знаний, которые являются попыткой открыть собственную профориентационную направленность. Внедряя именно такой подход к осуществлению профориентационной работы высшего учебного заведения с выпускниками общеобразовательных школ, лицеев, колледжей, мы хотели показать значение системного подхода и его эффективность. Коллектив кафедры заинтересован в том, чтобы на обучение поступали абитуриенты, которые имеют способности к обучению, личностные убеждения в правильности избранной профессии и доверие к учебному заведению.

Таким образом, кафедра дизайна и проектных технологий является ведущим в сфере подготовки специалистов, которые могут внедрять творческие способности в сферу производства, быта, дизайна, изобразительного искусства и в образовании. А именно: работа с абитуриентами на кафедре (экскурсии на кафедру; проведение дней открытых дверей, мастер-классов, вечеров с выпускниками прошлых лет), работа с абитуриентами в

общеобразовательных школах, лицеях и колледжах (встречи с учащимися на классных часах, встречи с родителями учащихся на родительских собраниях и т. д.).

Нами определено, что помощь выпускникам общеобразовательных учебных заведений найти единственное верное решение в профессиональном самоопределении, спланировать, организовать и провести работу по их профессиональной подготовке, снижению роли стихийного выбора профессии – важнейшая задача в проведении профориентационной работы.

Предложенная программа проведения работы с будущими абитуриентами должна проводиться комплексно, так как, при отсутствии одного из элементов этой системы наблюдается снижение эффективности проводимой работы. Таким образом, научно обоснованная, систематизированная и безупречно организованная профориентационная работа высшего учебного заведения может помочь будущим абитуриентам в выборе профессии для раскрытия их профессиональных способностей.

### **Литература**

**1. Галюта В. Н.** Профориентационна робота серед школярів на основі компетентнісного підходу / В. Н. Галюта // Ціннісні пріоритети освіти у XXI столітті : орієнтири та напрямки сучасної освіти : Матер. IV Міжнар. наук.-практ. конф. (3–5 жовт. 2007 р., м. Луганськ). – Луганськ : Альма-матер, 2007. – Ч. 2. – С. 87–93.

**2. Миколаєнко А.** Професійна орієнтація та професійне самовизначення учнів загальноосвітніх навчальних закладів / А. Миколаєнко, В. Герасимчук // Рідна школа. – 2012. – № 11. – С. 66–69.

**3. Профессиональная** ориентация молодежи и организация приема в высшие учебные заведения / И.Т. Гусев,

Н.П. Калашников, А.В. Качанов [коллектив авторов]. – М. : Высш. школа, 1982. –128 с.

**4. Симоненко В.Д.** Профессиональная ориентация учащихся в процессе трудового обучения : Книга для учителя / В. Д. Симоненко. – М. : Просвещение. – 1985. – 223 с.

**5. Турчина Л.О.** Педагогічні умови підготовки старшокласників до вибору професії в умовах профільного навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Л. О. Турчина. – Луганськ, 2011. – 20 с.

**6. Український педагогічний словник.** – К. : Либідь, 1997. – 376 с.

**7. Янцур М.** Професійна орієнтація і методика профорієнтаційної роботи. Курс лекцій. Навчальний посібник / М. Янцур. – К. : Видавничий Дім «Слово», 2012. – 464 с.

**8. Бондаренко В.І.** Опыт проведения профориентационной работы высшего учебного заведения с абитуриентами / В.І. Бондаренко, О.В. Курчий, В.А. Штерев // Молодой ученый. – 2013. – №12. – С. 410–413.

УДК 378.011.3 - 051 : 7.05

**Пономарева Е. Н.,**  
*кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры дизайна  
и проектных технологий,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

## **МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ**

Развитие системы образования составляет одно из основных магистральных направлений общего общественного

развития. Потребность в определении концептуальных принципов высшего образования осмысливается как необходимость адаптации к новым условиям существования человечества, порожденным не только кризисными явлениями глобализующего социума, но и противоречиями социокультурного, экономического и политического характера, рядом глубинных экологических проблем планетарного характера, которые в свою очередь, порождены человеческой небрежностью и пренебрежением проблем единства и взаимозависимости природы и социума.

Вполне понятно, что определение путей последующего эффективного развития образовательных педагогических систем, в частности, системы высшего художественного образования, должно происходить на основе тщательного изучения круга проблем и проблемных контекстов образования, педагогики, культуры и общества. Проблемы высшего образования и проблемы педагогики высшей школы нашли свое отражение в трудах таких ученых, как А. Алексюк, В. Астахова, Д. Барановский, В. Бутенко, В. Галузинский, В. Головкин, С. Гримблат, М. Евтух, А. Кузьминский, М. Виленский, Л. Онищук, В. Ортинский, В. Пасечник, И. Подласий, Ю. Приходько, С. Мирнов, М. Фицула, Ю. Фокин, А. Хохлов, А. Хуторской.

Ученые прослеживают две противоречивых проблемы современного состояния образования: во-первых, это повышение роли образования в обществе и недовольство общества ее состоянием, а во-вторых, недостаточный уровень осознания этой проблемы и необходимость определения некоторых заданий общества к ее решению и обеспечению надлежащих условий функционирования образования.

Важным, по мнению А. Новикова, становятся проблемы, которые порождены внешними общественными проблемами – проблемы организации образовательного процесса, формирования стойкости личности в соответствии с

информационными потоками, проблемы формирования личных качеств педагога, проблемы поиска новых ориентиров в решении проблем учебы и воспитания молодежи в современных общественно-экономических условиях [1, с. 236–237].

Безусловно, приобретенный учеными большой теоретико-методологический опыт художественной педагогики и художественно-педагогической деятельности является значительным источником педагогических свершений и методологических поисков относительно обновления системы образования. Но в настоящее время в большом внимании нуждается решение проблем подготовки специалистов художественных специальностей, в том числе подготовки будущих дизайнеров.

Перед высшим художественным образованием стоит необходимость решения важных вопросов философского, гуманистического, аксиологического, мировоззренческого, культуротворческого содержания подготовки специалистов художественных специальностей; вопросов определения теоретических и методологических основ подготовки специалистов художественных специальностей; вопросов проектирования и моделирования системы подготовки специалистов художественных специальностей; аспектов научно-методического, содержательного и технологического наполнения процесса подготовки специалистов художественных специальностей на основе определения содержания форм, методов, технологий, качества и эффективности подготовки специалистов художественных специальностей.

Социокультурная среда плотно связана с художественно творческими формами и видами взаимодействия искусства с миром и окружающим пространством (М. Бонфельд, В. Дряпика, М. Каган, О. Рудницка, А. Сохор, Л. Столович, В. Суханцева,

О. Щолокова). Искусство как форма познания мира и его законов и воссоздания в художественной деятельности (Л. Столович) всегда устанавливает определенную связь с любой сферой человеческой деятельности. Отметим, что, освещение любых вопросов и проблем образования в области искусства нуждается в системно-интегративных, междисциплинарных научно-теоретических поисках, поскольку именно искусство является самой сложной, синергической системой отображения мира и образования «второй» реалии бытия, сложной интегративной системой кодирования, хранения и трансляции содержания и смыслов художественной информации, уникальной системой пространственно-временной коммуникации.

Характеризуя современное нестабильное, динамическое состояние развития общества, А. Новиков [1] определяет господство в нем проектно-технологического типа организационной культуры, который отвечает требованиям времени и, действительно, открывает возможности приспособления общества к новым условиям существования человечества. Проектность как принципиальный признак общественно культурной организации, имеет сложное отражение в художественной практике и сложные связи с миром искусства и художественной деятельности. Если рассматривать проектную культуру в широком, общественном значении, то принципы проектной организации деятельности становятся значимыми в процессе подготовки специалистов художественных специальностей относительно развертывания фаз, стадий, этапов личной (познавательной, учебной, производительной, творческой) деятельности. Важна проектность мышления в определении стратегий и маршрутов личностного саморазвития и самоусовершенствования. Также, необходимо учитывать, что проектная культура является основой деятельности в определенных видах современного

искусства, хотя не все виды художественной деятельности поддаются жесткой проектуализации.

В новых условиях современного постиндустриального, постнекласического общества выдающаяся роль, безусловно, принадлежит дизайну, которой овладел всем пространством современной социокультурной среды. Специалисты современного дизайна во всех его разновидностях призваны не только проектировать предметы и комплексно формировать среду существования человека, но и проектировать поведение человека, проектировать информационный контекст бытия в материализованных объектах окружающей среды, тем самым вести и сопровождать человека в течение жизни. Дизайн не только проникает во все сферы жизни, он формирует и создает эти сферы, потому способность влиять на человеческое, массовое поведение самый выдается.

Не один вид деятельности вообще не может полноценно существовать без дизайнерского сопровождения. Дизайн в современном обществе понимается очень широко и, во многом, обобщенно. Дизайн – это художественно-проектная культура, которая совмещает художественную, научно-исследовательскую, инженерную, формально-конструктивную, эргономичную и психолого-адаптивную деятельность. Дизайн является наиболее интегрированным феноменом современного бытия, проблемы которого представляет отрасль методологии дизайна, которая, по мнению многих ученых, только начинает создаваться. Например, ни одно представление, музыкальный концерт, выставка, акция не состоится без дизайнерской поддержки – проектной организации, создания рекламно-графической продукции, оформления интерьера и декораций, освещения и костюмов, озвучивания праздничной атмосферы.

Поэтому сегодня можно говорить о дизайне как целостной системе искусства. В формировании целостной полиинтегративной научно-методической модели системы

профессиональной подготовки специалистов художественных специальностей в высших учебных заведениях, подготовка специалистов по профилю «Дизайн» является ключевой, поскольку дизайнерская практика в современном социуме направлена на выполнение художественно-проектных, проектно-формирующих, коммуникативных, интегративных, организационно-управленческих, комплиментарных, рекреационных, воспитательных, декоративных, образовательных, эстетических функций.

Общественно-культурная практика показывает динамичность и вариативность сфер применения дизайнерского художественно-профессионального опыта в современном обществе. Общественно культурная система предусматривает широкое применение деятельности специалистов художественных специальностей в целостном социокультурном пространстве современности. Среди направлений и векторов дизайнерской деятельности, которые обусловлены социально-экономическими, политическими, культурными потребностями общества, можно выделить художественно-педагогическую, художественно-культурную, художественно-творческую, художественно-проектную, художественно-исполнительскую, стилеобразующую, управленческую, научно-исследовательскую, просветительскую, арт-терапевтическую, неформально-художественную, коммуникативную, инновационно-технологическую направленность. Многовекторность дизайнерской деятельности требует модернизации системы подготовки будущих специалистов.

Система профессиональной подготовки специалистов художественных специальностей обобщенно может быть представлена художественно-педагогическими и профессионально-художественными (художественно исполнительскими, художественно-проектными,

художественно-творческими) направлениями образовательной деятельности.

Методологической основой определения содержания высшего образования в сфере дизайна являются общечеловеческие, национальные и художественно-культурные ценности. Теоретико-методологическими принципами определения содержания подготовки специалистов-дизайнеров является фундаментальность, научность, системность, ценностно-гуманистическая и проектно-художественная направленность образования, поликультурность и интегративность.

Учитывая сильное влияние, которое искусство способно оказывать на общество, учитывая тенденции негативизма и псевдокреативизма, которые господствуют в современном искусстве, нужно также отметить необходимость совершенствования системы воспитательной деятельности в процессе профессиональной подготовки будущих дизайнеров, направленной на усиление личностно-ответственной и ответственно-гуманистической доминанты образовательного процесса. Личностно-ответственное отношение к жизни, природе, человечеству, искусству и миру должно стать сформированным личностным качеством каждого специалиста-дизайнера.

Процесс совершенствования системы воспитательной деятельности в системе профессиональной подготовки будущих дизайнеров должен быть переориентирован в плоскость формирования личностно-ответственного отношения будущего специалиста к миру, человеку, природе на основе личностно-ответственной и ответственно-гуманистической доминант личностного развития и профессионального становления будущих дизайнеров.

Выполнение задач совершенствования системы подготовки будущих дизайнеров будет способствовать социализации и профессиональной адаптации специалистов-

дизайнеров в современном социокультурном пространстве, формированию ценностных установок и ориентаций личности, готовности выполнять свою профессиональную миссию.

### **Литература**

**1. Новиков А.М.** Развитие отечественного образования / А.М. Новиков. – М. : «Эгвес», 2005. – 176 с.

**2. Новиков А.М.** Методология / А.М. Новиков, Д.А. Новиков. – М. : СИНТЕГ. – 668 с.

## **СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ, МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ**

УДК 784.75

**Астапенко Е.А.**

*студент магистратуры 2 курса,  
профиль подготовки «Вокальное искусство»,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»  
astapenko.kate@gmail.com*

Научный руководитель:

*Дрепина О.Б.,  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры пения и дирижирования  
Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР  
«Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко»*

### **РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Считается, что музыка имеет огромные возможности для нравственного, эстетического воспитания человека, и в этом видится ее большая ценность для воспитания детей.

Музыкальное воспитание является синтезом различных видов деятельности. Младший школьный возраст самый благоприятный для интенсивного творческого развития ребенка и необходимый для раннего музыкального образования.

Педагоги-музыканты накопили большой опыт работы по формированию личности ребенка в процессе обучения пению. Весомый вклад в него внесли такие педагоги, как В.Н. Шацкая, Н.А. Метлов, Л.И. Михайлова, Е.А. Аймазов, А.Д. Войнова, Б.Л. Яровский, Д.Т. Зинич, Н.Д. Орлова, Т.В. Волчанская, С.И. Бекина. В их работах дано теоретическое обоснование системы усвоения певческих навыков, продолжена методика практической работы с детьми разных возрастов, показано влияние певческой, исполнительской деятельности на всестороннее развитие личности ребенка. Пение воспитывает эстетическое восприятие и эстетические чувства, художественно-музыкальный вкус – оценочное отношение к песне.

1) В пении происходит общее развитие ребенка – формируются его высшие психические функции, развивается речь, улучшается физическое состояние.

2) Развитие слуха, музыкальной памяти, координации между слухом и голосом – все это способствует общему развитию, здоровью ребенка, становлению полноценной творческой личности. Поэтому развитие певческих навыков у детей, считается актуальной темой, требующей решения уже со школьного возраста.

Работая с детьми над развитием вокально-технических навыков, очень важно учитывать природу ребёнка и поэтому необходимо из раза в раз находить новые способы налаживания доверия и контакта, используя оптимальные возможности каждой методики, а также, методических приемов. Знания в сфере психолого-педагогических достижений, являются неотъемлемой частью профессиональной педагогической деятельности в развитии вокально-технических навыков у младших школьников (мониторинг, коррекция, анализ нестандартных психолого-педагогических задач, результатов деятельности, синтезируя педагогические технологии).

Работая с младшими школьниками очень важно уделять внимание развитию творческого потенциала детей, повышение общемзыкальной образованности и эрудиции, а также, и повышение интереса к вокалу и его изучению.

Очень важно учитывать, что в каждом ребенке заключена неповторимость и индивидуальность в восприятии искусства и мира в целом, поэтому для педагога вокала важен поиск нужного «ключа» для понимания, как эта индивидуальность «пропускает» через себя музыку, как чувствует, воспринимает и преподносит в окружающий мир свое представление об искусстве.

На занятиях используется игровая музыкальная методика. Также организуются академические концерты, технические зачеты, праздничные концерты, культурно-массовые мероприятия, где дети выступают как настоящие артисты.

Каждый ребенок требует к себе различного подхода: кто-то усваивает все налету, другим для достижения успехов надо приложить немало усилий; третьи «требуют» длительной, кропотливой работы без быстрых результатов. Развитие певческой деятельности актуально на сегодняшний день. Участие детей в районных смотрах, конкурсах позволяет детям проявить свою творческую активность, превращает маленький мир ребенка в бесконечно разнообразный окружающий мир.

Процесс пения помогает ребенку приобрести определенные навыки в развитии голоса, способствует формированию личности, развитию музыкального вкуса, содействует укреплению здоровья (развивает дыхательные мышцы, благотворно влияет на нервную систему), помогает устранению дефектов речи. Если ребенку в разговорной речи сложнее поставить тот или иной согласный звук, то в пении он сможет и не заметить, как с легкостью он этот звук пропел.

При работе над вокально-техническими навыками переел педагогом стоят следующие задачи:

1. Развивать музыкальные способности:

- эмоциональную отзывчивость на музыку;
- ладовое чувство;
- музыкально-слуховые представления;
- чувство ритма.

2. Формировать основы певческой и общественной культуры:

- эстетические эмоции;
- интересы, оценки;
- вокально-певческие умения и навыки.

Обучение детей певческим умениям связано с задачей очень осторожного развития детского голоса и сохранения его естественного звучания. Поэтому я постоянно обращаю внимание на основы физиологии детского голоса, чтобы исключить ошибки.

Детский голос обладает особыми качествами, отличающими его от голоса взрослых. Детские голосовые связки короткие по сравнению со связками взрослых – отсюда особое звучание детских голосов, особенно в младших группах. Гортань с голосовыми связками в несколько раз меньше, чем у взрослого. Звук, образовавшийся в гортани очень слабый, но он усиливается резонаторами: верхней головной (полости носа, рта и глотки) и нижней грудной (трахея, бронхи, грудная клетка). Легкость, звонкость детского голоса зависит от слабого развития грудного резонатора, так как у детей преобладают головные резонаторы.

Резонаторы играют большую роль, так как они придают разную окраску голосу. При неправильном извлечении звука, например, в случае его форсирования, голос у детей приобретает низкое звучание. Дети дошкольного возраста поют, как правило, фальцетом. Детские легкие малы по

емкости, отсюда естественная ограниченность силы детского голоса.

Чрезмерно громкое пение губительно отражается на голосовых связках детей. Малейшее форсирование, напряжение голоса приводит к тому, что он теряет необходимую легкость, приобретает неприятный горловой характер и переходит в крик.

При пении фальцетом, то есть при использовании головных резонаторов, свойственным дошкольному возрасту, наблюдается неполное замыкание голосовой щели, и вибрирование голосовых связок. Таким образом, перенапряжение голосовых связок не происходит, и голос оберегается от срыва.

Сила звука так же вызывает большую амплитуду колебаний голосовых связок, и, следовательно, вовлекает в работу большое количество вокальных мышц. У детей это ведет к излишней активности в работе голосовых связок. Возникает крикливость, что так же вредно для развития детского голоса. Очень важно, чтобы ребенок говорил в быту спокойно, без крика, пел естественным голосом. На начальном этапе необходимо беседовать с детьми на эту тему: нельзя кричать, петь на улице в холодную и сырую погоду, нельзя петь во время болезни.

Охрана детского голоса предусматривает правильно поставленное обучение пению. Этому способствует продуманный подбор репертуара, соответствующий певческим возрастным возможностям детей.

Правильному подбору репертуара помогает изучение диапазона звучания детского голоса. Певческий диапазон – это объем звуков, который определяется интервалом (расстоянием) от самого высокого до самого низкого звука, в пределах которого хорошо звучит голос.

Подводя итог, на наш взгляд, очень важно постепенно и систематически подходить к развитию вокально-технических

навыков на уроках вокала в условиях дополнительного музыкального образования. Данное утверждение не следует толковать как рекомендацию к своеобразному «нагружению» на младшего школьника одновременно всех вышеупомянутых вокально-технических навыков.

### Литература

**1. Андрианов М.С.** Анализ процессов невербальной коммуникации как паралингвистики / М.С. Андрианов // Психологический журнал. – Т.16. – 1995. – №5. – С.115–121.

**2. Божович Л.И.** Личность и ее формирование в детском возрасте / Л.И. Божович. – М. : Просвещение, 1968. – 464 с.

**3. Ветлугина Н.А.** Методы музыкального воспитания ребенка в детском саду Текст. / Н.А. Ветлугина // Музыкальное воспитание в Советском Союзе / ред.-сост. Л. Баренбойм. – М. : Сов. композитор, 1977. – 488 с.

**4. Дмитриев Л.Б.** Гласные в пении / Л.Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики. – Вып.1. – М. : Музгиз, 1962. – С.77–130.

**5. Дмитриев Л.Б.** Голосообразование у певцов / Л.Б. Дмитриев. – М. : Музгиз, 1962. – 56 с.

**6. Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – Изд-е 2.-е. – М. : Музыка, 1996. – 368 с.

**7. Менабени А.Г.** Методика обучения сольному пению : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / А.Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 95 с.

**Билык В.В.,**  
*студент магистратуры 2 курса,  
направление подготовки  
«Музыкально-инструментальное искусство»,  
Научный руководитель:  
Лабинцева Л.П.,  
кандидат педагогических наук, доцент,  
и.о. заведующего кафедрой музыковедения  
и инструментального исполнительства  
Института культуры и искусств,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»  
larissa.labintseva@mail.ru*

## **ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ РОК-МУЗЫКИ**

Для многих рок – это не только музыкальное направление, но и целая культура, средство коммуникации молодежи, а также своеобразное зеркало общества. Изначально данная музыка создавалась как способ самовыражения молодых парней. Это был некий бунт, социальный протест, пересмотр и отрицание всевозможных моральных ценностей мира.

Межнациональный характер и всепроникающая способность рок-музыки обуславливает актуальность её изучения и как социального феномена, и как музыковедческого, и как воспитательного, в следствие чего, возникает необходимость конкретного социологического исследования.

Актуальность темы определяется наличием многих подходов к изучаемой проблеме. Интерес к всестороннему изучению рок-музыки привлекает социологов, философов,

культурологов, психологов, как отечественных: Б. Асафьев, Н. Барановская, В. Власов, И. Набок и др., так и зарубежных: С. Фриза, Д. Бакстона, Дж. Куртиса, Дж. Стрэттона и др.

Цель данной статьи – проанализировать исторические аспекты развития рок-музыки.

Для изучения процесса эволюции рок-музыки определим терминологию значения этого понятия. Прежде всего, рок-музыка (англ. Rock music) – обобщающее название ряда направлений популярной музыки. Слово rock (англ. – «качать», «укачивать», «качаться») в данном случае указывает на характерные для этих направлений ритмические ощущения, связанные с определённой формой движения, по аналогии с roll, twist, swing, shake и т. п. [2]. Такие признаки рок-музыки, как использование электромузыкальных инструментов, творческая самодостаточность (для рок-музыкантов характерно исполнение композиций собственного сочинения), являются вторичными и часто вводят в заблуждение. По этой причине принадлежность некоторых стилей музыки к року оспаривается.

Началом рок-музыки следует считать появление такого жанра, как рок-н-ролл, который вобрал в себя черты буги-вуги, блюз, ритм-энд-блюз и кантри музыки.

Отметим, что сильное влияние на зарождение рок-н-ролла оказали следующие блюзовые исполнители: Мадди Уотерс, Роберт Джонсон и Лидбелли. Само название «рок-н-ролл» происходило из давних песен госпел исполнителей 40-х гг. Это слово обозначало призыв к танцу [3]. Впервые выражение было использовано в песне Роя Брауна «Good Rockin Tonight» в 1947 г.; а уже в 1949 г. вышла песня «Rock and Roll» легендарного музыканта Уайлда Билла Мура.

В целом, развитие раннего рок-н-ролла неразрывно связано именно с американскими исполнителями, но на сегодняшний день, к сожалению, невозможно установить, какая же пластинка или песня стала первой в подобном жанре.

Среди возможных вариантов называют сингл 1950 г. – «Fat Man» Фэтса Домино. В других версиях встречается «Rocket 88» (1951 г.).

Рассмотрим эволюцию рок-музыки 60-х гг. В 1957 г. гитарист Линк Рей записал композицию «Rumble», в которой впервые можно было проследить эффект фузза (fuzz) на гитаре. Поэтому сегодня принято считать, что именно от этой песни и начали происходить все «тяжелые» жанры рока, в частности, панк-рок и хэви-метал. Более того, Линк Рей и Дик Дейл положили начало новому жанру инструментального танцевального рок-н-ролла – серфу, который был основан на гавайском звучании гитары, а также имеющий эффект вибрато (vibrato). К первой серф-записи относят песню «Bulldog» группы The Fireballs, а среди ключевых представителей отмечают «The Shadows» и «The Ventures».

Впоследствии стали появляться так называемые «тяжелые» жанры. Первой песней, в которой прослеживаются истоки «тяжелой» музыки, следует считать сингл «You Really Got Me» (1964 г.) группы «The Kinks», где музыканты впервые в рок-музыке использовали «тяжелый» гитарный рифф и соло прифуззованной гитары. В первых альбомах группы можно было заметить не только утяжеленный бит-саунд, но и остросоциальные тексты [1].

Основным идеологом движения модов стал коллектив «The Who». Их первые два альбома являлись одними из наиболее «тяжелых» для своего времени, а на сцене они прославились тем, что часто начинали крушить свои гитары. Более того, группа впервые стала использовать нойз и фидбэк в роке. Стоит заметить, что некоторые их тексты считались уж слишком вольными для своего времени. Более поздняя музыка коллектива характеризовалась всего двумя словами – пауэр-поп.

К идеологам мод-движения также следует отнести группы «The Pretty Things» и «The Small Faces», в исполнении

которых использовалась жесткая версия ритм-энд-блюза и такие же остросоциальные тексты.

Британскими первопроходцами жесткой музыки считаются музыканты из «The Troggs», которые отличались от всех остальных британских коллективов тем, что были наиболее близки к гаражному року, который появился некоторое время спустя.

Известно, что помимо музыки, которая постоянно звучала в чартах и на телевидении, в середине 60-х гг. начал зарождаться и развиваться некий андерграунд – это были группы, которые репетировали в гаражах и записывали шумные, низкопробные и грязные пластинки. Однако не все представители гаражного рока ориентировались на тяжелую музыку. Наиболее бескомпромиссные из них стали первыми прото-панк-музыкантами, но 80% представителей гаражного рока так и не выпустили ни одного альбома.

Британское вторжение стало своеобразным образцом для подражания у американских рокеров. Стали появляться такие группы как «The Sonics», которые записывали сумасшедшие рок-н-ролы с саксофоном и утяжеленной гитарой, «The Seeds» (исполнители более мягкой музыки с использованием органа), а также «The Music Machine», «The Standells» и «The Knickerbockers» [4].

Подобное случалось редко, но иногда песни гаражных групп становились настоящими хитами: это произошло с группой Count Five и их песней «Psychotic Reaction» или, например, с «The Standells» и «Dirty Water» .

Оригинально отнеслись к подобному стилю «Monks» – коллектив, оригинальное звучание которого представляло фидбэк, остросоциальные тексты, использование хаотической гитары, безумные аранжировки. На наш взгляд, данная группа не имеет даже близких аналогов среди рока 60-х гг. В связи с этим, музыка и имидж гаражных команд оказали

определенное влияние на последующее развитие стилей панк и прото-рока.

В конце 1965 – 1966 гг. в Америке начинает формироваться новый музыкальный жанр – психоделический рок. Основой для его создания стали как гаражные группы со своей странной музыкой, так и представители фолк-рока. Впервые данный термин был применен по отношению к фолковой группе «Holy Modal Rounders». Первой гаражной психоделической группой (в названии одного из их альбомов упоминается термин «psychedelic») стали музыканты из «The 13-th Floor Elevators». К сожалению, количество поклонников психоделической культуры увеличилось благодаря хиппи и психоделическим наркотикам, употреблению марихуаны и мескалина. Характерным для жанра были «мистические» саунд и тексты треков, а также (в некоторых случаях) философия хиппи, которая выражалась в идеях пацифизма и идеалах любви [4].

По такому же направлению двигалась и британская музыка, которая популяризировала поп-рок. Хотя, «The Kinks», отказавшись от жесткой музыки, пришли к поп-року без психоделии и с сильным влиянием мюзик-холла. Некоторые идеи коллектива «The Kinks» стали основой для создания и развития многих групп британского вторжения. Интересно, что в 1965 г. «The Beatles» также начали заниматься совершенствованием своего раннего звучания. Их работы 1965–1966 гг. причислялись к ранней психоделии и брит-попу. Они и стали эталонами поп-рок музыки.

Как правило, музыка 1960-х гг. не разделяется на периоды, но именно период с 1966 по 1969 гг. принято считать временем наибольшей популяризации и расцвета «классического рока». Данный термин включил в себя все главные направления музыки 60-х гг., начиная еще с «британского вторжения». И именно 1967 г. удостоен называться лучшим годом в истории рок-музыки, когда

начали появляться легендарные произведения жанра поп-рока, блюз-рока и психоделии. Более того, одновременно со всем этим развивался и ранний музыкальный андерграунд, истоки которого происходят от гаражного рока.

Из средства развлечения рок-музыка превратилась в феномен контркультуры в конце 1960-х гг. и создала тенденцию к ее увеличению в роли общества. Отметим, что с рок-музыкой неразрывно были связаны движения американских хиппи, а также так называемая Молодежная революция в Европе [4].

Следующее направление рок-музыки – рок-н-ролл (который позже назывался «авангард») – соответствовал по времени тем бунтам, которые возникли в обществе. Как утверждал Ален Дистер в своей книге «Эпоха рока»: «Рок, который вторгся в жизнь общества, действует глубинно. О нем судят по одежде, по его внешним и поверхностным проявлениям, но не замечают, что скрыто за всем этим: под сомнения поставлены практически все традиционные ценности, такие как религия, политика, армия. Возник новый взгляд на взаимоотношения между людьми... Рок – это средство коммуникации. Он, можно сказать, является звуковым фоном целого поколения, приписывающего себя к нему» [2, с. 36].

В начале 70-х гг. на рок-сцене происходит кризис и выражается это в том, что музыка перерастает в коммерческую составляющую. Именно это и повлекло за собой удаление от духовных начал рока, который был создан как результат бунта молодого поколения.

Новое поколение, пришедшее на смену шестидесятникам, стало требовать собственное, непохожее на старое самовыражение, которое бы отрицало современное положение вещей.

К середине 70-х гг. возникла потребность воссоздать что-то новое – протестующее и бунтующее против системы.

Этим чем-то стали новые жанры 70-х гг., такие как: хард-рок, прогрессив-рок, брит-поп, фолк-поп, поп-рок, глэм-рок.

Охарактеризуем новые жанры рок-музыки, возникшие в 80-е гг. В 1980 г. (после некоторого спада в 1977 г.) возрождается хэви-метал, породивший теперь несколько еще более агрессивных поджанров.

В начале 80-х гг. в Британии начинается известная «New Wave Of British Heavy Metal» (сокращенно NWOBHM – «новая волна британского хэви-метала»). Хэви-метал второй волны базировался на экспериментах групп «AC/DC», «Black Sabbath», «Judas Priest». Все три группы поддерживали свою активную деятельность на протяжении всех 1980-х гг. Более того, коллектив «AC/DC» смогли создать несколько пластинок, которые на сегодняшний день считаются эталонами жанра, а группа «Judas Priest» сформировала главные принципы NWOBHM`а как в имидже, так и в музыке (тяжелое, агрессивное звучание двух гитар).

Но самой влиятельной группой NWOBHM считается «Iron Maiden», которая усовершенствовала стиль, жесткую гитарную атаку и хэви-металлическое соло до определенного идеала. Как свидетельствуют записи, музыка группы «Iron Maiden» была динамичной, громкой и отлично сочеталась с мелодичным вокалом.

В качестве вывода отметим, что повторяющаяся история рока свидетельствует о том, что в будущем ожидаются новые протесты, буйства, падения и взлеты, эксперименты и миксы разных стилей. Рок не будет стоять на месте: вскоре придут новые коллективы, а вместе с ними новые жанры и движения. И так же будет продолжаться конфликт детей и родителей, которые будут запрещать молодому поколению слушать эту «грязную» и безвкусную музыку.

Рок – это особый тип социальных коммуникаций, состоящий из комплексной совокупности различных

факторов. Рок-музыка представляет собой яркую палитру разнообразных стилей, течений и направлений: а) поп-музыка является частью популярной музыки; б) рок-музыка является частью поп-музыки; в) диско-музыка является частью рок-музыки.

Понятие «рок» в узком понимании является обобщающим наименованием масштабного сектора родственных направлений популярной музыки, в широком понимании данный термин означает социомузыкальное и коммуникативное явление, рожденное на волне протестных «нонконформистских» движений молодежи, впоследствии ставшее основой молодежной культуры 2-ой половины XX ст.

### Литература

**1. Герасимов А.А** Популярная музыка за рубежом / А.А. Герасимов, Ю.Ю. Герасимова, Н.В. Миронова, В.В. Ястребов : под общ. ред. В.В. Ястребова. – Ульяновск : РИА «Симбвестинфо», 1997. – 460 с.

**2. Дистер А.** Эпоха Рока : [научно-популярное издание] / Ален Дистер ; [пер. с франц. Е. Масловой]. – М. : Астрель ; АСТ, 2005. – 176 с.

**3. Риман Г.** Музыкальный словарь [Пер. Б. Юргенсон] / Г. Риман. – М. : Директмедиа Паблишинг, 2008. – 605 с.

**4. Феофанов О.А.** Рок-музыка вчера и сегодня. Очерк / О.А. Феофанов. – М. : Детская литература, 1978. – 90 с.

**Журавлева Т.А.,**  
*студент магистратуры 2 курса, профиль подготовки*  
*«Вокальное искусство»*  
*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный*  
*университет имени Тараса Шевченко»,*  
*zhorzht@yandex.ua*

**Сергиенко А.В.,**  
*кандидат педагогических наук,*  
*и.о. заведующего*  
*кафедрой пения и дирижирования*  
*Института культуры и искусств,*  
*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный*  
*университет имени Тараса Шевченко»*

## **ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКОГО ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Эстрадное вокальное исполнительство является важнейшей частью эстрадного искусства как популярный вид развлекательного музыкального искусства, обращенный к самой широкой слушательской аудитории. Наибольшее развитие данный вид вокального исполнительства получил в XX в. Эстрадная песня – самостоятельный жанр современной популярно-массовой культуры, отличающийся лирической природой, особой эстрадной манерой пения и особым сценическим поведением исполнителя на сцене.

Музыкально-выразительная основа современной эстрадной песни включает в себя манеру исполнения, содержание поэтического текста, актерское мастерство, выразительные жесты, мимику, интонацию, несложные гармонизацию и оркестровку, насыщенную мелодическую основу и аранжировку. Исследования О.Я. Клиппа

подтверждают, что эстрадно-джазовая музыкальная культура в ее лучших проявлениях сегодня является не только органической принадлежностью быта, но и своего рода атрибутикой современного музыкального искусства, что наглядно выражено при изучении запросов и художественно-эстетических потребностей современной российской молодежи» [2].

О.С. Изюрова отмечает также экспрессивность, красочность сценического воплощения; более простое, по сравнению с академическим искусством, содержание и эмоциональный строй произведений [1].

Основными стилевыми чертами современного детского эстрадного вокального исполнительства можно назвать повышенную эмоциональную выразительность; пение на русском и иностранном языках; естественную артикуляцию в речевой манере; пение с микрофоном и в сочетании с танцевальными движениями; раскрепощенность на сцене; звуковые (хрип, крик, фальцет и др.) и сценические эффекты.

Специфика эстрадного вокального исполнительства на современном этапе связана, прежде всего, с особенностями музыкального языка – синкопированным ритмом на фоне четкой метрической пульсации, вокальной импровизацией, гармонией с преобладанием септаккордов. Музыкальный язык эстрадной музыки усложняется в процессе развития ее различных стилевых направлений. Поэтому наиболее простыми, с точки зрения вокальной техники, считаются более ранние композиции (народный блюз), более сложными – более поздние: джаз, свинг, би-боп, ритм-энд-блюз, соул, рок-н-ролл, биг-бит и др. Такая иерархия определяет последовательность освоения эстрадных стилевых направлений в обучении [4, с. 106].

На сегодняшнем этапе детское эстрадно-вокальное исполнительство принадлежит к недостаточно разработанным областям профессионального обучения. Многие современные

специалисты (А.Б. Арутюнова, И.Б. Бархатова, Н.А. Самолдина, О.С. Чернова, О.Р. Якушева и др.) отмечают, что область профессиональной вокальной подготовки эстрадно-джазовых исполнителей недостаточно изучена: нет разработанной и полной методологии обучения, достаточного количества программ и изданий по данному направлению вокальной работы.

В связи с этим, целью статьи является характеристика особенностей детского эстрадного вокального исполнительства на современном этапе.

В каждую историческую эпоху современное искусство являлось объектом острых дискуссий, разногласий и конфликтов. В наше время систему искусств характеризуют особенности, которые, хотя и возникли в прошлом, но наполнились теперь иным содержанием. В связи с политическими и экономическими переменами, социальными преобразованиями происходят существенные перемены в области культуры и искусства. Эстрадное искусство, стремительно развиваясь, занимает большое пространство в музыкальном мире и оказывает огромное влияние на широкую аудиторию, в частности, детскую.

Заметим, что эстрада сегодня – это не просто вид искусства, но и социокультурный феномен. Она привлекает экспрессивностью, непосредственной связью с движением и ритмом, красочностью сценического воплощения, достаточно простым, по сравнению с академическим искусством, содержанием и эмоциональным строем произведений.

Детская эстрада – это достаточно новое направление детского эстрадного вокального исполнительства. Оно привлекает современных детей своей яркостью, «взрослыми» аранжировками песен, современной стилистикой, насыщенным вокалом и возможностью проявить свои творческие способности, воплотить самые смелые идеи и мечты. Существуют кружки эстрадного вокала, вокальные

эстрадные коллективы, которые являются связующим звеном, объединяющим детей разных возрастов, и помогают донести до них основные человеческие истины и жизненные ориентиры.

Занимаясь эстрадным пением, маленький артист не только овладевает искусством вокала, специфическими приемами, характерными для различных жанров популярной музыки, навыками работы с текстом, фонограммой, микрофоном и звуковой аппаратурой, сольного исполнения под аккомпанемент фортепиано, но и учится работать в команде с другими детьми, достигать поставленной цели, своим трудом добиваться успеха.

А управлять голосом можно научиться так же, как рисовать, танцевать или плавать. По мнению американского педагога Л. Маркуорт «помешать обучению вокалу могут только две вещи: патология (болезнь) органов, участвующих в создании голоса и отсутствие музыкального слуха. Если у вас с этим все в порядке, то препятствий нет. Все остальные параметры голоса поддаются исправлению (если это требуется) и развитию при обучении вокалу, было бы желание» [5, с. 5].

Занятия эстрадным вокалом помогают ребенку сориентироваться в сложном мире, почувствовать себя в кругу друзей и единомышленников, развивают его коммуникативные способности, расширяют представления о мире и людях, облегчая процесс прохождения ребенком социальной адаптации, помогают ему в сложном и неоднозначном процессе самосознания [6].

Существует несколько различных форм организации работы по обучению детей эстрадному вокалу. К ним относятся: кружки эстрадного вокала, вокальные эстрадные ансамбли, вокальные группы, шоу-группы, вокальные эстрадные студии и др. Программа, по которой ведутся занятия по обучению детей эстрадному вокалу, предполагает

скоординированную деятельность нескольких педагогов (вокал, танец, актерское мастерство), или же одного педагога, работающего в тех же направлениях.

Особенности современного детского эстрадного вокального исполнительства могут быть отражены в репертуаре, который используется педагогом. Репертуар для юных певцов выбирается с учетом их индивидуальных и возрастных особенностей, в соответствии с ним подбираются необходимые развивающие упражнения, направленные на разрешение определенных проблем, преодоление технических трудностей и на воплощение творческих задач.

Среди многообразия песен, созданных специально для детей, становится все больше чистых, искренних, добрых. Сегодня руководители кружков, в основном, используют песни современных композиторов-песенников, специализирующихся на создании песен для детей. Среди них можно назвать имена: А. Варламова, С. Ведерникова, А. Ермолова, А. Иевлева, Т. Морозовой, О. Поляковой, В. Потапова, С. Смирновой, В. Цветкова, О. Юдахиной и др.

Отметим, что композиторы, которые пишут для детей, стараются оказать на них положительное воспитательное воздействие.

Акцентируем ваше внимание на том, что внешнее оформление номера весьма важно. Причем все эти средства нужно применять так, чтобы они работали на создание целостного образа, в чем и заключается сложность подготовки музыкального эстрадного номера. По мнению В.Г. Кузнецова: «Одной из главных особенностей музыкального эстрадного номера, вокального или инструментального, является специфика общения со зрителем. Эстрадный исполнитель всегда непременно обращается к залу, к зрителям» [3, с. 105]. В каждом ребенке нужно раскрыть артиста, подчеркнуть его индивидуальность, подобрать репертуар, подходящий к тембру голоса и темпераменту юного певца.

Концертные выступления являются для детей стимулом к работе, они побуждают детей обновлять и увеличивать свой репертуар, быть всегда в хорошей исполнительской форме. Пластика, актерское мастерство, пение – все эти навыки необходимо развивать у любого ребенка, а не только у того, кто хочет связать свою жизнь с искусством или чьи родители мечтают увидеть имя своего ребенка в первых строчках хит-парадов. Самое главное, что дает детям детская эстрада, кроме навыков сцены, – это дисциплина, уважение к своему и чужому времени и труду.

Таким образом, особенности детского эстрадного вокального исполнительства на современном этапе заключаются в овладении искусством вокала, использовании специфических приемов, характерных для различных жанров популярной музыки, применении навыков работы с текстом, фонограммой, микрофоном и звуковой аппаратурой, сольного исполнения под аккомпанемент фортепиано, освоением современного репертуара, создание внешнего оформления эстрадного номера.

### Литература

**1. Изюрова О.С.** Вокальный эстрадный ансамбль как форма развития толерантного отношения подростков-воспитанников детского дома к сверстникам : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Ольга Сергеевна Изюрова. – Екатеринбург, 2009. – 194 с.

**2. Клипп О.Я.** Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Олег Яковлевич Клипп. – М., 2003. – 22 с.

**3. Кузнецов В.Г.** Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями / В.Г. Кузнецов. – М. : Музыка, 1981. – 149 с.

**4. Маргатова О.Б.** Социокультурная специфика правовых ценностей студенческой молодежи в условиях модернизации российского общества : региональный аспект : дис. ... канд. социолог. наук : 22.00.06 / Оксана Борисовна Маргатова. – Майкоп, 2011. – 134 с.

**5. Маркуорт Л.** Самоучитель по пению : пер. с англ. / Л. Маркуорт. – М. : Астрель, 2009. – 158 с.

**6. Тагильцева Н.Г.** Эстетическое восприятие музыкального искусства и самосознание ребенка : монография / Н.Г. Тагильцева. – Екатеринбург, 2008. – 101 с.

УДК 111.852.001

*Ковалева А.Г.,  
доцент кафедры музыкознания  
и инструментального исполнительства  
Института культуры и искусств,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»  
iki\_timip@ltsu.org*

## **ТВОРЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ КАК ЭСТЕТИКО- ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН**

Творческая личность характеризуется особым чувством мира, желанием высказаться таким образом, чтобы донести свои чувства и соображения до тех, кому они предназначены. Чтобы иметь возможность выполнять эти задачи, творческий человек должен адекватно чувствовать и отражать окружающий ее мир. Природа воображения обусловлена наличием процессов, сочетающих анализ, синтез, интеграцию, обобщение признаков в новых комбинациях и образных моделях.

Современная философия и психология уделяет этому вопросу особое внимание, поскольку проблемы воображения, мировосприятия, адекватная адаптация человека в окружающем мире являются самыми актуальными проблемами современности.

В философии, педагогике, психологии разрабатываются различные подходы к изучению этого феномена. Аристотель, И. Кант, Платон, И. Фихте, Ф. Шеллинг обращались к анализу его сущности. Концепции «логики воображения», «алгоритмов творчества» направляют внимание на развитие креативности, творческого мышления или творческой деятельности личности. Особенно актуальна проблема в разных областях психологии и педагогики. В научном мире представляет интерес выявление потенциала творческого воображения в культурной сфере, художественное освоение культурного наследия в общении с искусством широкого круга молодых читателей, зрителей, слушателей.

В европейской и отечественной науке проблемой развития творческого воображения занимались философы, психологи, исследователи искусства: Р. Арнхейм, Л. Выготский, Р. Галлио, Т. Рибо, Г. Селье, Ж.-П. Сартр, А. Петровский, И. Розет, Л. Шрагина и др.

Принцип аналогии, который присущ любому творчеству, может быть применен в области культурного, эстетического, художественного творчества, а также в контексте педагогики творческого развития воображения. Заметим, что авторы школьных программ и учебного материала не всегда направляют процесс на развитие творческого воображения, на поиск оригинального сопоставления похожего в искусстве. То есть, учитель не имеет целью развить активное творчески-эстетическое воображение обучающихся.

Целью статьи является теоретический анализ особенностей творческого воображения как эстетико-педагогического феномена.

Генезис творческого воображения определен его происхождением из опыта реальных ситуаций, потребностей материального и духовного бытия человека. Еще до «Поэтики» Аристотеля философ Платон приближался к познанию сущности творческого воображения в учениях о мифе, искусстве, о спектаклях, которые, по его мнению, являются начальной реальностью.

Эстетическое понимание сущности и феномена воображения как творческого механизма после многовекового отрицания его познавательного и творческого поля сформировано в немецкой классической философии. Например, И. Кант связывал его изучение с анализом способности суждения, а Г. Гегель – с проявлениями «интеллигенции духа» и подсознания. Отметим, что Г. Гегель в учении об эстетике рассматривает понятия «воображение», «фантазия» и объединяет в общий контекст фантазию гения и вдохновения. Фантазию Г. Гегель считает «ведущей художественной способностью», то есть, «общей способностью к художественному творчеству», при этом он отмечает, что следует остерегаться смешения ее с пассивной силой воображения. «Фантазия является творческой» – говорит философ [1, с. 111]. И далее: «То, что живет в фантазии, у него как бы переходит в пальцы, подобно тому, как у нас невольно переходит на язык то, о чем мы думаем, или как наши сокровенные мысли, представления и ощущения непосредственно проявляются в нас самих в виде жестов и поз» [1, с. 297]. Тем самым философ выявляет общечеловеческий и эстетический характер этих процессов.

Г. Гегель в «Энциклопедии философских наук», в тексте «Философии духа» рассматривает некоторые аспекты фантазии, воображения за гранью собственно

художественного творчества, говорит об ассоциативной и воспроизводящей силе воображения, одним из первых определяя его природу. Понятие творческого воображения он формулирует, разделяя творческую и репродуктивную формы воображения как проявления интеллигенции духа на основе соответствия образов подсознания, которые осознаются субъектом.

Таким образом, созерцание и восприятие тесно связаны с силой воображения по отношению к познанию предметов.

Значительное внимание исследованию коллективного бессознательного, сновидений, архетипов и символов, образов творчества, уделял создатель «глубинной психологии» в XX веке К. Юнг. По мнению исследователя, деятельность творческого воображения связана не только с процессами бессознательного. Художественное творчество сопоставляется с выражением общечеловеческого «коллективного изобразительного искусства». По мнению К. Юнга, коллективные представления выступают в форме идеалов и появляются всегда в своей символической значимости [2].

Понятие воображения, фантазии охарактеризованы в «Толковом словаре» В. Даля; там же рассматриваются понятия «творить», «осмыслять», «смышлять» и тому подобное.

Современную трактовку понятия «творческое воображение» дает Е. Рапацевич. Он считает воображение составной частью творческого процесса, что проявляется в различных сферах человеческой деятельности; который требует создания новых и оригинальных образов.

Наиболее продуктивной для педагогики является концепция творческого воображения в детском возрасте и обращение к художественной деятельности детей в исследованиях Л. Выготского. Он характеризует феномен творческого воображения как «привнесение нового в само течение наших впечатлений и изменений этих впечатлений так, что в результате возникает некоторый новый, раньше не

существующий образ»; именно это составляет основу той деятельности, которую называют воображением [3, с. 57].

Л. Выготский обращается к положению Ж. Пиаже о переходной, промежуточной или смешанной форме между воображением и реальной мыслью. От «миражного построения» только желаемого к мысли, задачей которого было приспособление к действительности и воздействия на эту действительность» [4, с. 811].

Далее Л. Выготский рассматривает реальные связи между языком и воображением. По его концепции, «наблюдение за развитием воображения обнаруживает зависимость этой функции от развития речи. Речь освобождает ребенка от непосредственных впечатлений о предмете, она дает ребенку возможность представлять себе тот или иной предмет, которого он не видел, и мыслить о нем» [4, с. 812]. При этом воображение связано с основной психологической формой общения с окружающим миром, или другими словами, с основной формой коллективной социальной деятельности детского сознания. Поэтому все фантастические представления «осуществляются несколько не подсознательно, а сознательно, с ясной установкой на то, чтобы познать известный фантастический образ, относящийся к будущему или к прошлому» [4, с. 815].

Таким образом, Л. Выготским выявлены методологические основы изучения и активизации деятельности и способности воображения, разнообразные по формам. Рассмотрим стадии соотношений восприятия и воображения (по Л. Выготскому).

*1. Прямолнейное восприятие:* объект → образ → его распознавание требует обращения к ассоциативному спектаклю в личном воображении «предвидения» (термин Е. Артемьевой). На этом этапе воображение выполняет служебную функцию воспроизведения и определения.

2. *Восприятие*: созерцание знакомого или незнакомого образа строится на последовательном разворачивании всей структуры и мнимой истории объекта в соотношении с личностно-смысловой позицией и ассоциативными представлениями субъекта. На данном этапе воображение выполняет прогностическую роль, и классифицирует не только знаковое, но и смысловое определение эмоциональной выразительности объекта для личности.

3. *Культурное восприятие*: содержит социокультурное, духовно-коммуникативное и знаково-символическое воображение, которая базируется на интеллекте. Функция этого этапа воображения – раскрытие человеческого понимания объекта в контексте культуры.

4. *Эстетико-художественное восприятие*: концентрирует качество творчески-образующегося, культурно-символического процесса в сочетании с личностно-образующим, эстетико-художественным процессом.

5. *Художественно-эстетическое восприятие* произведений искусства: зависит от типологии реципиента («художника» или «мыслителя» по И. Павлову). На этом этапе действуют такие функции: профессиональная дифференциация и классификация знаково-символического материала и природы искусства в соотношении его с теорией и историей.

На основе вышесказанного мы определили, что развитие воображения у современного поколения, которое взаимодействует с искусством, концентрируется на предыдущих первом и втором этапах восприятия и воображения, переходит к третьему этапу культурного восприятия и воображения, и концентрируется на четвертом этапе – эстетико-художественного воображения. Элитарное художественно-творческое воображение развивается в условиях реализации четвертого и пятого этапов его

взаимодействия с восприятием и его перехода к целенаправленному созерцанию.

В научно-педагогической литературе получили отображение такие характеристики художественно-образных представлений как: целостность, предметность, структурность, константность, ассоциативность.

Совокупность данных характеристик позволяет рассматривать процесс художественного восприятия в аспекте его творческой направленности. Л. Рапацкая рассматривает рождение художественно-творческих представлений как особый вид творческой деятельности, который замыкает динамическую цепочку взаимосвязанных категорий «замысел художника – произведение искусства – художественно-образное воображение» [5].

Следует выделить особое значение музыкального искусства в развитии творческого воображения, поскольку художественные образы, формирующиеся с помощью звуков, характеризуются активным и непосредственным воздействием на внутренний мир человека.

Можно утверждать, что на протяжении веков, в разные исторические эпохи жанры музыкального искусства выступали стимулом для развития творческих способностей, способом влияния на эмоциональную сферу, фактором воспитания человеческой индивидуальности.

Звук как основа музыкальной образности и выразительности лишен смысловой конкретности слова, не воспроизводит фиксированных, видимых картин мира, как в живописи. Вместе с тем он специфическим образом организован и имеет интонационную основу.

Музыкальное восприятие произведений органично принадлежит к сфере художественно-эстетического опыта человечества. Оно связано с такими ее элементами как эстетический идеал и художественный образ, эстетический вкус и художественный стиль, эстетическое чувство и

художественное мышление. Поскольку ассоциативность является характерным свойством творческого воображения, музыка способна вызвать у слушателя эмоциональные, образные, зрительные, смысловые, двигательные ассоциации, воспоминания о пережитом.

Формирование творческого воображения в процессе познания искусства происходит в условиях контакта интеллектуального и эмоционального механизмов психики во взаимодействии активной работы памяти, воображения и внимания (по Л. Рапацкой).

Определены пять компонентов формирования творческого воображения:

- 1) эмоциональность;
- 2) ассоциативность;
- 3) художественно-образное воображение;
- 4) проявление личностно-смыслового общения;
- 5) целостность мышления [5].

Мы считаем, что развитие творческого воображения при общении с музыкальным искусством имеет три этапа.

*Первый этап* связан с ситуациями восприятия музыкального искусства, которые можно интерпретировать лишь условно, в контексте социальной деятельности. На этом этапе преобладают «внемзыкальные», жизненные ассоциации; процесс восприятия протекает как звуковая иллюстрация субъективных образных композиций. Выразительные и изобразительные возможности музыки выступают только по отношению к индивидуальному жизненному опыту.

*Второй этап* связан с установлением устойчивых связей средств музыки с внешними наблюдениями (общественные ситуации, события) и субъективными переживаниями (чувство, эмоционально окрашенные представления и т.п.) жизни. На этом этапе «исследуются» выразительно-образные возможности музыки.

*Третий этап* связан с переходом восприятия музыки на уровень художественного общения как узнавания и понимания содержания в художественной форме жизни другого человека, познание выразительных возможностей музыкального языка. Главной задачей третьего этапа является способность слушателя выразить смысл музыкального произведения, выявление общего и частного в эмоционально-смысловой сфере художественного произведения. Слушатель оценивает значимость произведения, оригинальность, новизну, сравнивает, сопоставляет варианты художественного решения, высказывает свое мнение.

Таким образом, приобретение и расширение художественно-эстетического опыта приносит изменения таких личностных качеств как художественно-эстетическое воображение, творческая деятельность, мировоззрение, самооценка, культурно-эстетические учреждения. Самоопределение молодежи в культуре – сложный процесс, составляющие которого могут происходить как последовательно, так и одновременно. Перспективным путем усовершенствования этого процесса нам видится создание художественно-педагогической теории и практических путей активизации воображения и творчества у современной молодежи в начале ее профессионального самоопределения и подготовки к творческому овладению будущей профессией.

### **Литература**

**1. Гегель Г.В.Ф.** Эстетика : в 4 тт. : пер. с нем. / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 657 с.

**2. Юнг К.Г.** Архетип и символ / Карл Густав Юнг. – М. : Renaissance. – 1991. – 324 с.

**3 Выготский Л.С.** Воображение и творчество в детском возрасте / Психол. Очерк : Кн. для учителя / Л.С. Выготский. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1991. – 93 с.

**4. Выготский Л.С.** Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Искусство. – 1986. – 879 с.

**5. Рапацкая Л.А.** Мировоззренческие основы формирования культуры учителя музыки общеобразовательной школы / Л.А. Рапацкая // Культура и мировоззрение. – Вып. 2. – М., 1985. – С.15–21.

УДК: 378. 016:78.01

**Кранцевич В.Ю.,**  
*студент магистратуры 2 курса,*  
*профиль подготовки «Вокальное искусство»*  
*Научный руководитель:*  
**Дрепина О.Б.,**  
*кандидат педагогических наук,*  
*доцент кафедры пения и дирижирования,*  
*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный*  
*университет имени Тараса Шевченко»,*

## **ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ У ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА В ПРОЦЕССЕ ЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ**

Профессиональная подготовка эстрадного исполнителя должна включать в себя усвоение музыкально-теоретических и музыкально-исторических знаний, относящихся к сценической подготовке исполнителя, формоструктурам музыкальных произведений, основным выразительно-изобразительным средствам, стилевым феноменам и т.д.

Одна из центральных задач педагога, особенно актуальная на занятиях с будущими эстрадными

исполнителями, это формирование у студента – будущего эстрадного певца разностороннего художественного сознания, расширение его общего и профессионального кругозора.

Учебная и профессиональная деятельность – это непосредственно и тесно сопрягающиеся, но не идентичные виды деятельности. Преодоление дистанции между этими видами деятельности связано нередко с немалыми трудностями для начинающих исполнителей. Задача в том, чтобы не просто моделировать в обучении практику профессиональной деятельности, а лично освоить её, ассимилировать в различных её компонентах и проявлениях; освоить при педагогической поддержке, которая должна постепенно становиться всё менее заметной и ощутимой.

Опыт свидетельствует, что далеко не всегда на занятиях в классе эстрадно-джазового пения используется высокохудожественный репертуар. Это обстоятельство негативно влияет на качество подготовки будущих артистов, ибо учебный репертуар формирует вкусы, эстетические потребности, запросы, идеалы. Нельзя не учитывать, что только на основе подлинно художественного репертуара кристаллизуются разнообразные по составу высококачественные профессиональные умения и формируется исполнительское мастерство. Диаметральная противоположная ситуация складывается при использовании низкопробного репертуара, способствующего образованию разного рода исполнительских штампов, клише и т.п.

Одна из ключевых фигур в искусстве музыкальной эстрады – фигура вокалиста. Его специальная вокально-техническая подготовка должна состоять из таких важнейших компонентов, как техника звукообразования, координация внутрислуховых представлений и их реальное воплощения в пении, отработка «механизмов» дыхания, нейтрализация мышечных «зажимов» в процессе пения.

Немаловажная роль в искусстве эстрадного певца принадлежит и внешней экспрессии – жестикуляции, мимике, пластической выразительности (телодвижениям) – то есть всему комплексу «невербальных» средств воздействия на аудиторию. Профессиональная подготовка артиста эстрады предполагает работу и в этом направлении.

Гуманизация общего и профессионального образования связана с развитием творческих возможностей человека, созданием условий для развития интеллектуального, эмоционального, волевого и нравственного потенциала личности, стимулированием ее стремления к самореализации и самоосуществлению (Э.В. Ильенков). Исходя из принципов гуманистической педагогики (Ш.А. Амонашвили, Э.В. Ильенков, В.А. Сухомлинский, Р. Штайнер и др.) и опыта формирования музыкальных интересов, накопленного в отечественной музыкальной педагогике (Ю.Б. Алиев, О.А. Апраксина, Е.А. Гембицкая, Н.Л. Гродзенская, Д.Б. Кабалевский, В.Н. Шацкая и др.), в качестве ведущего условия профессиональной подготовки эстрадного певца нами выделен интерес к образному содержанию исполняемого произведения.

Наиболее полно творческий компонент данного вида деятельности представлен в интерпретации музыкально-поэтического текста вокального произведения. В этом творческом процессе, раскрывающем замысел композитора и поэта, рождаются представления исполнителя об интерпретации произведения.

Исполнительская деятельность будущего эстрадного певца протекает более успешно при условии сформированности положительного отношения к выступлениям на публике, потребности в исполнительской деятельности, психологической готовности и удовлетворенности от нее, наличии познавательного интереса к музыкальному исполнительству и других

мотивов, побуждающих к активной исполнительской деятельности.

Мы видим смысл в изложении рекомендаций общего характера, касающихся форм и методов формирования процесса художественно-эстетического анализа музыкально-поэтического текста как основы интерпретации вокального произведения. Анализ текста и его читательская интерпретация, освоение смысла текста – это работа серьезная, вдумчивая, напрягающая не только мысль, но и чувство, воображение и фантазию исполнителя.

С этой целью проанализируем сам процесс художественно-эстетического анализа музыкально-поэтического текста как основы интерпретации вокального произведения.

Процесс художественно-эстетического анализа музыкально-поэтического текста ориентирован на интерпретацию произведения. Сохраняя основные принципы целостного музыковедческого исследования, художественно-эстетический анализ дает студенту материал для выводов:

- о возможных исполнительских трактовках произведения;

- о правомерности использования тех или иных приемов, о соответствии их стилю.

Художественно-эстетический анализ музыкально-поэтического текста включает себя разбор:

- музыкального и поэтического текста;

- авторских указаний, намерений;

- знакомство с конкретными общественно-историческими условиями, музыкально-выразительными средствами, анализ сценических средств выразительности.

Необходимо заметить, что именно *первый этап работы* художественно-эстетического анализа музыкально-поэтического текста произведения является решающим для определения индивидуальных особенностей в понимании

художественного образа изучаемого произведения. Как разбудить фантазию, направить ее в необходимое русло логического осмысления музыкальной фактуры и характера художественного образа, как помочь в выборе исполнительского варианта, наиболее адекватного идее композитора и поэта – эти и многие другие не менее важные вопросы встают перед педагогом уже в самом начале интерпретаторского процесса.

Знакомство с произведением обычно начинается с проигрывания нотного текста и вдумчивого прочтения стихотворного текста, составления внутрислухового «эскизного» представления о нем до начала детального изучения. Видеть все, что написано в нотах и чувствовать, что выражают текстовые знаки, – задача непростая. Роль педагога на данном этапе заключается в том, чтобы, не проявляя излишнюю активность, дать «ключ» к разгадке содержания музыкального языка сочинения. Помощь эта очень важна, так как даже верного эмоционального отклика на исполняемое произведение недостаточно для постижения художественной интерпретации в целом. На начальной ступени формирования навыков художественной интерпретации, как правило, педагогом намечается эскиз плана исполнительских действий ученика.

Формирование таких навыков следует начинать с развития умения просматривать нотный текст глазами с целью выяснения строения произведения. Просматривая текст, ученик мысленно прослушивает музыкальный материал. Это подводит его к более ясному представлению о характере изучаемого сочинения и может способствовать развитию внутреннего слуха студента. В основе внутреннего слуха лежит способность оперирования музыкально-слуховыми представлениями – важнейший качественный признак творческого мышления. Основанное на технике быстрого и грамотного чтения нот, исполнение текста поможет студенту

легче и скорее сформировать свое собственное представление о конкретной музыкальной идее и плане ее интерпретации.

Свежее и непосредственное первичное эмоциональное воздействие музыкального материала позволяет исполнителю условно прогнозировать модель последующего слушательского восприятия, что является особенно важным в исполнительской деятельности эстрадного певца.

В основе *второго этапа* художественно-эстетического анализа лежит логическое осмысление музыкально-поэтического текста интерпретируемого произведения, создание его художественно-звукового прообраза в воображении и нахождение наиболее совершенных путей, способов и средств для его воплощения. Творческий характер исполнительского поиска идеального художественного образа музыкального произведения предполагает проблемный тип обучения. Поставленные в условия необходимости самостоятельного поиска решения, студенты не пассивно усваивают готовую информацию, преподнесенную педагогом, а на основе предшествующих знаний, опираясь на логику дальнейших рассуждений, самостоятельно приходят к новым для себя знаниям. Решение задач проблемного характера активизирует художественно-образное мышление студента, способствует развитию интереса к исполнительской деятельности, связанного, в том числе, с исследовательским, поисковым характером интерпретации музыкально-поэтического текста произведений.

Развитию художественно-образного мышления, по мнению педагогов-исследователей, способствует личностное отношение к интерпретируемому произведению, умение создавать собственное представление о его образно-интонационном содержании на основе опыта эстетической деятельности, всего богатства жизненных и музыкальных впечатлений. «Никакое исполнительское творчество невозможно, – читаем мы у Я.И. Мильштейна, – если у

исполнителя в его сознании нет предварительного запаса информации, если он не подготовлен к этому всем своим предшествующим развитием, воспитанием... Чем выше тезаурус исполнителя, чем объемнее его «кладовая» ассоциаций и образов... чем шире и глубже его личность, тем значительнее, ярче, обильнее ассоциации, возникающие у него при соприкосновении с авторской мыслью, с первичной информацией» [1, с. 118].

Не менее существенным является использование в процессе создания интерпретации музыкального произведения опосредованных источников информации: исторические материалы об эпохе, в которую жил автор, сведения о нем самом, его творческом методе и стиле, существующих традициях исполнения его музыкальных сочинений. Это не только способствует развитию познавательного интереса студента, расширению его фонда художественных знаний, но и дает возможность вариантной расшифровки эмоционального «подтекста» записи произведения, что придает индивидуальный характер его исполнительской трактовке.

Пробуждение фантазии студента, нахождение им личностного смысла в работе над художественно-эстетическим анализом музыкально-поэтического текста как основы интерпретации вокального произведения тесно связано и с поиском художественно-образных ассоциаций, метафор, сравнений. Ассоциативное осмысление музыкально-поэтических образов – действенный метод проникновения в художественно-поэтический строй, ощутимо влияющий на процесс понимания, переживания и исполнения музыки, что особенно значимо в воспитании исполнительских качеств эстрадного исполнителя.

От способности проникать в эмоциональное

содержание исполняемой песни, от умения создать индивидуальную эмоциональную программу своего исполнения зависят развитие творческого потенциала студентов и направленность на решение художественных задач, связанных с интерпретацией вокальных произведений. В будущем на этих качествах будет основываться и эстетический эффект исполнительского творчества эстрадного певца, глубина воздействия его художественной интерпретации на слушательскую аудиторию. Раскрытие творческих возможностей студентов, развитие в них эмоционального отношения к исполняемому произведению - важные задачи, решение которых возможно при применении некоторых особых педагогических методов и специальных приемов.

Так воспитанию «аппарата переживания» и «аппарата осмысления» (К.С. Станиславский) активно способствует *метод педагогического показа* изучаемого вокального произведения. Метод педагогического показа – эмоциональное «заражение», передача основной идеи интерпретируемого произведения ученику. Могут использоваться различные виды показа: показ – «вовлечение» (Л.А. Баренбойм), «ищущий» показ (М.Э. Фейгин), показ смыслового кода произведения (К.Н. Игумнов) и т. д.

Наибольшая эффективность педагогического показа достигается при условии его взаимодействия со словесными пояснениями. В зависимости от цели показа словесные методы могут носить предваряющую, сопровождающую и завершающую функции. Например, интересна роль слова в качестве установки, предваряющей слушание педагогического исполнения, «наведения» восприятия ученика. В процессе показа реплики педагога усиливают внимание к какому-либо повороту музыкального сюжета сочинения. В ходе

последующей беседы могут разбираться конкретные средства выразительности, при помощи которых исполнителю удастся добиться желаемого эффекта. Подобное общение будит творческую фантазию студента, дает простор его воображению и самостоятельным логическим обобщениям, развивает художественно-образное мышление.

Сочетание различных объяснительно-иллюстративных методов в процессе художественно-эстетического анализа музыкально-поэтического текста способствует также развитию эмоциональной сферы и воображения, навыков аналитического и художественно-образного мышления студента в процессе поиска адекватного исполнительского решения. Метод словесной характеристики художественного образа исполняемого произведения эффективен для формирования коммуникативных навыков, необходимых для будущей профессии, в том числе навыка педагогической импровизации.

Учитывая музыкально-просветительский характер будущей профессиональной деятельности студента, необходимо помнить, что вербализованный (выраженный в словесной форме) личностный смысл художественного образа музыкального произведения активизирует как самого исполнителя (эстрадного певца), так и его слушателей. Поэтому в процессе работы над интерпретацией педагог должен добиваться от ученика умения выражать в слове сущность художественно-поэтического образа вокального сочинения и убедительно обосновывать свою исполнительскую трактовку.

Следующая ступень второго этапа художественно-эстетического анализа музыкально-поэтического текста как основы художественной интерпретации вокального произведения направлена на конкретное воплощение

замысла в сфере вокальной техники, его окончательное уточнение и оформление.

Необходимыми средствами, выявляющими творческий замысел композитора и поэта, являются фразировка, динамические краски и тембровые возможности поэтического текста, различные музыкальные штрихи, агогические нюансы, варианты расстановки музыкально-поэтических логических ударений в тексте и другие элементы музыкального языка. Основная форма работы на этом этапе – изучение произведения по фрагментам, техническое освоение и художественная отделка каждого из них, заучивание материала наизусть. Целое временно уходит на второй план, заслоняется деталями. Но при правильно выстроенной работе оно являет собой главный стержень, с которым мысленно соотносятся все детали.

Образное содержание, стиль произведения определяют требования к звукообразованию эстрадного исполнителя. Это один из моментов, имеющих особенно важное значение в вопросах индивидуальной исполнительской техники, как компонента профессионально-исполнительских качеств будущего эстрадного певца.

Вспомогательным интонационным ориентиром, дающим возможность легче выявить убедительное произношение отдельных интонаций и звуковую характеристику их, может служить словесная подтекстовка в виде задач к каждой фразе исполняемого произведения.

Исполнительская интерпретация открывает путь к плодотворному общению студента и педагога на основе увлеченности совместной творческой деятельностью. При этом диалог между слушательской и исполнительской интерпретациями корректируется педагогической целью исполнения. Моделируя художественно-познавательную ситуацию сценического выступления, педагог варьирует и

форму «исполнительского общения» с аудиторией, намечая наиболее важные моменты интерпретации, требующие повтора и вербального истолкования в виде исполнительского комментария. Умение обобщать, предвидеть результаты своего воздействия на слушателей, артистическое управление эмоциональной атмосферой исполнения также являются неотъемлемыми атрибутами процесса профессиональной подготовки эстрадного певца в высшем учебном заведении.

В музыкально-педагогической литературе довольно часто подчеркивается значение артистизма в исполнительской деятельности (О.А. Апраксина, Н.Н. Гришанович, Е.К. Ильина, Л.С. Майковская и др.). По мнению исследователей, в артистической способности педагога-музыканта интегрируются эмоционально-экспрессивные, художественно-интеллектуальные и художественно-операциональные стороны его деятельности. «Артистизм эстрадного певца, – пишет Л.С. Майковская, – это его способность вызвать у школьников аффективно-эстетические переживания заданного качества, приводящие к более глубокому восприятию и усвоению музыкального материала» [2, с. 7]. Артистическое начало выступает важнейшей качественной характеристикой музыкально-исполнительской деятельности эстрадного певца.

Благодаря своим составляющим, интерпретаторская деятельность имеет направленность не только на аудиторию слушателей. Она позволяет раскрыться индивидуальным способностям самого эстрадного исполнителя, максимально развивает его самостоятельность и художественно-образное мышление, привлекая жизненный и эстетический опыт.

Таким образом, многофункциональность художественной деятельности студента в процессе интерпретации музыкального произведения в классе эстрадного вокала обеспечивает возможность развития интереса к музыкально-исполнительской деятельности, а

также открывает путь к плодотворному общению со слушательской аудиторией.

Осознание важности проблемы интерпретации музыкального произведения как важного компонента музыкального исполнительства будущей профессиональной деятельности эстрадного певца способствует формированию нужных знаний и умений, помогающего его дальнейшему профессиональному совершенствованию.

Таким образом, с проблемой интерпретации и нахождением необходимых звуковых образов-красок связываются все вопросы развития будущего музыканта, формирование его профессиональной культуры и мастерства.

### **Литература**

**1. Мильштейн Я.И.** Игумнов К.Н. и вопросы фортепианной педагогики / Я.И. Мильштейн // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1965. – С. 141–166.

**2. Майковская Л.С.** Артистизм учителя музыки : Уч. пособие / Л.С. Майковская. – М., 1999. – 65 с.

УДК 78.087

**Мельников А.А.**  
*студент магистратуры 2 курса,  
направление подготовки  
«Музыкально-инструментальное искусство»,  
Научный руководитель:  
Лабинцева Л.П.,  
кандидат педагогических наук,  
доцент, и.о. заведующего  
кафедрой музыкознания  
и инструментального исполнительства  
Института культуры и искусств,*

## **ОБРАЗНАЯ СФЕРА БОССА-НОВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АНТониО КАРЛОСА ЖОБИМА**

Босса-нова в конце 1950-х – начале 1960-х гг. стала своеобразным «противовесом» жанрам и стилевым направлениям того времени. В период активизации ранней рок-музыки подчёркнуто «спокойный» образно-эмоциональный стиль босса-новы стал достаточно сильным средством воздействия на слушателей в сравнении с активной ритмической пульсацией рок-н-ролла, четкими созвучиями хард-бопа, прогрессив- и фри-джаза. Другими словами, относительно уравновешенный музыкальный язык и чувственная образность стали важными средствами воздействия для поколения середины XX век. Отметим, что в самой Бразилии спокойная босса-нова оказалась «противовесом» карнавальной самбе, которая представляла собой шумный поток танцующей толпы.

Известно, что основателями стиля босса-новы, возникшего в середине прошлого века, стали бразильские гитаристы Антонио Карлос Жобим, Жоао Жильберто и поэт Винишиус де Мораэс. И что интересно, за небольшой период времени босса-нова распространилась за пределы Бразилии и стала признанной во всем мире.

Исследователи стиля босса-новы (А Травин, М. Бриль, А. Нагорнова и др.) отмечали, что слушателей привлекала музыкально-поэтическая особенность звучащей фактуры. Постепенно формируясь из самбы-кансао (samba-canção – порт. «самба-песня»), босса-нова заимствовала у своей предшественницы бархатную тембровую окраску голосов и более изысканный интонационный язык. Если мы проанализируем истоки босса-новы за пределами Бразилии, то

музыкальный язык босса-новы очень сильно опирался на музыкальные средства джаза (стили би-боп и кул) и академической музыки (импрессионизм). Например, кул-джаз был идентичен босса-нове благодаря почти такой же сдержанно-спокойной манере исполнения. Об этом пишет Аугусто де Кампос, отмечая «анти-контрастность» и отсутствие «моментов максимальной и минимальной эмоции» в стиле кул [3, с. 18]. Кроме того, родство кул-джаза и босса-новы прослеживалось в сфере гармонических средств и композиционном мышлении. Таким образом, можно назвать не случайной связь ярчайших мастеров босса-новы и кул-джаза с традициями академической музыки. Рассмотрим это подробнее.

Антонио Карлос Жобим получил классическое музыкальное образование, его учитель – немец Иоахим Кёльройтер – выпускник Берлинской академии музыки. И в связи с этим, внук А.К. Жобима – Даниэль – говорит о преданности композитора музыкальной классике и пристрастие к гармоническим стилям XIX – начала XX вв: «Он много изучал Шопена, Дебюсси, Брамса. Он любил просыпаться очень рано. Фортепиано стояло в дальней комнате, и я слышал, как он играет [произведения] этих композиторов. Потом он сочинял свои песни» [2]. В частности, А. Нагорнова, отмечает влияние импрессионизма в выборе композитором аккордовых средств, игрой мажорно-минорных «красок» в многотерцовых звучностях и активным обращением Жобима к тембрам симфонического оркестра [1]. Так, струнные инструменты и флейты появляются уже на ранних его пластинках: «*The Girl From Ipanema: The Antonio Carlos Jobim Songbook*» (1962) и «*The Composer Plays*» (1963). Заметим, что композитор был достаточно оснащённым в сфере академической техники композиции, и тем не менее, создавал популярную музыку. Как он сам признавался впоследствии: «Бразилия с её ритмами была важнее».

На наш взгляд, именно благодаря указанному многосоставному сочетанию традиций босса-нова стремительно распространилась по всему миру. Со временем она вошла в репертуар джазменов и поп-музыкантов; и увлечение бразильской музыкальной экзотикой затронуло и рок-музыку, включая рок-н-ролл.

Первоначальные варианты босса-нов, создававшиеся в Бразилии, до сих пор остаются востребованными, несмотря на появление целого ряда новейших обработок в разных стилях. Во многом популярности босса-новы благоприятствует вербальный компонент, который обрёл эмоционально-смысловую направленность, взаимодействуя с музыкальной составляющей жанра. Магнетизм текстов бразильских песен нередко связывают с безыскусным отражением повседневной жизни, естественных желаний и мечтаний. Несмотря на простоту песенных текстов в них скрывается глубокий смысл образов.

Как отмечается в музыковедческой литературе, одна из многозначных образных сфер босса-новы – загадочная печаль, именуемая португальским словом *saudade* (саудаджи). *Saudade* характеризуется как собирательное понятие, которое может включать в себя чувства, переживания, воспоминания о событиях, действиях, местах, людях. Бразильский переводчик и лингвист Л. Фельдман дает такое определение указанному понятию: «*Saudade* – ностальгическое воспоминание о далёких или утраченных людях и вещах, сопровождающееся желанием вновь видеть их или обладать ими» [4].

Встречаются и другие определения: «Солад – слово, встречающееся в креольском (*sodade*), португальском и испанском (*saudade*) языках, не имеющее аналогов во французском, английском и русском. Солад – смесь ностальгии, меланхолии и нежности. *saudade* – одна из важнейших характеристик культуры Бразилии. О значимости этого понятия для жителей страны свидетельствует не только

повсеместное его использование в литературе, поэзии и живописи, но и признание на государственном уровне: 30 января в Бразилии официально объявлен днём *saudade* (*Dia de Saudade*). Образы *saudade* неизменно притягивали к себе внимание музыкантов. Парагвайский гитарист и композитор Августин Барриос написал целый ряд пьес, связанных с этим чувством, включая «*Choro de Saudade*» и «*Preludio de Saudade*».

«Неизбывная печаль *saudade* нашла воплощение в босса-нове. Уже одна из первых песен Антонио Карлоса Жобима на слова Винишиуса де Мораэса называется «*Chega de Saudade*» («Довольно грустить»). В поэтическом тексте, пронизанном любовными переживаниями и страданиями, содержатся несколько образных символов, входящих в многозначную сферу *saudade* (появляются слова-синонимы «*tristeza*» (грусть, безрадостное настроение, мрачность, траур) и «*melancolia*» (меланхолия, тоска), усиливая воссоздаваемое эмоциональное состояние. При этом грусть, выражаемая в тексте, сочетается с причудливо-беззаботной мелодией. Начальные интонации темы перекликаются друг с другом, повторяя рисунок мелодического движения, а весь раздел укладывается в диапазон малой сексты [1].

По мнению А.М. Нагорновой, фрагмент текста, в котором герой мечтает о возвращении возлюбленной, естественно соотнесён с разделом «бридж» – последнему сопутствует смена тональности, как это часто бывает в джазовых стандартах. Появляется одноимённый мажор, а мелодия постепенно охватывает всё больший звуковой диапазон. Мечты о встрече с любимой выражены посредством довольно протяжённых фраз, интонирование сближается с мелодекламацией. Заключительный раздел (репризное проведение темы А), излагаемый в основной тональности, вызывает ассоциации с «бриджем»: просветлённое эмоциональное состояние запечатлено здесь при помощи

«параллелизм» вербального и музыкального рядов. Так, нисходящие мелодические обороты (движение по звукам септаккордов) совпадают с повторениями слов и аллитерациями в тексте («*Apertado assim, colado assim, calado assim*») [1].

Таким образом, *saudade* в босса-нове – не только печаль; это эмоциональное состояние, зачастую органически связанное с ощущением счастья, вбирает в себя и грусть, и сладостное томление, и ожидание неведомой радости. Приведем еще один пример – «*Samba do Avião*» («Самба из самолета»). В песне явно преобладает иная грань *saudade*, которая достигает масштабов настоящей эйфории. «*Minha alma canta – Vejo o Rio de Janeiro – Estou morrendo de saudades*» («Моя душа поёт – Вижу Рио-де-Жанейро – И умираю от радости»).

Некоторые композиции композитора наполнены ощущением *saudade* без упоминаний этого слова в тексте. Так, например, «*Insensatez*» (порт. – «безрассудство», «нелепость», «глупость»). Малоподвижность мелодической линии, сочетаемая с интенсивным гармоническим развитием, особенно ярко подчеркнута в исполнении гитариста Жоао Жильберто. Повторяющийся звук в мелодии своеобразно «окрашивается» хроматически нисходящими гармониями, благодаря чему возникает ощущение тоскливой безысходности и поглощённости мучительными переживаниями. Заслуживает упоминания видимое сходство этой композиции со знаменитой Прелюдией *e-moll* (op. 28, № 4) Ф. Шопена, в которой прослеживается некоторая близость эмоциональной атмосферы двух произведений.

В качестве вывода отметим, что образная сфера босса-новы в творчестве Антонио Карлоса Жобима – это *saudade* как неуловимо изменчивая «печаль», преображающаяся благодаря воздействию музыкального языка и вызывающая то состояние обречённости, то переживание безграничного счастья.

Важно отметить, что жанр португальского фаду, который одновременно с босса-новой, относят к числу наиболее ярких воплощений *saudade* в музыке, характеризуется ярко выраженной меланхолией. Босса-нова, в свою очередь, весьма убедительно запечатлевает целый спектр эмоций, противоположных, в том числе. Вновь и вновь открываясь современной аудитории многочисленными образными гранями, *saudade* придаёт босса-нове ещё большую изысканность, смысловую глубину и органичность бытия в культурном пространстве

### Литература

**1. Нагорнова А.М.** Бразильская босса-нова : *saudade* в песнях А.К. Жобима [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://musalm.ru/2015-4-7-1.html>

**2. Brasil, Brasil...** Part 1: From Samba To Bossa Nova [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://bbc.co.uk/programmes/b008byj6>

**3. Campos A.** *Balanço da Bossa e Outras Bossas* / A. Campos. – São Paulo : Editora Perspectiva, 1974. – 357 p.

**4. Feldman L.** *Aesthetics of Saudade* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.proz.com/translation-articles/articles/1399/1>

УДК: 378.015.31:78.01

*Мирошниченко Н.В.,  
студент магистратуры 2 курса,  
профиль подготовки «Вокальное искусство»  
Научный руководитель:  
Сергиенко А.В.,  
кандидат педагогических наук,  
и.о. заведующего кафедрой пения и дирижирования,  
Института культуры и искусств,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

## **ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВКУСА У СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ»**

Музыка, как вид искусства, всегда доставляла удовольствие человеку. Становление человека как личности, своеобразной и неповторимой – это длительный процесс. Человек общаясь с разными явлениями реальности, постигает в собственном сознании те идеалы и систему эстетических представлений, которые станут мощным стимулом его деятельности. Основные характеристики личности, формируются у человека приблизительно от 13 до 20 лет. Подлинного развития, человек достигает тогда, когда он

становится субъектом общественного, политического, и эстетического сознания, компонентом которого выступает сформированные вкусовые предпочтения.

Целью статьи является анализ и изучение проблемы формирования музыкального вкуса у студентов специальности эстрадный вокал.

Вкус – это сумма представлений человека о красоте, его способность отличить «красивое» от «некрасивого». Во вкусе переплетаются «социальное» и «индивидуальное». Следует подчеркнуть, что вкус не всегда идентичен, так как обозначенные компоненты сознания побуждают личность к деятельности, а вкус, отражая мировоззрение, предпочтения личности, проявляется в процессе восприятия самих ценностей. Именно поэтому категории «красота», «прекрасное», одни из важнейших элементов качества, представляют данный процесс с объективной позиции. Единство исходных позиций в оценке красивого и уродливого в жизни и искусстве вовсе не исключает многообразия индивидуальных оценок, суждений, мнений.

Этот термин заимствовали крупнейшие мыслители и философы Франции, Италии, Германии, Англии. В XVIII в. появляется много трактатов о вкусе, в которых ставятся важнейшие проблемы эстетики. Так, «вкус» становится одной из центральных категорий эстетической мысли. В этот период авторитет красоты и искусства достигает небывалого уровня, а эстетическое воспитание оказывается главным средством гармонизации человека и преобразования социальных отношений. Вкус – это «голос самолюбия. Будучи создан исключительно для наслаждения, он жаждет всего, что может доставить приятные ощущения». Вкус – это также способность различать «прекрасное» и «безобразное» в природе и в искусстве. И сложность его понимания заключается, прежде всего, в объекте, на который он направлен, ибо прекрасное – не является объективным

свойством вещи. «Прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах: оно просто существует в разуме, который эти вещи созерцает. Разум каждого человека воспринимает «прекрасное» по-разному. Один может видеть безобразное даже в том, в чём другой чувствует прекрасное, и каждое вынужден держать своё мнение при себе и не навязывать его другим» [3, с. 78].

Музыкальный вкус – способность человека адекватно воспринимать и оценивать произведения искусства. Процесс формирования музыкального вкуса, прежде всего, протекает под непосредственным воздействием искусства, это зависит и от индивидуальных особенностей самого человека, и его особенности воспринимать художественные ценности, которые несет собой искусство. Музыкальный вкус – это то, что делает нашу жизнь неповторимой. Сформированный вкус личности – это способность адекватно воспринимать отношения между отдельными частями не только произведений искусства, но, и между произведениями искусства и жизнью человечества в данном веке, в данных условиях. Доказательством могут служить явления предметно-бытового мира, и произведения искусства. Вкус – это система оценок личности и, вбирает в себя такие понятия как «отношение», и «поведение», так как в данной категории переплетены понятия, как «социальное» так и личное.

Особый вклад в изучение феномена «музыкальный вкус» внесла В.Н. Шацкая [4, с. 65]. По мнению В.Н. Шацкой, музыкальный вкус понимается как определенный уровень музыкально-поэтических представлений, который дает возможность отмечать и ценить «прекрасное» в музыке, т.е. ее идейность и содержательность, правдивость и искренность чувств, яркость и убедительность музыкальных образов и всех выразительных средств музыкального произведения.

На основании огромного педагогического опыта В.Н. Шацкая ясно и полно определила цели музыкального

воспитания: привитие интереса и любви к музыке, расширение музыкального кругозора, воспитание музыкального вкуса, формирование навыков понимания музыкальной речи [2, с. 65]. Она считала, что подлинно глубокое воздействие искусства может иметь место только при осознанно-эмоциональном его восприятии, подготовленном соответствующей целенаправленной работой, включающей и овладение определенными навыками и знаниями.

Н.Л. Гродзенская считает, что развитие музыкального вкуса напрямую связана с развитием широкого музыкального кругозора, пониманием музыкального искусства. Н.Л. Гродзенская считает пение важнейшим фактором развития музыкального вкуса, активной формой самовыражения. Но, что, как и зачем петь, ей далеко не безразлично: эти вопросы постоянно волнуют ее. «Маяком» для нее остается музыкальный вкус, и ведущая роль в решении этой проблемы отводится репертуару [1, с. 12]. Многие российские ученые и педагоги, изучая тему развития музыкального вкуса человека, отмечали три основных момента процесса формирования музыкального вкуса: восприятие, размышление и оценка. Психологические факторы, влияющие на процесс развития музыкального вкуса, обычно классифицируются на «внутренние» и «внешние».

Анализируя понятие музыкальный вкус, можно выделить его просветительскую, прогностическую функцию, доказывая, что это не застывшее понятие, а действенное, изменяющееся в своем развитии. Уровень развития музыкального вкуса, неразрывно связанный с музыкальной культурой личности, постоянно ею совершенствуется. Благодаря этим усилиям человеку открывается мир звуковых представлений и впечатлений, дающий чувство свободы, познания красоты и самодостаточности. Одно из важных условий развития музыкального вкуса - правильно организованный процесс восприятия музыки. Восприятие

музыки - это внутренняя сущность любой формы проявления музыкальной деятельности. Развитие музыкального вкуса осуществляется при условии повторения музыкальных восприятий.

Процесс формирования музыкального вкуса студентов специальности эстрадный вокал осуществляется при взаимодействии восприятия, понимания, общей культуры и деятельности. Эстрадный вокалист должен владеть не только вокально-техническим мастерством, артистизмом, узнаваемым и оригинальным тембром, но и высоким уровнем музыкального вкуса, что позволит грамотно подходить к подбору репертуара и профессионально интерпретировать его [2, с. 200].

Музыкальный вкус эстрадного вокалиста, как эмоциональное и интеллектуальное начало, определяет его способность к постижению и творческому преобразованию художественного образа в процессе создания яркой, оригинальной исполнительской, педагогической или исследовательской интерпретации музыкального сочинения, наполненной личностными смыслами и ценностями.

Таким образом, проблема формирования музыкального вкуса у студентов специальности эстрадный вокал найдет свое успешное решение, если рассматривать её в контексте, не только развития способностей к восприятию и оценке произведений эстрадного искусства, но, и видоизменяя эти способности, что позволит сформировать подлинно музыкальный вкус, наличие которого обеспечит возрастание социальной и профессиональной активности будущего эстрадного вокалиста во всех сферах практической деятельности.

## **Литература**

**1. Гродзенская Н.Л.** Пение и музыка. Учебное пособие по пению для пед. училищ / Н.Л. Гродзенская. – М. : Музыка, 1953. – 117 с.

**2. Илларионова Н.Н.** Формирование профессиональной компетентности современного музыканта : Коллективная монография. Отв. ред. И.А. Корсакова. – М. : РГСУ, 2014. – С. 198–225.

**3. Руссо Ж.-Ж.** Педагогические сочинения: В 2-х тт./ Под ред. Г. Н Джигладзе; сост. А.Н. Джурицкий. – М. : Педагогика, 1981. – 656 с.

**4. Шацкая В.Н.** Воспитание музыкального вкуса [Текст] / В.Н. Шацкая // Известия Академии педагогических наук РСФСР. – Вып. 11. – 1947. – С. 29–41.

УДК [786.2.07.2:929 Игумнов]:  
[786.2.071.1:929 Чайковский]

***Почтовый С. А.,**  
магистрант 2 курса магистратуры  
кафедры музыкознания и инструментального  
исполнительства,  
Научный руководитель:  
Лабинцева Л. П.,  
кандидат педагогических наук, доцент,  
и.о. заведующего кафедрой музыкознания и  
инструментального исполнительства  
Института культуры и искусств,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко»,  
serzh.pochtovy.93@mail.ru*

## **К. ИГУМНОВ КАК ИНТЕРПРЕТАТОР ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. ЧАЙКОВСКОГО**

Практика исполнения фортепианной музыки П. Чайковского на концертной эстраде позволяет констатировать разнообразие творческих подходов к интерпретации произведений композитора. Различное толкование фортепианных произведений П. Чайковского обусловлено индивидуальностью исполнителей, эстетическими воззрениями эпохи, особенностями самой музыки, а авторские комментарии допускают вариативность исполнения текста.

Как утверждает В. Сахарова, «критерием дифференциации интерпретаций является анализ исполнительских трактовок с позиций расстановки пианистами образно-смысловых акцентов в фортепианных произведениях композитора, в зависимости от избранных средств музыкальной выразительности» [4, с.146].

Особое место в интерпретации фортепианных сочинений П. Чайковского принадлежит К. Игумнову, который сумел увидеть подлинное новаторство и оригинальность композитора, почувствовать взаимосвязь новой формы с глубиной содержания, осознать значимость его философских обобщений.

По вопросам интерпретации фортепианной музыки П. Чайковского высказывались многие исследователи, исполнители и педагоги: А. Гольденвейзер, М. Гринберг, Г. Коган, В. Ландовска, Л. Наумов, Г. Нейгауз, Я. Мильштейн, М. Плетнев, Д. Рабинович, С. Рихтер, М. Смирнов, В. Софроницкий, Я. Флиер и др.

В музыковедческой литературе фортепианное наследие П. Чайковского изучено достаточно подробно. Особый интерес в данном аспекте представляют исследования

Б. Асафьева, А. Альшванга, А. Николаева, В. Цуккермана и др. В основополагающем труде А. Николаева «Фортепианные произведения П. И. Чайковского» анализируются, в основном, произведения крупной формы – сонат и концертов.

Отмечая сложность и дискуссионность проблемы интерпретации фортепианных сочинений П. Чайковского, исследователи и педагоги-практики (И. Безродный, В. Горностаева, А. Николаев, В. Чинаев и др.) выявили ряд тенденций в исполнении его музыки, которые условно можно классифицировать как: сентиментально-салонную (ностальгическую) (А. Николаев), (В. Чинаев), пессимистическую (А. Николаев), оптимистическую (А. Николаев), вдохновенную (В. Чинаев), а также выделить академическую (трафаретную, шаблонную, тривиальную) (В. Чинаев), (И. Безродный) и аналитически-интеллектуальную (В. Чинаев).

Многообразие и обширное количество исследований указывают на актуальность рассматриваемой проблематики.

В связи с этим, целью статьи является рассмотрение основных исполнительских принципов К. Игумнова в интерпретации фортепианных произведений П. Чайковского.

Следуя реалистическим заповедям композитора, К. Игумнов видел основную задачу исполнителя в правдивом воспроизведении художественных образов, при помощи которых композитор отражает действительность. Нотную запись исполнитель должен уметь наполнить эмоциональным содержанием.

Известно, что главным выразительным средством музыкальной речи у К. Игумнова служило фразировочное интонирование, т.е. размещение логических центров музыкальных построений в пределах мотивов, фраз и периодов. Безусловно, фразировочное интонирование неотрывно от других компонентов исполнительского мастерства пианиста: «пения» на фортепиано, гибкой агогики,

творческого толкования авторских лиг, проблемы исполнения штрихов, мастерства педализации. Как подчеркивает Д. Рабинович, «трудно уловимое мастерство педализации, сущность которого составляло владение полупедалью, помогало Константину Николаевичу воплощать свой взгляд на фортепианное звучание, где певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не один лишь доминирующий голос» [3, с.15].

Незабываемым осталось звучание средней части в «Баркароле», отзвук обертонов, вызванный удержанием в педали гармонии, служил фоном для мелодических терций, звучащих как мерцающие блики луны на застывшей глади реки. В коде этой пьесы именно педаль помогала К. Игумнову создать созерцательно-восторженный характер музыки.

По свидетельству самого К. Игумнова, «мелодика П. Чайковского с её речевой интонационностью (особенно в миниатюрах), часто исключает широкий распев. Ей присущи черты декламационности. В силу этого отдельная интонация Чайковского приобретает законченные структурные очертания, обособленность. Исполнитель, сохранив привлекательность отдельного «вздоха» Чайковского, должен добиться слияния их в одно целое, сочетать во фразировке напевность с декламационностью» [1].

Надо отметить творческое отношение исполнителя к авторским лигам. Заметим, что тщательно обозначив каждую из мелодических ячеек лигой, П. Чайковский избегал фиксации их в одну фразу большого музыкального дыхания и механическое толкование авторских мелких лиг (разделение их посредством подъёма руки), может нарушить единство частей в целом. В понимании К. Игумнова, цензура между отдельными музыкальными построениями всегда должна рассматриваться относительно музыкального дыхания, так называемого «смены смычка». Поэтому для создания

напевной мелодии пианист прибегал к смысловым лигам, фиксирующим в его представлении границы каждой фразы.

Интонарование не мыслится К. Игумновым без умения вести музыкальный рассказ в *temporubato*. Оно понималось артистом как гибкий агогический оттенок, подчинённый, однако, строгому временному режиму и логическому расчёту. «В художественном *rubato*, – говорил пианист, – временное выражение свободной фразы должно быть равным её метрическим границам» [1]. Чтобы обеспечить логику построения фраз в их совокупности, создать непрерывность музыкального рассказа, К. Игумнов пользовался методом «горизонтального слушания». По словам пианиста: «Для взаимосвязи всех частей рассказа, нужно, не только, как говорят, слушать себя, нужно ещё слышать каждую деталь в присущем ей значении, в связи с предшествующим и последующим» [Там же].

Таким образом, горизонтальное слушание в понимании К. Игумнова, является своеобразным методом художественного контроля, способствующим органичному соединению всех компонентов фразировочного искусства в одно целое, средством подчинения творческой фантазии логичному мышлению.

Фортепианная фактура П. Чайковского выдвигает перед исполнителем его произведений важную сторону звукового мастерства – колорит. Это ясно прослеживается в исполнении цикла «Времена года»: любовь к жизни, восторженное воспевание её красоты, вера в светлое будущее своего народа. Его интерпретация этого циклического повествования можно подтвердить словами П. Чайковского: «А я всё-таки скажу, как хорошо майское утро и как, несмотря ни на что, жизнь хороша».

Интересно, что в фортепианных сочинениях П. Чайковского проблема колорита связана с их полифоничностью. В «эмоциональном наполнении»

музыкальной ткани фортепианных сочинений композитора полифония имеет решающее значение: выразительные подголоски, часто имитирующие лирические напевные мотивы, углубляют впечатляющую силу его музыки, её «лирическую экспрессию» [1].

Для достижения многоплановости звуковых характеристик К. Игумнов прибегал к «фортепианной инструментовке». По свидетельству Я. Мильштейна, пианист следующим образом раскрывает свой принцип: «К ткани музыкального произведения нужно подходить полифонически, чувствуя движение голосов, соподчиняя по степени их значимости и соблюдая звуковую перспективу, так сказать, инструментируя музыкальную ткань. Умение соподчинять гармонические голоса – это и есть фортепианная инструментовка» [2, с.55].

Важным средством достижения многоплановости звучания у пианиста является принцип придания одной руке «двух различных функций», т.е. рука должна как бы делиться на две части, из которых каждая выполняет различные звуковые задания, играет иным *touché*. К подобной манере К. Игумнов прибегал не только при многоголосии, но и при исполнении пассажей, аккордов, октав.

Известно, что богатство оркестровых штрихов в пианизме К. Игумнова было неисчерпаемо. Так, например, впечатления *detache*, наиболее часто встречающегося в фортепианных произведениях П. Чайковского, интерпретатор достигал исполнением аккорда, октавы или отдельных нот посредством размаха крупного рычага руки (предплечья), при сопряжённых её частях. *Staccato*, *spicato*, *pizzicato* на фортепиано пианист добивался точной и лёгкой вибрацией кисти, соединённой с активными «разъединёнными пальцами». Приближённость звучания каждого из названных штрихов к скрипичным достигалась той или иной степенью «отключения» разъединённых пальцев от кисти [2].

Интересно, что К. Игумнов не был пианистом-виртуозом, но в его исполнении привлекало совсем другое: искренность чувств и необыкновенная простота, в высшем понимании этого слова. «Искусство его заключало в себе лучшие черты русской художественной культуры: оно было сильно своей глубокой жизненной правдой, в нем не чувствовалось ничего нарочитого, ложного, надуманного. Никогда не стремился он поразить публику фейерверком звучания, техническими трюками, никогда не пытался разукрасить и расцветить произведение, сделать его внешне более занимательным. Он словно вбирал в свою душу музыкальные образы, созданные композитором, и по-своему, по-игумновски, мягко, просто, без нажима раскрывал их слушателям» – так характеризовал пианистический талант его ученик – Я. Мильштейн [2, с.32].

К. Игумнов сумел показать, что победа света над тьмой в творчестве П. Чайковского рождается в результате борьбы противоположных начал, что вера в достижимость счастья возникает у композитора в результате мучительных переживаний, подчас тяжёлых душевных страданий, что именно это и делает радость победы столь ликующей.

Немногословный по своей натуре, К. Игумнов однажды позволил приоткрыть свой внутренний мир: «Я думаю, что всякое музыкальное исполнение есть живая речь, связный рассказ... Но только рассказывать – это еще мало. Надо, чтобы в рассказе было определенное содержание и чтобы у исполнителя всегда было что-то такое, что приближало бы его к этому содержанию. И здесь я не могу мыслить музыкальное исполнение абстрактно: мне всегда хочется прибегнуть к каким-либо житейским аналогиям... Я не представляю себе музыки ради музыки, без человеческих переживаний... Вот почему необходимо, чтобы исполняемое произведение находило какой-то отклик в личности исполнителя, чтобы оно ему было близко. Нельзя сказать, чтобы я обязательно

представлял себе программу произведения. Нет, то, что я себе представляю, это не программа. Это только какие-то чувства, мысли, сопоставления, помогающие вызвать настроения, аналогичные тем, которые я хочу передать в своем исполнении. Это как бы своеобразные «рабочие гипотезы», облегчающие постижение художественного замысла» [Мильштейн].

Таким образом, К. Игумнов как интерпретатор фортепианных сочинений П. Чайковского сумел увидеть подлинное новаторство и оригинальность композитора, почувствовать взаимосвязь новой формы с глубиной содержания музыкальных произведений, осознать значимость его философских обобщений. Исполнение К. Игумнова отличается особым переживанием, где эмоциональность пианиста сочетается с ярко выраженным лирическим даром. К. Игумнову присущи особые исполнительские средства: своеобразная педализация (полу-педаль, четверть-педаль, вибрирующая педаль); агогические отклонения, придающие музыке «живое дыхание»; многообразная динамика; утонченная фразировка.

## Литература

**1. Игумнов К. Н.** О фортепианных сочинениях П.И. Чайковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru>.

**2. Мильштейн Я. И.** Константин Николаевич Игумнов / Я.И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1975. – 471 с.

**3. Рабинович Д. А.** Портреты пианистов / Д.А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1970. – 280 с.

**4. Сахарова В. Н.** Основные тенденции в интерпретации фортепианной музыки П.И. Чайковского / В.Н. Сахарова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по

матер. XLII междунар. науч.-практ. конф. № 11(42). –  
Новосибирск : СибАК, 2014. – С.143–146.

УДК: 378. 016:784

***Радченко А.Г.**  
студент магистратуры 2 курса,  
направления подготовки  
«Вокальное искусство»  
Научный руководитель:  
Сергиенко А.В.,  
кандидат педагогических наук,  
и.о. заведующего кафедрой пения и дирижирования,  
Института культуры и искусств,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

## **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЭСТРАДНОМУ ВОКАЛУ**

Эстрадный жанр основан на синтезе целого ряда искусств и имеет свои специфические особенности, это – пение, близкое к речевой манере; пение с движением и актерское мастерство; музыкальная и вокальная импровизация, широкое использование акустической аппаратуры; образный, доступный репертуар.

Характер звучания голоса эстрадного певца нельзя определить однозначно. Он многолик в зависимости от

направления в рамках данного вида искусства. Каждое жанровое направление имеет свое «лицо» с точки зрения манеры подачи звука и использования различных звуковых эффектов (сип, хрип, крик, рычание, фальцет, и, наряду с этим, нормальное звучание голоса). Эстрадная манера пения приближается по звучанию к народной манере, но использует основные принципы постановки голоса в классическом вокале, поэтому в процессе работы с детьми в стиле эстрадного вокала педагоги опираются на общеизвестные методы вокальной педагогики.

Общеизвестно, что основой для постановки голоса эстрадного певца на первом этапе работы должно быть освоение техники пения в речевой позиции, как универсальной техники, создающей условия не только для пения нормальным голосом, но и для быстрого освоения любой манеры эстрадного пения в дальнейшем.

Пение в речевой позиции обеспечивает сохранение ощущения легкости, комфортности при пении, естественности артикуляции, и, следовательно, хорошей дикции, независимой от условий фонации (регистра, высоты тона, типа гласного, силы голоса, эмоционального содержания художественного образа исполняемого произведения). Техника пения в речевой позиции создает оптимальные условия и для развития голоса эстрадного певца, т.к. звукообразование происходит в естественных условиях, без излишнего напряжения мышц голосообразующей системы, как при обычной речи, без насилия над голосом и каких-либо искусственных приемов.

Эстрадное пение в речевой позиции по своей технике ближе к народному, чем к академическому. Их объединяет открытая, но округлая манера подачи звука, на основе смешанного регистра. Поэтому и методика обучения их имеет много общего. Главное - это опора на ассоциативное мышление, создание внутри слухового представления

звукового образа, активизирующего процессы саморегуляции в пении.

С головным резонированием связаны такие понятия, как «высокая певческая позиция», пение на «зевке», округление звука. «По-настоящему поет тот, кто умеет переносить звучание голоса в голову», - говорят итальянские мастера вокала. Она придает голосу такие качества, как серебристость, звонкость, полётность, подвижность, легкость. Такая позиция необходима при пении в академической манере пения, тогда как «зевок» при эстрадном пении в речевой позиции может отсутствовать совсем или быть настолько умеренным, чтобы он не стал причиной рефлекторного понижения гортани или появления каких-либо мышечных зажимов артикуляционных органов.

Звукообраз эстрадного пения в речевой позиции напоминает открытую фонему «Э». Слегка приподнятое мягкое небо придает ей определенную округлость. Округление гласных в эстрадном пении в речевой позиции достигается фиксированным положением мягкого неба, а единая манера артикуляции – стабилизацией положения гортани, а также артикуляционной установкой глотки по образцу округлой фонемы «Э», с ориентацией, в основном, на «горизонтальное» оформление всех гласных в процессе вокальной речи. Однако единая манера артикуляции не должна приводить к искажению фонем, и тем самым отрицательно влиять на дикцию.

В эстрадном пении в речевой позиции работа артикуляционного аппарата по своей амплитуде тождественна разговорной речи: ничего нарочито утрированного в его движениях. Произношение слов в пении так же естественно и просто, как при разговоре. Именно эта манера подачи слов помогает певцу выразить искренность мыслей и чувств в интонировании.

Настройку голоса следует начинать с освоения отдельных фонем: А, Э, И, О, У. В том случае, если учащийся не имеет первоначальной вокальной подготовки, наиболее эффективно применение фонемы А. Для создания ощущения «звука в маске», в период настройки голосового аппарата можно использовать звук «М» закрытым ртом в примарной зоне голосового диапазона. Применение данного упражнения способствует развитию дыхания. В усложненном варианте оно представляло собой интонирование одной ноты от «пиано» к «крещендо» и снова к «пиано».

Особенно в работе должны использоваться упражнения пения в речевой позиции. Например:

1) поочередное проговаривание всех звуков алфавита по три раза каждый;

2) слоги из двух звуков: а) гласные + сонорные согласные М, Н, Л, Р, стимулирующие резонирование маски; б) гласные + звонкие губные (Б, В), стимулирующие активизацию артикуляционного аппарата и резонирование маски; переднеязычные (Д, З), заднеязычные (Г) согласные, стимулирующие грудное резонирование; в) гласные + глухие согласные (в аналогичном порядке: П-Т, С-К, Х, Ч - требующие умения быстро их проговаривать; ГА-ГА-ГА, ХА-ХА-ХА, ХЭ-ХЭ-ХЭ, ХИ-ХИ-ХИ - упражнение, способствующее усвоению навыка выравнивания гласных);

3) трех и четырехзвучные слоги (МАЙ, МЭЙ, МОЙ; ИРА ИРОЧКА; МАМИ-МАМИ-МАЙ и др.);

4) упражнения, основанные на вибрации губ, которую дети исполняют, имитируя звук «работающего двигателя автомобиля или трактора». Такие упражнения можно применять в виде восходящего и нисходящего движения в объеме чистой кварты, а также на основе интонирования мажорного трезвучия. На более поздних этапах обучения может применяться «пропевание» мажорной гаммы, также основанное на вибрации губ, пропевание мажорного звукоряда

вверх вниз с названием нот в гамме «до мажор». Применение слогов из двух звуков: а) сонорные гласные М, Н, Л (ма, мэ, ми), стимулирующие «резонирование» маски; б) гласные звуки в сочетании со звонкими губными (Б, В), стимулирующие активизацию артикуляционного аппарата и т.д.;

5) короткие попевки (Я ИДУ ДОМОЙ – пропевание тетра хорда сверху вниз по секвенции, Я ТВОЙ ДРУГ – опевание ноты на каждом слове, СВЕТЛЫЙ МАЙ – пропевание трех первых мажорных ступеней как вверх, так и вниз, можно с опеванием и т.д.).

Следует отметить, что поскольку различные стили эстрадного пения пришли к нам с Запада, то пение на английском языке в данном виде искусства является основным. Фонетический строй любого языка своеобразно влияет на фонационный механизм. Анализ этих процессов не входит в рамки нашей статьи, однако, на основании собственного практического опыта можно сказать, что своеобразие артикуляционной базы различных языков в пении только дополняют друг друга и расширяют исполнительские возможности певцов, но и обогащают слуховые впечатления, как исполнителей, так и слушателей.

Что касается процесса дыхания при пении в речевой позиции, то это - очень расслабленный процесс, при котором для получения хорошего по качеству звука певческого голоса не требуется большое количество воздуха. Когда мы говорим учащимся о навыке управления певческим дыханием, то имеем в виду только то, что им необходимо позволить этому процессу протекать максимально комфортно по отношению к реализации музыкально-исполнительских задач.

Многие исследователи утверждают, что при пении в речевой позиции не нужно специально работать над правильным дыханием, если сохраняется правильная певческая установка. Не нужно делать специальных

упражнений для укрепления мышц дыхательной системы, так как диафрагма, межреберные и брюшные мышцы достаточно сильны, чтобы обеспечить необходимый баланс между давлением подкладочного воздуха и смыканием голосовых складок. Такая координация певческого дыхания и гортани может возникнуть только на основе саморегуляции, а певцу нужно лишь создать для этого условия – свободу голосообразующего аппарата, что контролируется ощущением комфортности при пении.

Также, одно из наиболее важных и острых проблем в эстрадном исполнительстве является проблема дикции и подачи слова. Исполнители, а тем более начинающие, должны не только контролировать звук собственного голоса, в смысле работы резонаторов, но и следить за артикуляцией, за разборчивостью текста, который они поют. Конечно, приучать к точному проговариванию нот и слогов на определенных упражнениях, а затем слов при исполнении песен, необходимо с первых занятий. Но во многом артикуляция и дикционная четкость певцов зависят от верности самого звука, от полноценности озвучивания ими резонаторов. Поэтому внимание педагога должно быть направлено, прежде всего, на звук. Слово должно нанизываться на верный, комфортный звук, тогда оно само станет комфортным.

Нередко в ущерб слову певец заботится только о качестве звука, а дикция при этом перестает быть предметом его внимания. Как следствие, звук становится позиционно заваленным и слова не слышно. При любом пении, а тем более, эстрадном, всегда необходимо точное, яркое слово, но при этом нельзя терять ощущения резонанса. Резонанс и слово всегда должны быть взаимосвязаны.

С другой стороны, некоторые рассматривают процесс эстрадного пения, как разновидность разговорного жанра, то есть идут по пути проговаривания текста, работают только над

выразительностью с точки зрения драматургии. Это не имеет к пению, к звучанию голосового аппарата никакого отношения.

Одним из главных моментов эстрадной вокальной техники является свобода и непринужденность артикуляции. Эта свобода возникает тогда, когда наряду с расслабленностью мышц живота, гортани и нижней челюсти, губы, область вокруг них, язык и подбородок также расслаблены. Наряду с ощущениями резонирования звука, слово должно быть ощущаемо на мягких, расслабленных губах, именно мягких. И отнестись к этому следует крайне внимательно. Ощущение слова на губах является тем звеном, которое делает наше пение при всех перечисленных выше составляющих полноценным: и от этого удобным и комфортным.

С точки зрения работы над словом, с первых упражнений и произведений необходимо заниматься не пением вообще, а рассматривать текст упражнений и произведений не только как ноты и слова, но и как законченную мысль. В этом случае задача получается конкретнее и результат лучше.

Что касается настройки грудных резонаторов, то данный процесс связан с представлением певцов о точке - фокусе, находящейся в центре грудной клетки. Ее вибрация связана с работой гладкой мускулатуры трахеи и бронхов, реагирующих на всякое эмоциональное возбуждение. Можно предположить, что фокус грудного резонирования, расположенный примерно напротив сердца, можно считать центром энергии эмоций. При открытой манере подачи звука в эстрадном пении именно в фокусе грудного резонирования мысленно программируются все гласные фонемы. Здесь находится точка их опоры. Она рождается, прежде всего, в представлении певца, а затем реализуется в его действии в процессе фонации. В практике эстрадного пения существует множество методических приемов, направленных на

«пробуждение» в ощущениях певцах центра грудного резонирования. Например, вызвать внутреннее ощущение огромного напряжения, возникающего в этой точке от состояния безмолвного «дикого» крика на гласной «А» или от сильного грудного кашля, гомерического смеха (ха-ха-ха) и т.п.

Чтобы активизировать работу грудных резонаторов можно во время протяженного возгласа удивления на гласных «У» или «А» слегка поколачивать себя по груди в быстром темпе со скоростью 6-7 раз/сек.

В процессе пения очень важно научиться мысленно программировать звуковые действия с постоянным опережением их. Для сохранения грудного ощущения резонанса певцу необходимо постоянно держать фокус грудного резонирования в центре своего внимания; на основе своего воображения как бы излучать этой точкой звуковую энергию. Ощущение грудного резонирования помогает певцу выявить оптимальную динамическую яркость голоса. Голос, отражаясь от фокуса грудного резонирования, расцветает богатством грудных обертонов низкой певческой форманты (НПФ).

Чем ниже тип голоса, тем более ярко по своей энергетике выражен НПФ. Благодаря интенсивному грудному резонированию, возникающему вследствие плотного смыкания голосовых складок при открытом способе голосообразования, голоса эстрадных певцов могут звучать исключительно сочно, обертоново насыщенно и достаточно сильно в динамическом отношении.

Однако наибольший эффект вокального звучания певец может достигать только при условии включенности всех резонаторных полостей, как грудных, так и головных. Это проявляется, как следствие умения пользоваться смешанными регистрами своего голоса. Традиционная методика совершенно справедливо рекомендует верхний участок

диапазона голоса петь с сохранением грудного резонирования, а нижний – петь легко, не нажимая, с ощущением головного резонирования. Такая функциональная установка помогает сохранению ровности звучания голоса на всем звуковом диапазоне голоса певца.

### Литература

**1. Клипп О.Я.** Постановка голоса эстрадного певца / О.Я. Клипп. – М. : МГПУ, 2003. – 18 с.

**2. Клитин С.С.** Эстрада – проблемы теории, истории и методики / С.С. Клитин. – Л. : Искусство, 1987. – 190 с.

**3. Попков Н.Н.** Постановка голоса. Практический курс современного эстрадного пения / Н.Н. Попков. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – 96 с.

**4. Стулова Г.П.** Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П. Стулова. – М. : Прометей, 1992. – 270 с.

УДК: 784.3-042.2-047.44

*Радченко Д.Г.,  
студент магистратуры 2 курса,  
профиль подготовки  
«Вокальное искусство»  
Научный руководитель:  
Сергиенко А.В.,  
кандидат педагогических наук,  
и.о. заведующего кафедрой пения и дирижирования,  
Института культуры и искусств,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

## **СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФОРМЫ РОМАНСОВ РАЗЛИЧНЫХ КОМПОЗИТОРОВ НА ОДИН ТЕКСТ**

Вокальная музыка – искусство синтетическое. Она представляет собой сложное единство слова, вокальной партии и инструментального сопровождения. При анализе вокальной партии возникает ряд проблем, в первую очередь связанных с соотношением музыки и слова:

1. Соотношение музыкального образа (образов) с образами словесного текста, степени и типа их художественного соответствия.

2. Выразительные средства: связь речевой и музыкальной интонации, типы вокальной мелодики; взаимодействие музыкального метра и синтаксиса с временной организацией поэтического текста.

3. Соотношение поэтической и музыкальной композиции, а также особых форм вокальной музыки: куплетная, куплетно-вариационная и вариантная, сквозная.

Чтобы музыкальный анализ был достаточно глубоким и художественно полноценным не следует забывать, что текст вокального сочинения является неотъемлемым компонентом его художественной формы. Анализ текста должен входить обязательной составной частью в анализ вокального произведения.

Художественное соответствие музыки и текста может носить обобщённый или детализированный характер. В обобщённом случае музыкальный образ заключает в себе основное настроение поэтического первоисточника или отвечает характеру его начальных строф. Наряду с обобщённым типом встречается детальное следование музыки за текстом, отражение конкретных образов. Выбор того или иного подхода к поэтическому тексту определяет характер мелодики и выбор той или иной музыкальной формы.

Музыкальный образ не может соответствовать поэтическому: они действуют в синтезе, дополняя друг друга, частично совпадая. Любое хорошее стихотворение обладает

многогранностью, многозначностью текста и подтекста; поэтому каждый композитор вправе прочесть его по-своему, расставив смысловые акценты, выделив некоторые стороны художественного образа, нюансы подтекста. Отсюда и возникает возможность создания многих и разных высокохудожественных произведений на один текст.

Взаимодействие словесного текста с вокальной мелодией может быть рассмотрено с двух сторон: обобщённо-содержательной и конкретной (взаимодействие музыкальной и речевой интонации). В. А. Васина-Гроссман в исследовании «Музыка и поэтическое слово» называет мелодию – как качественное новое обобщение ритмоинтонаций человеческой речи.

С этой точки зрения различают три типа мелодики:

- 1) речитативный;
- 2) ариозный;
- 3) песенный (кантиленный).

В вокальной мелодике претворяются различные типы речевых интонаций – от бытовой разговорной речи или интимной исповеди-монолога до торжественной патетической декламации.

Функции инструментального сопровождения. Любое сопровождение, даже простейшее, несёт в себе возможности «обобщения через жанр» (свойственно сопровождению простой куплетной песни, делая тем самым художественно значимыми самые элементарные формы аккомпанемента).

Сопровождение может носить функцию изобразительно-иллюстративного фона. Велика роль сопровождения в создании «психологической атмосферы», соответствующей общему настроению стихотворения.

Вместе с тем в функцию сопровождения включается и создание единства вокального произведения, подчас в сквозных формах только сопровождение и создаёт единство и целостность.

И, наконец, как же взаимодействует вокальная партия с сопровождением? Оно может быть очень разнообразным и тонким – от полного соответствия в направленности и сходстве выразительных средств до полного контраста.

Единство может выражаться во взаимодополняемости друг друга, так называемое «допевание» инструментальной партии во время молчания голоса. Но, как правило, в этом единстве инструментальное сопровождение отличается большим ритмическим единообразием, создавая ритмическую канву всего романса; а вокальная партия большей гибкостью и разнообразием.

При контрасте вокальной партии и инструментального сопровождения, когда сопровождение особенно самостоятельно, возникает ток называемое образное различие или «единовременный контраст».

Таким образом, три пласта – поэтический текст, вокальная партия и инструментальное сопровождение в своём взаимодействии создают многогранный музыкальный образ.

Для более глубокого анализа вокальной музыки необходимым условием является анализ поэтического текста, его метрической организации и соотношения с музыкальным метром. Вокализация стиха – это как бы его музыкальное прочтение композитором. При этом учитывается и темп произнесения стиха, его смысловые акценты, цезуры, и общая метрическая схема, а особенно её внутреннее наполнение.

Простейший вид вокализации – это совпадение ударных слогов с сильной долей текста, безударных – со слабой, то есть точное совпадение музыкального метра с поэтическим. Но все же этот приём может производить впечатление однообразия и монотонности.

Весьма интересен приём, когда в основу развития музыкального произведения взята самостоятельная ритмическая формула — «ритмическое зерно». В данном случае возникает приём «встречного музыкального ритма»,

который является одним из важнейших факторов музыкального обобщения.

Довольно часто встречается пример трансформации стихотворного метра – когда метр музыкальный подчиняет себе поэтический (например, трёхсложный поэтический становится четырёхсложным).

Большое значение в музыкальном воплощении поэтического текста имеет местоположение цезур. Цезуры бывают:

1) рифмические или стиховые цезуры соответствуют окончанию стихотворной строки;

2) синтаксические цезуры соответствуют знакам препинания (так называемый перенос);

3) синтаксические цезуры, не связанные ни с одним из видов, иногда могут совпадать с ними.

Такие совпадения или несовпадения продиктованы музыкально-выразительными задачами. Частые цезуры способствуют передаче глубокого душевного волнения. Когда как «бесцензурность» может служить естественной кульминацией. Цезура перед каким-либо словом подчёркивает его значение и является одним из выразительных средств.

Для сравнительного анализа были отобраны романсы советских композиторов Г. Дмитриева, Дм. Смирновым на стихотворение А.С. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» 26 мая 1828.

Дар напрасный, дар случайный,  
Жизнь, зачем ты мне дана?  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?  
Кто меня враждебной властью  
Из ничтожества воззвал?  
Душу мне наполнил страстью,  
Ум сомненьем взволновал?..  
Цели нет передо мною:

Сердце пусто, празден ум,  
И томит меня тоскою  
Однозвучный жизни шум.

Этот пример пушкинской поэзии отличается особым психологизмом философского содержания. В нём нет той лёгкости, эмоциональной приподнятости, которые характерны гению Пушкина. Текст стихотворения очень глубок, содержит в себе некоторые противопоставления, насыщен психологическим подтекстом и допускает очень разное его прочтение, интерпретации.

Обратимся к более детальному анализу поэтического текста. Стихотворение делится на три строфы. Тип стихотворных форм отличается по количеству строк и порядку рифм. В нашем случае мы имеем дело с четырёх строчной строфой с перекрёстной рифмой: abab.

В стихосложении последних столетий господствует несколько наиболее стабильных метрических видов (стоп):

- 1) двухдольные (ямб, хорей, пиррихий);
- 2) трёхдольные (дактиль, амфибрахий, анапест);
- 3) четырёхдольные (пеон 1-ый, 2-ой, 3-ий, 4-ый).

– ∩ – ∩ – ∩ – ∩

Дар напрасный, дар случайный

– ∩ – ∩ – ∩ –

Жизнь. Зачем ты мне дана?

– ∩ – ∩ – ∩ – ∩

Или зачем судьбою тайной

– ∩ – ∩ – ∩ –

Ты на казнь осуждена?

Стопа включает в себе один ударный слог – , и один безударный ∩ , образуя хорей (– ∩). Стопы группируются в строке (стихе), образуя метры. В одной строке стиха стопа повторяется четыре раза. Отсюда можно утверждать, что стихотворение А.С. Пушкина написано четырёхстопным хореем.

При этом различаются следующие рифмы: мужские – с ударным слогом на конце, женские – с одним безударным слогом, дактилические – с двумя безударными слогами, гипердактилические – с тремя безударными слогами.

Поэт использует распространённый приём, организующий рифмовку стиха, – чередование мужских и женских рифм, называемое правилом альтернанса.

Все романсы отличаются несхожестью в трактовке поэтического текста. Каждый композитор как бы по-своему раскрывает глубокий противоречивый образ, заложенный в стихотворении.

Романс Г. Дмитриева – это совершенно иной взгляд на пушкинское творение. Композитор трактует музыкальный образ в народном духе. Во всём романсе одно состояние, одно настроение: застылый жалобный образ.

Форма романса куплетно-вариационная. Тональность *f-moll*, *sostenuto molto*, переменный размер: 3/4, 5/4, 4/4, 3/4, 3/2, 5/4 – почти потактовое изменение, передающее изменчивость, текучесть и непрерывность развития. Эти черты сближают романс с жанром народной песни.

Небольшое двух тактовое вступление на гармонии *t53* с квинтой создаёт настроение напряжённости, затаённости.

Прекрасная, льющаяся мелодия вокальной партии, постепенно охватывающая всё больший диапазон (от терции до квинты) близка интонациям русской народной песни.

Партия сопровождения предельно лаконична – потактовые застылые аккорды иногда оживляются холодными восьмыми в высоком регистре в октаву, имитирующие звон колокольчиков.

Поэтическая строфа помещена в рамки периода не повторного строения. Композитор звуковысотно и метрически выделяет из текста слово «казнь», тем самым подчёркивая важность этого слова в раскрытии образа.

Во II строфе небольшим изменениям подвергается вокальная партия. На словах «враждебной властью» четверть разбивается на ч ♪. Мелодия становится более устремлённой, направленной вверх. Но всё постепенно угасает.

III строфа возвращает первоначальный образ.

Очень интересно музыкальное прочтение Дм. Смирновым стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный». Автор совершенно в ином плане решает музыкальную композицию. Характер музыки романса таинственный, фантастический. Обилие хроматизмов, сопоставление далёких тональностей, объединённых dur-moll-ым родством (однотерцовым с энгармоническим переосмыслением).

Размер 3/8 и ритмоформула вокальной партии (♪ ч ♪) придают музыке скерцозный характер. Форма романса куплетно-вариационная. Соответствует количеству строф стиха: три строфы → три куплета. Куплет представляет собой период, состоящий из двух предложений повторного строения (секвенционный повтор). Вариационность касается инструментального сопровождения. Вокальная партия при этом остаётся неизменной. Таким образом, форма приобретает черты вариаций на выдержанную мелодию – *sopranoostinato* – «глинкинские вариации».

Между вторым и третьим куплетами композитор помещает инструментальный отыгрыш, на материале вступления, но в более низком регистре (на октаву ниже).

Вокальная партия третьего куплета оказывается разорванной партией сопровождения. Скерцозный ритм становится более слитным, исключая паузы. Но уже со второго предложения вновь возвращается прежний «скачущий» образ. Контраст регистров в партии сопровождения на фоне резкого диссонанса с мелодической линией вокальной партии привносит в образ черту некоей «сумасшедшинки». Композитор в заключении дважды

повторяет последнюю строку стихотворного текста «однозвучный жизни шум» с одинаковым музыкальным материалом. Этот приём несёт в себе монотонность, однообразие и некую незавершённость музыкального образа.

Два романса отличаются несхожестью в трактовке поэтического текста. Каждый композитор как бы по-своему раскрывает глубокий противоречивый образ, заложенный в стихотворении А.С. Пушкина. Композиторы прочитывают стихотворение по-своему, привнося в него частицу собственного мировоззрения и мироощущения, индивидуального опыта и вкуса.

### Литература

**1. Анализ** вокальных произведений. Учебное пособие / Ред. О.П. Коловский. – Л. : Музыка, 1988. – 358 с.

**2. Бонфельд М.Ш.** Анализ музыкальных произведений. Ч.2. / М.Ш. Бонфельд. – М., 2003. – 208 с.

**3. Васина-Гроссман В. А.** Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. 2. Интонация. – 3. Композиция / В.А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.

**4. Заднепровская Г.В.** Анализ музыкальных произведений / Г.В. Заднепровская. – М., 2003. – 272 с.

**5. Лаврентьева И.В.** Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И.В. Лаврентьева. – М. : Музыка, 1978. – 79 с.

**6. Мазель Л.А.** Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. – М., 1979. – 528 с.

УДК: 378. 016:78.01

*Рыбалкина В.Д.,  
студент магистратуры 2 курса,  
профиль подготовки «Вокальное искусство»  
Научный руководитель:  
Дрепина О.Б.,  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры пения и дирижирования,  
Института культуры и искусств,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

## **ФОРМИРОВАНИЕ ПСИХОТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ЕГО ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ**

Процесс подготовки высококвалифицированных специалистов в области вокального искусства многогранен по своей структуре и имеет свои особенности как на уровне высшего образования (профессиональное музыкальное образование средней школы), так и на уровне природы вокального творчества.

Принимая во внимание позицию основоположников российской вокальной школы, а также современных исследователей природы музыкального творчества,

вокального исполнительства (Э.Б. Абдуллина, О.А. Апраксиной, О.А. Блоха, И.Н. Вилинской, Н.Б. Гонтаренко, Л.Б. Дмитриева, Д.В. Люш, Н.М. Малышевой, А.Г. Менабени, В.П. Морозова, Г.П. Стуловой) и др., можно определить концептуальный подход, позволяющий продуктивно и динамично, в целом эффективно формировать психотехнические умения певца в процессе его вокально-технического обучения.

В то же время учитель сталкивается с трудной задачей – не только формировать вокальную технику, развивать музыкальность и выполнять данные, но и воспитывать у эстрадного исполнителя высокую музыкальную и исполнительскую культуру.

Анализ вокальной педагогической литературы позволяет определить ряд общедидактических принципов, применение которых позволяет осуществлять процесс формирования психотехнических навыков эстрадного исполнителя в процессе его вокальной и технической подготовки. Это принципы направленности, опережения (внутреннего построения звукового образа).

Художественно-педагогический процесс в вокальном классе должен быть направлен как на развитие техники исполнения, так и на решение образовательных задач, расширение мировоззрения, повышение интеллектуального уровня студентов. Музыкант во многом является мыслителем, который должен предстать перед нами как мастером, так и художником. Подтверждая эту идею, Д.Л. Аспелунд подчеркивает, что: «...в свою очередь, те, кто превращают вокальную технику в самоцель, ошибаются, полагая, что вся работа по обучению певца может быть ограничена техническим улучшением голоса. Техника – это средство, а не цель» [1, с. 163].

Вокальное искусство формирует вокруг себя мощную образовательную среду, оказывает непосредственное влияние

на всех участников художественного и педагогического процесса. Однако этот процесс может идти в нежелательном направлении, причем не только из-за недуховного, бесхитростного репертуара. Это в первую очередь связано с самим процессом обучения. Например, при анализе способности студентов оценивать качество звука голосов своих одноклассников могут возникать ситуации, которые оскорбительны для самых слабых учеников. Задача учителя – не допустить этого, обучая слушателей в пользу других, оценивая их недостатки (профессиональные и личные качества учителя). В свою очередь, в этих педагогических условиях необходимо сформировать адекватную позицию среди студентов в оценке звука их голосов.

Педагогические подходы в вокальном классе должны обеспечивать активизацию эмоционально-чувственной природы певцов. Такая активация должна соотноситься со стилистикой, особенностями жанра выполняемых работ и прямым содержанием художественного образа.

Направление работы педагога в вокальном классе должно включать не только технологический, художественно-творческий, образовательный, но и развивающийся аспект с элементами активной творческой позиции.

Эффективность формирования психотехнических навыков эстрадных исполнителей в процессе их вокальной и технической подготовки будет зависеть от направления работы педагога для углубления процессов восприятия, представления, воспроизведения, которые тесно связаны со всеми умственными операциями студентов, развития их мышления в целом.

Следует отметить, что основные элементы голосообразования изначально имеют художественную «платформу». Певец по своей природе имеет тембр, лирический, драматический «вектор», имеет камерный голос или рожденный солист с широким динамическим диапазоном.

Например, вокальный тембр певца не включается, как другие инструменты (орган или аккордеон). Но он должен быть «сформирован». То есть, только с правильным извлечением звука, адекватным художественным задачам, становится возможным появление художественного образа исполняемого произведения.

«Певец, не владеющий своим голосом (техническими навыками), беспомощен при исполнении художественных произведений. Он так же беспомощен, если не умеет передать музыкально-поэтическое содержание. Вокально-техническая и художественная работа, – подчеркивает А.Г. Менабени, – должна вестись в единстве» [4, с. 77].

Внутреннее построение звукового образа во многом отражает не только характер формирования певческого звука, но и обеспечивает прогресс на пути технического развития певца в соответствии с его художественным ростом.

Одним из решающих условий для вокального развития студентов является систематическое и последовательное формирование их вокально-слуховых представлений. «Вокально-слуховое представление мы понимаем, – пишет Г.П. Стулова, – как звено в цепи умственных операций по законам процесса познания: вокальное восприятие, представление, воспроизведение» [5, с. 93].

Решающее звено в этой цепочке – вокально-слуховые представления. Они отражают глубину восприятия и определяют качество исполнения. Они дополняются воображением и имеют творческий характер, который определяет их роль в музыкальном и эстетическом образовании.

Следует отметить, что формирование представлений облегчается путем распознавания, сравнения, анализа и синтеза, обобщения и абстракции.

Таким образом, формирование вокально-слуховых представлений в процессе обучения многогранно: оно

включает в себя активные умственные действия (наблюдение, сравнение, анализ, распознавание, дифференциацию, обобщение) и непосредственный эмоциональный отклик со всеми его градациями, которые определяют эстетическое отношение к познаваемым и учебным процессом в целом.

Вокально-слуховые представления органически связаны с музыкально-слуховыми и взаимодействуют с моторными представлениями, выраженными в процессе пения на уровне вокальных моторных навыков. Они являются основой вокального слуха и определяют целостность вокально-художественного процесса, они являются «ядром» вокальных способностей.

Вокальные слуховые представления, появляющиеся у эстрадного исполнителя в процессе пения, позволяют улучшить эту деятельность и улучшить слышание себя в процессе ее реализации.

Отличной чертой в процессе преподавания вокала является формирование способности произвольно отражать «в уме» определенные качественные отношения звука, прежде чем воспроизводить их в голосе.

Вокально-слуховым представлениям предшествует восприятие, которое также должно быть специально сформировано. Задача состоит в том, чтобы постепенно обучать студентов слушать и слышать голоса выдающихся певцов, замечать разные оттенки тембра, силы и интонации, особенностей дикции, вокальной позиции; звукообразования, чтобы определить режим работы голосового аппарата: механизм переключения регистров, степень натяжения голосовых складок, характер дыхания, артикуляцию и резонирование, эмоциональную выразительность.

Качество восприятия вокальных явлений и их вокально-слуховых представлений создает условия для полноценного воспроизведения и, в конечном счете, для развития психотехнических навыков у эстрадного

исполнителя в процессе его профессиональной вокальной подготовки. Восприятие, вокально-слуховые представления и воспроизведение в пении характеризуют уровень умственных операций, прежде всего аналитических и синтетических видов деятельности.

Согласно вышеизложенному, структура вокальной деятельности представлена следующими компонентами: восприятие эталонного певческого звука; вокальное представление; воспроизведение голосом; оценка и самооценка; осознание способа звукообразования; повторное воспроизведение на репродуктивном и творческом уровнях; повторное воспроизведение в автоматическом режиме на бессознательном уровне.

Восприятие в музыкальной педагогике характеризуется как целостно-дифференцированное. Целостность восприятия в пении отражается в понимании эмоционального содержания художественного образа вокального произведения; дифференциация – в распределении высоты, голоса, динамики, темпа, ритма, способа звуковедения, формы, фразировки, манеры произношения.

Представления в вокальной педагогике приобретают форму вокально-слуховых представлений как звука голоса в целом, так и его отдельных компонентов, а также представлений о физиологическом механизме формирования звука в каждом конкретном случае.

Наряду с общедидактическими принципами в вокальной педагогике применяются и общедидактические методы, важнейшими из которых являются следующие.

Объяснительно-иллюстративный метод представляет сообщение педагогом готовой информации о певческом звуке и процессе голосообразования. Он включает в себя объяснение с помощью устного слова и показ профессионального вокального звучания и способов работы голосового аппарата, создающих такое звучание.

Объяснительно-иллюстративный метод направлен на осознанное восприятие, осмысление и запоминание сообщаемой информации.

Известно, что эффективность обучения в вокальном классе напрямую зависит от наличия у обучающегося опыта воображения, восприятия, построения художественного образа, эмоционального участия, эмпатии.

Применение образных определений певческого звука, заимствованных из области неслуховых ощущений и представлений, из знакомых эмоций, позволяет вовлечь в вокальный процесс уже имеющийся обширный опыт студента в этих областях чувственного познания. При помощи более развитых ощущений и представлений усиливается формирование и развитие представлений о певческом звуке.

Сделать предметным, наглядным процесс звукообразования – значит сделать его доступным, понятным и, как следствие, интересным. Визуализация, актуализация музыкального образа в вокальном исполнении может быть связана не только с конкретным словом-образом. Целесообразно использование поэтических образов, олицетворяющих музыкальное содержание конкретного произведения. Так, Д.В. Люш обращает внимание на то, что «формирование правильного звука, подстройка голосового аппарата и сохранение свободного, оптимального положения гортани – суть взаимосвязанные части единого процесса развития голоса, и тренировка их должна происходить одновременно. Хорошо, когда этот процесс понятен и обретает художественную основу, пусть выходящую за рамки чисто музыкального. То есть голосовой аппарат (его совершенствование) представляет не самоцель, оторванную от содержания, а художественно оправданное действие на техническом уровне (сохранение чистоты голоса (отсутствие призвуков, шипения), тембра, индивидуально-творческой

подачи, эстетики звука в целом) и уровне собственно художественно-образном» [3, с. 62].

Восприятие звука и вокальных движений непосредственно влияет на чувства (слух и зрение), поэтому его использование тесно связано с способностью человека подражать. Следовательно, имитация, кратчайший путь в развитии вокальных навыков, занимает важное место в образовательном процессе. Необходимо, чтобы подражание эталонным свойствам певческого голоса выдающихся исполнителей превратилось в осознание и творческое применение этого метода.

Таким образом, пояснительно-иллюстративный метод позволяет осуществлять процесс формирования психотехнических навыков у эстрадного исполнителя.

Следует отметить, что пояснительно-иллюстративный метод тесно связан с репродуктивным методом. Образование во многих отношениях представляет собой репродуктивный процесс который вбирает в себя арсенал знаний, доступных в арсенале учителя. Эти знания повторяются (то есть воспроизводятся), запоминаются. Изучается положительный педагогический и исполнительский опыт. Потом он применяется в процессе повторения оптимальных педагогических подходов, практике успешных концертных выступлений.

Репродуктивный метод состоит в воспроизведении и повторении обучающимися певческого звука и способов работы голосового аппарата в соответствии с объяснением и показом педагога-вокалиста. Такое воспроизведение и повторение специально организованное учителем, превращается в деятельность, направленную на улучшение выполняемой деятельности с помощью учебного материала через систему упражнений, вокализаций, вокальных произведений, творческих заданий.

В результате студенты развивают не только вокальные навыки, но и творческое мышление, эстетическое сознание.

Использование эвристического и исследовательского методов имеет большое значение для выявления творческого потенциала эстрадных вокалистов.

Эвристический метод мыслится как развитие вокально-технических и художественных навыков. Он состоит в том, что педагог планирует и организует выполнение студентами индивидуальных поисковых решений. Часто это бывает стремление найти характер звука, который соответствует художественному образу исполняемого произведения. Педагог ставит задачу студенту, помогает ему четко определить эмоциональное и смысловое содержание осваиваемого вокального произведения. Основываясь на выявленном содержании, обучающийся формирует необходимые качества звука.

Поиск необходимого положения голосового аппарата звуковой подачи, тембральных оттенков, штриховой палитры – это технологический уровень применения эвристического метода в вокальной педагогике.

В свою очередь, поиск интересного художественного решения, создание экспериментальной базы для моделирования музыкального образа в соответствии с его формой, стилем и жанром – это уже художественный уровень применения эвристического метода в вокальной педагогике.

Исследовательский метод рассматривается как способ организации не только научного поиска, но и творческой активности обучающихся вокалистов. В условиях обучения сольному пению он часто сводится к художественному анализу музыкальных и поэтических текстов, эмоциональному содержанию произведения. Метод олицетворяет путь от поиска вокальных средств выразительности к созданию собственного плана работы, интерпретационной работы по воплощению художественного образа произведения.

Наиболее распространенным и эффективным в вокальной педагогике является фонетический метод обучения, который позволяет полагаться на речевой опыт вокалистов, привлекать их речевые переживания, словесный и художественный потенциал. Это очень важно, если учесть, что на его основе формируется пение, которое резко отличается от речевого. Фонетический метод основан на активной работе артикуляционных органов - частей вокального аппарата, наиболее подчиненных сознанию.

Фонетический метод всегда сочетается с вокальными упражнениями и требует от педагога учета индивидуальных особенностей студента в его применении.

Говоря о дикции и вокальной орфоэпии, Н.Б. Гонтаренко подчеркивает, что звуковая палитра голоса невозможна без художественной выразительности слова. Выработке безупречной дикции способствует наибольшая подвижность губ и кончиков языка – они не должны быть вялыми [2, с. 128]. Хорошая дикция позволяет без напряжения понимать смысл простых слов и тем самым облегчает восприятие музыки.

Анализируя изложенные выше методологические подходы, можно прийти к выводу, что все они между собой взаимосвязаны. Использование совокупности методов, описанных в нашей статье, позволяет развивать технический и художественно-творческий компонент образовательного и творческого процесса вокального обучения эстрадных исполнителей в процессе их профессиональной подготовки.

### Литература

**1. Аспелунд Д.Л.** Развитие певца и его голоса / Д.Л. Аспелунд. – М.-Л. : Музгиз, 1952. – 191 с.

**2. Гонтаренко Н. Б.** Сольное пение. Секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д : Феникс, 2007. – 156 с.

**3. Люш Д.В.** Развитие и сохранение певческого голоса / Д.В. Люш. – К. : Муз. Украина, 1988. – 138 с.

**4. Менабени А.Г.** Методика обучения сольному пению : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / А.Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 95 с.

**5. Стулова Г.П.** Акустические эталоны певческих гласных в детском голосе при фальцетном звукообразовании / Г.П. Стулова // Теория и практика вокально-хоровой подготовки учителя музыки общеобразовательной школы. – М., 1980. – С. 92–101.

УДК 792.8:378

**Филимонова Е.Ю.,**  
*и.о. заведующего кафедрой хореографии,  
старший преподаватель,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»  
elena.filimonova@list.ru*

## **К ВОПРОСУ О ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА**

Современное состояние развития системы образования, в условиях смены педагогической парадигмы со «знаниевой» на «компетентностную» требуют пересмотра подходов к подготовке специалистов в высшей школе и мониторинга эффективности осуществляемых изменений.

В связи с этим, проблема повышение уровня профессиональной компетентности будущего педагога современного танца, способного свободно и активно мыслить, моделировать воспитательно-образовательный процесс,

самостоятельно генерировать и воплощать новые идеи и технологии обучения и воспитания приобретает особую актуальность и становится объектом исследования ученых.

Изучение научной литературы и анализ психолого-педагогических трудов позволили выявить недостаточную разработанность аспектов развития профессиональной компетентности обозначенной категории выпускников, главными функциями которых является обучение искусству современного танца и создание собственного хореографического продукта.

Проблемой формирования профессионально-педагогической компетентности занимались В. Адольф, Е. Бондаревская, В. Введенский, И. Зимняя, Н. Кузьмина, А. Маркова. Развитию профессиональной компетентности будущих педагогов художественного профиля посвящены исследования М. Быховского, Т. Еременко, И. Левиной, Л. Пиджоян и других.

Следует заметить, что в последнее время ученые-хореографы проявляют особое внимание к поискам совершенствования профессиональной, педагогической и психологической подготовки студентов-хореографов, о чем свидетельствуют диссертационные исследования Л. Телегиной, В. Королева, Ю. Герасимовой, П. Сеначина, Т. Калашниковой, М. Юрьевой, Т. Тарасенко, В. Никитина, Г. Бурцевой, А. Борисова и др.

Целью нашей работы является исследование понятия профессиональная компетентность будущего педагога современного танца, которое, по нашему мнению, должно опираться на четкое и ясное понимание содержания и сущностные характеристики этой категории.

Основой изучения определенного объекта является четкое определение определенного комплекса базовых категорий и понятий исследуемой проблемы. Учитывая цель исследования, раскроем их сущностную характеристику.

На сегодняшний день не существует общего мнения в понимании сущности терминов «компетенция» и «компетентность». Как отмечает И. Зимняя, «существует два варианта толкования соотношения этих понятий: они либо отождествляются, либо дифференцируются» [2, с. 12]. Но, несмотря на то, что они имеют почти одинаковую суть, эти понятия все-таки – разные.

Понятие «компетентность» используется учеными в различных областях науки. Согласно словарю иностранных слов «компетентность» толкуется как «владение знаниями, которые позволяют делать вывод о чем-нибудь, выражать убедительное, авторитетное мнение» [9, с. 315; 7, с. 192], а также как «владение компетенцией» [8, с. 241].

«Компетенция» – это круг полномочий какого-либо учреждения или личности; круг вопросов, в которых эта личность обладает познаниями или опытом [9, с. 315]. «Компетенция» – это хорошая осведомленность о чем-либо, круг полномочий какой-либо организации, учреждения или личности [6, с. 305].

Анализ информационных источников показал, что на сегодняшний день не существует общепризнанного определения понятия «компетентность» («профессиональная компетентность»), однако выработано единое знаниевое поле сложной концепции компетентности, включающее в себя общее понимание того, что компетентность:

- а) относится к личности обучаемого (студента);
- б) не сводится к знаниям, умениям и навыкам, хотя и проявляется в них;
- в) может развиваться и, соответственно, диагностироваться в специальном образом организованной учебной деятельности студентов, имитирующей профессиональную.

Так, И. Казимирская трактует профессиональную компетентность педагога как уровень профессиональной подготовки, в который включаются:

1) система психолого-педагогических знаний, позволяющих решать профессиональные задачи;

2) философско-методическая культура, помогает определить нравственные приоритеты, сущность бытия, предназначение человека, понимание неограниченных возможностей его самосовершенствования;

3) правовая культура как стабилизирующий фактор его гуманистической ориентации во всех жизненных ситуациях [3, с. 23].

Профессиональная компетентность, подчеркивает Т. Браже, определяется не только профессиональными базовыми (научными) знаниями и умениями, но и ценностными ориентациями специалиста, мотивами его деятельности, пониманием им себя в мире вокруг себя, стилем взаимоотношений с людьми, с которыми он работает, его общей культурой, способностью к развитию своего творческого потенциала [1, с. 60].

Следует отметить, что трактовка понятия «профессиональная компетентность» зависит от того, какой научный подход используется исследователем в определении этого феномена. Н. Кузьмина рассматривает компетентность как специфическую способность, позволяющая эффективно решать типичные проблемы и задачи, возникающие в реальных ситуациях повседневной жизни; а профессиональная компетентность определяется ею как «способность соблюдать установленный стандарт, внедренный в какой-либо профессии» [8, с. 136]. А. Маркова связывает понятие профессиональной компетентности с профессионализмом, педагогическим мастерством педагога. Л. Гребенкина определяет профессиональную компетентность как элемент

педагогического профессионализма наряду с профессиональной культурой специалиста.

Компетентность не существует в неизменном состоянии, она рассматривается в действии, является результатом сложного структурного единства всех составляющих деятельности педагога и формируется в процессе учебной деятельности, отражает содержание, объем и качество профессиональной деятельности. Профессиональная компетентность не является врожденным качеством и в процессе обучения должна стать предметом целенаправленного формирования.

Проанализировав и обобщив различные трактовки понятия «профессиональная компетентность», мы попытались сформулировать определение этой категории. Итак, профессиональная компетентность будущего педагога современного танца – это свойство личности, проявляющееся в способности к педагогической, исполнительской и балетмейстерской деятельности, теоретической и практической готовности педагога современного танца к преподаванию хореографии в системе школьного и внешкольного образования, способность результативно действовать, эффективно решать стандартные и проблемные ситуации, которые возникают в практической хореографической деятельности. То есть, профессиональная компетентность педагога современного танца – это личностная характеристика, включая профессионально-педагогические качества, художественно-эстетические потребности, интересы, знания, умения и навыки, которые формируются под влиянием профессиональной среды и способствуют успешности процесса усвоения теории, методики и практики профессионально-хореографической деятельности, духовно-творческому становлению личности будущего специалиста.

Перспективы дальнейших поисков по направлению исследования мы видим в уточнении структуры профессиональной компетентности будущих педагогов современного танца, а также в определении и экспериментальной проверке педагогических условий направленных на ее формирование.

### Литература

**1. Браже Т.Г.** Профессиональная компетентность специалиста как многофакторное явление / Под ред. В.Г. Онушкина / Т.Г. Браже // Функциональная неграмотность и профессиональная некомпетентность как факторы риска современной цивилизации и роль непрерывного образования взрослых в их преодолении. – Л. – 1990. – С. 59–62.

**2. Зимняя И.А.** Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kira.org.ru/docs/ae/qualt/keycomp.doc>

**3. Казимирская И.И.** Функциональная модель подготовки специалиста выпускника педагогического университета им. М. Танка / под ред. А.И. Жука / И.И. Казимирская // Проблемы профессиональной компетентности кадров образования: содержание и технологии аттестации. – Минск, 1996. – С. 235–239.

**4. Кузьмина Н.В.** Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения / Н.В. Кузьмина – М. : Высшая школа. – 1990. – 119 с.

**5. Кунавцев А.В.** Деятельностный аспект процесса обучения / А.В. Кунавцев // Педагогика. – 2002. – №6. – С. 44–49.

**6. Новий** тлумачний словник української мови [Текст] : у 4-х тт. : 42000 слів : для студ. вищих та серед. навч. закладів / Укл. В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконт. – 1998. – 910 с.

**7. Толковый** словарь иностранных слов : общеупотребительная лексика / [М.А. Надель-Червинская, П.П. Червинский] – Ростов-на-Дону : Издательство «Феникс». – 1995. – 601 с.

**8. Словарь** иностранных слов : 17-е изд-ие, исправленное / [И.В. Лехина, С.М. Локшина]; гл. ред. Ф.Н. Петрова. – М. : Издательство «Русский язык». – 1988. – 608 с.

**9. Словарь** иностранных слов: издание шестое, переработанное и дополненное / [И.В. Лехина, С.М. Локшина]; гл. ред. Ф.Н. Петрова. – М. : Издательство «Советская энциклопедия». – 1964. – 784 с.

УДК 378.011.3 - 051 : 7783.6

**Чистая Е.А.**

*преподаватель кафедры хорового дирижирования,  
композитор, член Национального Союза  
композиторов Украины,  
Донецкая государственная  
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева*

## **РОЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩЕГО ХОРМЕЙСТЕРА**

Любое соприкосновение с современной хоровой духовной музыкой предполагает погружение в богословские и философские воды. Для молодого музыканта, сталкивающегося с современной духовной музыкой в качестве исполнителя/слушателя/исследователя, это ещё и урок. Прежде всего, урок метафизический: это опыт прямого

взаимодействия через музыку с сущностью мироздания. Философ и богослов В.С. Соловьев нашел для этого явления термин: «теургическое искусство». Этот бытийный, онтологический смысл духовной музыки и является исходной точкой для изучения современной хоровой партитуры, в основе которой – сакральный текст. Профессиональное освоение нового материала начинается, таким образом, с одной стороны, с собственно партитуры, а с другой – с собственно богословия. Основной богословской задачей становится проникновение в смысл богослужебного текста.

Молитвенный текст – обретение формулы божественного на языке земного. Каждое время прочитывает эти вневременные тексты по-своему. Это обязанность времени по отношению к священным текстам. Множество личных прочтений оказывается в итоге прочтением «от лица времени». Новое прочтение сакрального текста проявляет в нём нечто ранее скрытое, но сейчас обнаруженное. Трудность в том, чтобы этот обнаруженный новый смысл «вошёл в систему», был принят и усвоен. Есть несколько специальных проблем, связанных с изучением современной хоровой духовной музыки, на которых следует задержать внимание будущего хормейстера:

1) особое художественное время, требующее переосмысления отношения к темпу в музыке;

2) связь с вековой традицией и одновременно её преодоление в современной хоровой партитуре; 3) особенности нотного текста каждого композитора, его собственные сакральные музыкальные формы и формулы, его способ соединения с молитвенным текстом и – шире – способ соединения с божественным через создание своего звукового мира. Остановимся на каждом пункте.

Первое. В современной духовной музыке наблюдается

формирование нового отношения к медленному темпу. Суть его заключается в том, что сознание композитора находится как бы *внутри* медленного движения, являющегося некоей *постоянной*, особым образом организующей художественные процессы в сочинении. Медленный темп становится своеобразной средой обитания музыки и полем композиторских поисков. Это новое ощущение *медленного* в музыке двух - трёх последних десятилетий стимулировало находки в области построения крупных однородных форм в медленном темпе таких композиторов, как А. Пярт, В. Сильвестров, Г. Канчели, А. Кнайфель. Три составляющих: 1) новое ощущение времени; 2) медленный темп; 3) преображённое сознание, – смыкаются в одной категории: созерцание. *Созерцание* – термин, пришедший в светское сознание из религиозного опыта. Это некий вестник *иного* в буднях, абсолютизирующих *prestissimo*; его противовес, альтернатива. Отличительная черта многих современных сочинений, где медленное развёртывание - некая данность, заключается в том, что эта музыка базируется не на диалектическом восприятии мира, а на *метафизическом* его восприятии. Неспешность изложения позволяет автору (а также исполнителю и слушателю) погрузиться в рассмотрение окружающих предметов и явлений (даже самых простых и незаметных), по-новому осознать их ценность и неповторимость и выйти из этого процесса постижения мира обновлённым. Медленный темп концентрирует силы на внутреннем. И в этом усилии вхождения внутрь сознания/музыки/явления медленно и трудно копят ресурсы для нового качества, которое может выразиться совсем просто – одним звуком, аккордом, особым тембром или приёмом игры... Но предшествующий контекст даёт ему силу *преображения*. Именно это качество *простого* использует минимализм как самый эффективный приём. Преображение одного и того же материала происходит не в результате

«динамического сопряжения тематизма» (Ю. Тюлин), как в сонатной форме, а в итоге погружения в однородный материал и извлечения из него всё новых и новых смыслов, т.е. его созерцания, которое в определённый момент даёт тематизму новое качество. Это своеобразное "исполнение времён": в результате углубления в явление достигается некая "полнота бытия", и явление становится не обыденным, а *бытийственным*.

Второе. Именно созерцание как способ отношения к миру и способ построения музыкальной формы (которая, по словам С. Губайдулиной, являет метафору закона всемирного тяготения своей интегрирующей ролью в искусстве: «связать, слить воедино Творца и его творение» [1, с. 64]) позволяет композитору и пребывать в традиции, и быть свободным от неё. Язык традиции, попадая в новую формообразующую среду, также оказывается преображённым. И это сообщает современной хоровой духовной музыке преемственность, соединяет новый этап её развития с традицией. Необходимо отметить ещё одно явление, ещё один важный психологический феномен: иногда музыка воспринимается как медленная, хотя фактически может идти во вполне среднем темпе. Это значит, что процессы, в ней происходящие, внешне выглядят как достаточно динамичные; изнутри же обладают иным свойством - созерцательности. Молодым хормейстерам следует учесть, что произведение обладает, помимо внешнего темпа, ещё и внутренним. Примером описанного явления может служить, в частности, «Te Deum» Арво Пярта.

Третье. Любая современная хоровая партитура, даже выглядящая вполне классично, таит в себе множество закрытой, зашифрованной композитором информации. Изучая её, будущий хормейстер постепенно открывает для себя этот композиторский шифр, эту тайнопись. Вот, например, рассуждения о паузе Арво Пярта: «...А что касается

паузы – это не какой-нибудь формальный прием или эффект. За паузой стоит вечность. Нам надо иметь паузу. Это тот хлеб насущный, который нам нужен, чтобы остановиться, чтобы размышлять, чтобы оценить наше слово сказанное. Или слово, которое будет сказано. Которое, может быть, не надо говорить. Это тоже пауза. Пауза – это концентрация всех сил... В идеальном смысле пауза – это ядро мудрости. Нам дано из этой тишины взять какой-то бисер, которого там, может быть, на первый взгляд и не видно. Но мы должны это найти. ... Если мы пишем на религиозный текст музыку, то после слова, которое имеет вес... преподносить это слово, и чтобы оно не было заглушено следующим шумом или даже следующим словом. Чтобы мы пропитались этим, чтобы было время осознать это. И важно, как мы войдем в паузу. Чтобы это вхождение в паузу было достойно того слова, которое мы раньше высказали. И чтобы оно было тоже достойно – подготовка паузой к следующему слову. Или звуку. ...Я думаю, что пауза имеет животворящую силу. Это как природа. Если оставить природу в покое, она возродится» [3].

Таким образом, неотъемлемой частью профессиональной подготовки будущего хормейстера оказывается духовная составляющая. Более того, духовная составляющая, облечённая в современные ему формы – и музыкальные, и богословские. С. Губайдулина пишет: «Религию понимаю буквально, как *re-ligio* – восстановление связи, восстановление *legato* жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность. Это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» [1, с. 63]. Обращение к сакральному тексту в идеале должно создать его музыкальную икону. Это касается и труда композитора, и труда исполнителя. Но икона

не столько интерпретация, сколько указание на событие. Это окно, через которое священное событие, Христос, Богородица или святой должны быть увидены и узнаны. Икона являет лик. А лик, по словам о. Павла Флоренского, - «*осуществленное в лице подобие Божие*» [2, с. 63] /в отличие от образа Божия, который есть дар Бога человеку/. И далее: «Икона – и то же, что небесное видение, и не то же: это линия, обводящая видение» [2, с. 63]. «Линией, обводящей видение» и призвана стать современная духовная музыка, с которой имеет возможность соприкоснуться молодое поколение хормейстеров.

### **Литература**

**1. Холопова В.Н.** София Губайдуллина / В.Н. Холопова, Э. Рестаньо. - М. : «Композитор», 1996. – 325 с.

**2. Флоренский П.А.** Иконоглас : избранные труды по искусству / П.А. Флоренский. – СПб. : Мифрил, Русская книга, 1993. – 225 с.

**3. Шляпинс Илмарс.** Интервью с Арво Пяртом / Илмарс Шляпинс. – Rigas laiks. – 23 января 2008.

**4. Соловьев В.С.** Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьев. - М. : Искусство, 199. – 215 с.

## **СЕКЦИЯ 3. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ**

УДК 378.1:37

***Балицкая-Крещенко Т.В.**  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры теории и истории  
государства и права,  
ГУ ЛНР «Луганская академия внутренних  
дел имени Э.А. Дидоренко»*

### **ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ВОСПИТАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ**

В условиях становления, развития и укрепления государственности Луганской Народной Республики (ЛНР), возрастает необходимость воспитания новой личности: активной, самостоятельной, творческой, с богатым внутренним миром и ярко выраженной индивидуальностью, способной творить, создавать и строить молодую республику.

Поэтому, объектом пристального внимания, на сегодняшний день, является развивающаяся личность с ее интересами, потребностями и творческими возможностями. Если в юношеском возрасте мы не воспитаем творческую личность, то существует вероятность, что мы не сможем это сделать и в будущем. А без творческого потенциала молодежи у любого государства нет будущего.

Поэтому, необходимо теоретическое осмысление проблемы и выявление необходимых условий, которые могли бы обеспечить успешное воспитание творческой личности. В

системе образования - организационно-педагогические условия.

Исходя из этого, предложенная тема статьи является, актуальной. Цель статьи: рассмотреть организационно-педагогические условия воспитания творческой личности в системе образования.

Анализ научной литературы, посвященной воспитанию творческой личности, свидетельствует, что исследования Л.С. Выготского, С.Л. Рубинштейна, В.П. Пархоменко и других, обращены к проблемам развития творческих способностей и творческой активности, а исследования Б.С. Гершунского касались творческого потенциала личности.

Творчество основано на желании сделать что-то особенное. Иначе говоря, «творчество – это целенаправленная деятельность человека, создающая новые ценности, обладающие общественным значением» [4, с. 16].

Ю.К. Бабанский, Б.С. Гершунский и другие ученые, указывали, что воспитание творческой личности будет происходить более эффективно при создании специального комплекса условий.

В философском энциклопедическом словаре понятие «условие» трактуется:

- как, среда, в которой прибывают и без которой не могут существовать;
- как обстановка, в которой что-либо происходит [6, с. 98].

В педагогике, «условия», чаще всего понимают как совокупность мер, от которых зависит эффективность функционирования педагогической системы. А такие ученые, как: А.С. Белкин, Б.М. Рунин, В.П. Пархоменко и др., рассматривают «педагогические условия», как совокупность организационно-педагогических мер в учебно-воспитательном процессе, обеспечивающих достижение студентами высокого профессионального и творческого уровня деятельности.

Одним из важнейших организационно-педагогических мер или условий, является создания «ситуации успеха».

Организация «ситуации успеха» – это такое целенаправленное, организованное сочетание условий, при которых создается возможность достичь значительных результатов в деятельности как отдельно взятой личности, так и коллектива в целом. Важно отметить, что в педагогическом смысле это результат продуманной, стратегии и тактики педагога. Содействие самореализации студентов – убежденность в потенциальном творческом даре каждого из студентов.

В «ситуации успеха» студент, как будущий специалист, получает не только знания, умения и навыки, но и приобретает творческую самостоятельность, гибкость, не стереотипность и оригинальность мышления, способность быстро менять действия в соответствии с новыми условиями. А в основе творческой самостоятельности личности всегда должна лежать импровизация. По мнению Б. Пастернака, импровизацию можно назвать творчеством «навзрыд». Это высшая художественная непринужденность, в которой «рука как бы сама ведет, ...созданное фиксируется, подхватывается и оценивается автором лишь постфактум» [5, с. 80].

Главное назначение применения приемов педагогической импровизации в том, чтобы поставить студента в творческую позицию, добиваться от него, не шаблонности мышления и восприятия ситуаций, а задача педагога при этом быть соучастником в процессе творческого сотрудничества. Приемы и методы импровизации, которые использует преподаватель, должны вызывать положительную реакцию студента на изучаемый предмет, стимулировать развитие эмоциональной сферы личности и эмоциональной чувствительности к будущей профессиональной деятельности.

Реализация принципа творческого переноса имеющихся знаний, умений и способностей развивающейся

личности определяет специальное включение в процесс творческого проектирования и импровизационных, творческих заданий, которые впоследствии являются основой разработки творческих проектов.

Работа над творческим проектом способствуют формированию таких качеств личности, как интуиция, ориентация на сотрудничество, аккуратность, внимательность, самостоятельность. В целом творческая проективная деятельность обеспечивает личностное развитие каждого студента, способствует совершенствованию профессиональной подготовки и оказывает продуктивное влияние на становление опыта самостоятельной творческой деятельности.

Подводя итог вышесказанному, мы можем отметить, что:

1. Повышение эффективности процесса воспитания творческой личности обеспечивается специальными организационно-педагогическими условиями, каждое из которых представляет собой определенный компонент педагогического процесса;

2. Комплекс организационно-педагогических условий воспитания творческой личности студентов, способствует совершенствованию профессиональной подготовки и оказывает продуктивное влияние на становление творческой самостоятельности.

### **Литература**

**1. Андреев В.И.** Педагогика творческого саморазвития / В.И. Андреев. – Казань : Изд-во Казанского университета, 1996. – 567 с.

**2. Лук А.Н.** Психология творчества / А.Н. Лук. – М. : Академия. – 2008. – 336 с.

**3. Маскаева М.А.** Педагогические условия воспитания творческой личности в образовательном процессе

[Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/v> (Дата обращения 12.04.2018).

**4. Пархоменко В.П.** Творческая личность как цель воспитания / В.П. Пархоменко. – Минск, 1994–159 с.

**5. Рунин Б.М.** Психология импровизации / Б.М. Рунин // Психология процессов художественного творчества. – Л. : Просвещение, 1980. – 234 с.

**6. Философский** энциклопедический словарь / Е.Ф. Губский, Г.В. Кораблева, В.А. Лутченко. – М., 2000. – 420 с.

**7. Якиманская И.С.** Развивающее обучение / И.С. Якиманская. – М. : Педагогика, 1989. – 560 с.

УДК 378.015.31:7

***Кравченко А.Г.,***

*преподаватель кафедры профессионального мастерства,  
дизайна имиджа и стиля,*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

*alena\_kravchenko\_91@inbox.ru*

***Кривуля И.А.***

*старший преподаватель кафедры  
профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля,*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

## **ЭСТЕТИЗАЦИЯ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА КАК УСЛОВИЕ ЭСТЕТИЗАЦИИ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ СТУДЕНТА**

Современное общество, стремящееся сохранить стабильность и возможность непрерывного развития,

нуждается в формировании такого типа личности, которую бы определяла современная реальность. Сегодня, в активно развивающемся мире, высшие учебные заведения являются общественными институтами, ориентированными на становление мира духовных ценностей личности студента.

В процессе обучения в ВУЗе у студентов должны развиваться не только профессионально-ориентированные способности в избранной сфере деятельности, но и осуществляться руководство личностным прогрессом. Выпускник ВУЗа, помимо своей профессиональной компетентности, должен быть готов адаптироваться к различным социальным и личностным ситуациям, быть стрессоустойчивым, ответственным, способным к принятию самостоятельных решений и индивидуальному интеллектуальному поиску, должен различать тонкие грани между добром и злом, красотой и безобразностью.

Результатом грамотно выстроенного воспитательного процесса выступает становление эстетической позиции студента и, как следствие, формирование его личностных качеств. Основная деятельность эстетически сформированной личности ориентирована на эстетизацию самого себя и окружающего мира, что доказывает тот факт, что эстетическое начало заложено в каждом человеке. На сегодняшний день мы можем наблюдать эстетизацию всех сфер образовательного и воспитательного процесса, т.к. приобретение социально-психологической направленности студента обеспечивает успешную деятельность, являющуюся результатом его самореализации.

Студент ежедневно оказывается в ситуации поиска и выбора: нового себя, новых установок, новых ориентиров, новых ценностей. Одна из основных причин – это стремительное развитие информационных технологий, а также их интеграция в повседневную жизнь, что в свою очередь дает мнимое представление о вседозволенности и неизбежно ведет

к утрате нравственно-культурных качеств личности. В связи с этим и возрастает потребность в эстетизации учебно-воспитательного процесса, т.к. будучи эстетически-организованным, он предоставляет наиболее благоприятные условия для развития личности [1, с. 7]. Данный процесс призван вызвать ответную интеллектуальную, эмоциональную и эстетическую реакцию благодаря средствам эстетического воздействия, например, использованию подобранных видеоматериалов, проведения тематических кураторских часов, индивидуальных бесед. В результате, у студента развиваются эстетические компетенции, при помощи которых человек может в полном объеме воспринимать прекрасное в искусстве и окружающем мире.

Важным условием формирования как общей, так и эстетической культуры является приобщение личности к ценностям, к их созданию, умелому использованию, сохранению и распространению. Человек, изменяющий окружающую его действительность по эстетическим законам, по сути, изменяет и себя самого. В процессе эстетического воспитания, студенты приобретают уникальную возможность приобретения ценностей, которые могут выступать ориентирами в их дальнейшей жизни. Эстетическая деятельность, в рамках которой протекает процесс творчества и сотворчества, органично сочетает в себе личное и общественное в социальном контексте, а также эмоциональное и рациональное, чувство и разум в духовном. Осознание эстетической деятельности как процесса творчества студента, живущего в конкретном историческом обществе с его ценностными идеалами и ориентирами, предоставляет возможность для воображения субъективности, фантазий и эмоций [2, с. 282].

Для эффективности процесса приобщения студентов к сотворчеству, базирующемуся на эстетическом восприятии и законах красоты, мы рассматриваем эстетизацию

воспитательного процесса как комплекс особых мер, используемых на постоянной основе и тесно переплетающегося с основным направлением работы кафедры. В основе эстетически подготовленного образовательного пространства лежит педагогически организованная сфера по законам красоты. Главной задачей такого пространства выступает стимулирование возникновения потребности в эстетическом развитии у студента [1, с. 9].

Эстетическая культура личности выступает как эмоциональная и интеллектуальная составляющая жизни человека исходя из требований красоты, проявляющаяся в системе социальных и индивидуальных потребностей. Под эстетической культурой понимается интегральное качество личности, включающее в себя когнитивный, эмотивный и поведенческий компонент и предоставляющее возможность творческой самореализации студента по законам красоты в соответствии с высотой духовно-нравственных идеалов. [4, с. 4]

В наибольшей степени и в наивысшем своем проявлении эстетические возможности человека раскрываются в искусстве, что и объясняет актуальность данного направления среди специалистов сферы красоты. Данный процесс проявляется через:

- эстетизацию личности студента (формирование имиджа личности и стиля как индивидуальности);
- эстетизацию морально-нравственных качеств (воспитание милосердия, сопереживания, патриотизма);
- эстетизацию коммуникативных качеств студента (развитие коммуникативной культуры студента);
- эстетизацию профессионализма будущего специалиста, его обучаемости (стремление к непрерывающемуся профессиональному развитию);

– эстетизацию творческого потенциала (стремление к преобразению внутреннего мира и внешнего, популяризация «прекрасного» через проведение профессиональных конкурсов и выставок, с целью демонстрации эстетически красивого и полного образа).

Особую роль в реализации данных целей играет куратор академической группы. Искусство деятельности куратора академической группы схоже с нелегким, но таким завораживающим искусством режиссера. Искусство воспитания, направленное к струнам юной души, призвано сотворить мир новых ценностных установок и жизненных ориентиров. Куратор же, в свою очередь, отслеживает эстетические переживания, являющиеся приоритетными в процессе творчества и сотворчества с группой. Эстетическое наслаждение в процессе восприятия и переживания своей деятельности предоставляет личности шанс подняться над действительностью, позволяет воспринимать окружающий мир с позиций мудрости, красоты и человечности, а также направлять свою созидательную энергию на высшую цель – бескорыстный поиск красоты, создание новых эстетических образов.

Подлинным педагогом-мастером становится лишь тот, кто оказывает эстетическое воздействие на обучающихся. Ибо основным инструментом воздействия является личность педагога. [3, с. 36] Несомненно, качество восприятия и усвояемости информации студентами напрямую зависит от куратора. Одной из важнейших задач для куратора выступает формирование положительного отношения к учебной и досуговой деятельности. Усиления внимания, улучшение осмысления и запоминания может быть достигнуто путем эмоционального возбуждения.

Таким образом, сотворение чувственного восприятия окружающего мира может способствовать осознанию студентом важности переживаемого мгновения, что, в

дальнейшем, может снизить степень индифферентности к происходящему вокруг. Эмоции и чувства всегда проявляются во внутренних и внешних изменениях, поэтому чрезвычайно важно осознавать необходимость развития положительных эстетических чувств.

Эстетическое воспитание личности студента проявляется через:

– создание благоприятного нравственно-психологического микроклимата в группе, создание условий для социальной адаптации учащихся (максимально тесное взаимодействие куратора со студентами группы во внеучебное время создает условия для снятия напряжения во взаимоотношениях в группе, создания дружественной атмосферы на основе взаимопонимания и взаимовыручки. В добре и уюте, в комфорте и красоте создается эстетическая среда в воспитательном процессе в целом. В такой ситуации минимизируются конфликтные ситуации, у студентов появляется интерес к различным видам взаимодействия, творчества и, самое главное – к обучению);

– формирование актива учебной группы (один из важнейших аспектов, так как на начальном этапе куратору необходимо проявить максимум проницательности и интуиции, чтобы определить студентов с лидерскими качествами. При правильном выборе лидеров группы можно организовать максимально действующее студенческое самоуправление);

– развитие лидерских качеств обучающихся, навыков межличностного общения, активной жизненной позиции, стимулирование планов самовоспитания и саморазвития учащихся.

Куратор является носителем человеческой культуры в ее интеллектуально-эстетическом проявлении. Эстетическая культура личности, как продукт человеческого разума, неразрывно связана с творческой эстетической деятельностью

через общий результат: формирование эстетического отношения к миру, развитие эстетического мировосприятия, – этого главного состояния человеческой души. Воспитательная деятельность, в широком смысле, является составной частью эстетической деятельности. Эстетическое воспитание, по своей сути, направленно на формирование у студентов способности эстетического взаимодействия с миром.

Таким образом, привлечение студентов к эстетизации требует разработки комплекса мероприятий. Вовлеченность студентов в совместную с кураторами деятельность по эстетизации можно вызвать, подавая пример собственным поведением, буквально «заражающим» и вовлекающим в процесс. У студентов формируется четкое представление о понятии «эстетизация», возрастет понимание значимости эстетизированной среды. Студенты будут активно и творчески не только учиться, но и формировать окружающий мир по законам красоты.

## Литература

**1. Мальгина Т.М.** Формирование эстетической культуры учащихся профессионального лицея: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук [Текст] / Т.М. Мальгина. – Оренбург, 2000. – 16 с.

**2. Мосина В.Р.** Изобразительное искусство и пространства эстетического и социокультурного пространства / В.Р. Мосина // Социально-гуманитарные знания. – 2005. – № 1. – С. 289–296.

**3. Якушева С.Д.** Основы педагогического мастерства и профессионального саморазвития : учебное пособие / С.Д. Якушева. – 3-е изд. – М. : Неолит, 2017. – 416 с.

**4. Якушева С.Д.** Формирование эстетической культуры у студентов колледжа. Монография. – Оренбург : РИК ГОУ ОГУ, 2004. – 170 с.

**Кравченко С. М.**  
*преподаватель кафедры  
профессионального мастерства,  
дизайна имиджа и стиля,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

**Кравченко А. Г.**  
*преподаватель кафедры  
профессионального мастерства,  
дизайна имиджа и стиля,  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»*

## **ФЕНОМЕН КОНФЛИКТОЛОГИЧЕСКОЙ ГРАМОТНОСТИ СТУДЕНТОВ**

Проблемы развития общества, формирования его толерантности и духовности, его готовности конструктивно разрешать возникающие конфликты всегда были и остаются одними из актуальнейших проблем на сегодняшний день. Абсолютно любой сфере деятельности присущи конфликты, что, в свою очередь, наша культура измеряется степенью толерантного отношения к окружающим нас людям, нашим умением предупреждать и предотвращать конфликтные ситуации. Именно это и характеризует нас как конфликтологически грамотных людей. Студенческий возраст является самой благоприятной основой для осознания собственных психических качеств и черт, самовоспитания, нравственной самооценки, самовыражения. По этой причине привитие моральных ценностей и формирование уровня терпимости в этом возрасте является потребностью дальнейшего становления личности. Ведь непосредственно

недостаточная конфликтологическая грамотность студентов наряду с отсутствующими знаниями норм и правил поведения в конфликтах могут только усугубить сложившуюся ситуацию.

Анализ литературы позволил установить, что в основе любого конфликтного поведения лежит определенная стратегия поведения в конфликте. Под стратегией поведения понимается общая ориентация и линия поведения личности или группы в конфликте [2]. В. Зигер и Л. Ланг рассматривают следующие конфликтные стратегии поведения: 1) атака, агрессивное поведение; 2) проявление гибкости, поиск укрытия; 3) уклонение от столкновения, отступление; 4) образование союзов, объединение с другими; 4) приспособление вплоть до сдачи; 5) смена задачи при разрешении конфликта [1].

Конфликтная деятельность обусловлена личностными особенностями участников конфликта, их восприятием и отношением к конфликту, а также применяемыми стратегиями. На основании этого, можно сделать вывод, что исход конфликта зависит от действий и психологических характеристик участников конфликта, то есть конфликт будет иметь позитивные или негативные последствия. Изучая педагогические конфликты, ученые пришли к заключению, что в педагогическом процессе они рассматриваются как нежелательное явление, которое в большинстве случаев имеет деструктивные последствия. Это свидетельствует о недостаточной конфликтологической грамотности некоторых субъектов образовательного процесса, то есть недостаточном уровне развития конфликтологической грамотности.

Различают понятия «конфликтологическая грамотность личности» и «конфликтологическая грамотность специалиста». «Конфликтологическая грамотность личности» выражается в стремлении и умении человека предупреждать и разрешать социальные конфликты: межличностные,

межэтнические и межнациональные. Под «конфликтологической грамотностью специалиста» понимается качественная характеристика способа жизнедеятельности специалиста в профессиональной конфликтной среде. По мнению автора, конфликтологической грамотности специалиста свойственно усвоение и использование профессионально ориентированных конфликтологических знаний, необходимых для восприятия профессиональной конфликтной среды и последующей реализации профессиональных функций в условиях профессионального конфликта [4].

Функционально конфликтологическая грамотность специалиста проявляется в регулировании процессов профессионального взаимодействия (общения, взаимной деятельности, взаимоотношений) и преобразовании конфликтных параметров профессиональной среды, в связи с чем, Н.В. Самсонова и А.Б. Белинская выделяют регулятивную и преобразующую функции, которые заключаются в:

- гармонизации взаимоотношений субъектов профессиональной деятельности;
- согласовании совместных действий;
- обеспечении эффективной профессиональной деятельности и профессионального становления в условиях профессионального конфликта;
- преобразовании конфликтной профессиональной среды с целью предупреждения возможных конфликтов [3, с. 12].

Исходя из вышеизложенных представлений следует, что конфликтологическая грамотность как вид профессиональной культуры носит деятельностный характер и отражает знания, умения и способности специалиста прогнозировать, регулировать и разрешать конфликты в профессиональной деятельности специалиста.

В структуре конфликтологической грамотности личности студента можно выделить такие компоненты, как содержательный, эмоциональный, мотивационный, личностно-деятельностный.

Содержательный компонент представляет собой совокупность следующих знаний:

- знания в области культурного межличностного общения;

- знания об особенностях конфликта: его структуре, причинах возникновения, закономерностях его развития и протекания;

- знания об особенностях поведения, общения и деятельности оппонентов в конфликтном противоборстве, их психического состояния;

- знания основных видов конфликтов и способов психологической защиты;

- знания основных стратегий и норм поведения в конфликтах;

- знания о способах управления конфликтами;

- умения предвидеть возникновение конфликта и прогнозировать ход его развития;

- умения осуществлять эффективное общение с участниками конфликта с учетом их личностных особенностей и эмоциональных состояний;

- осознание своих мотивов, целей, потребностей.

Мотивационный компонент заключается в:

- потребности в овладении знаниями о типах конфликтов, механизмах их возникновения и способах их конструктивного разрешения;

- интересе к овладению инструментарием с целью продуктивного разрешения конфликтов;

- потребности к самосовершенствованию и саморазвитию;

- стремлении к бесконфликтному разрешению противоречий;

- потребности в продуктивном взаимодействии с людьми и умении его реализовывать.

Эмоциональный компонент проявляется в:

- эмоциональном интеллекте;

- толерантности, представляющей собой уважение и признание равенства мнений партнеров, отказ от насилия и доминирования;

- эмпатии.

Личностно-деятельностный компонент заключается в:

- способности личности эффективно взаимодействовать с окружающими его людьми в системе межличностных отношений;

- способности бесконфликтно разрешать сложившееся противоречие;

- способности противостоять деструктивному влиянию конфликтов;

- способности видеть разные варианты и стратегии поведения в конфликте;

- способности к творческому разрешению конфликтов;

- способности эффективно управлять конфликтами.

В результате анализа научно-методической литературы, освещающей проблему конфликтологической грамотности, следует отметить, что конфликтологическая грамотность на сегодняшний день является предметом активного исследования современных отечественных и зарубежных исследователей.

Анализ отечественной и зарубежной литературы позволяет сделать вывод о том, что, несмотря на многочисленные исследования, психологические аспекты конфликтологической грамотности развиты довольно слабо.

Большинство авторов ограничиваются описанием дефиниций конфликтологической грамотности и ее компонентов.

Отметим, что ряд авторов описывают конфликтологическую грамотность как инвариант профессиональной грамотности специалиста, упуская из виду личностные особенности данного феномена. Однако конфликтологическая грамотность личности студента с учетом индивидуальных, возрастных и профессиональных особенностей до сих пор остается недостаточно изученной, что и позволяет нам определить направление дальнейших исследований в этой области.

### Литература

**1. Зигер В.** Руководить без конфликтов / В. Зигер, Л. Ланг. – М. : Экономика, 1990. – 335 с.

**2. Ложкин Г.В.** Практическая психология конфликта : учеб. пособие для студентов вузов / Г.В. Ложкин, Н.И. Повякель. – 2-е изд. – К. : МАУП, 2002. – 296 с.

**3. Самсонова Н.В.** Конфликтологическая культура специалиста и технология ее формирования в системе вузовского образования : монография / Н.В. Самсонова. – Калининград : Изд-во КГУ, 2002. – 308 с.

**4. Щербакова О.И.** Психология конфликтологической культуры личности специалиста: формирование в контекстной образовательной среде : автореф. дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.07 / О.И. Щербакова. – М., 2011. – 41 с.

*Химченко Е.Н.*

*кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры культурологии,*

*ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия  
культуры и искусств имени М. Матусовского»  
khimchenko.elena@mail.ru*

## **КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО: НОРМА КАК СРЕДСТВО СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕГУЛЯЦИИ**

Соотношение понятий «культура» и «общество» – один из важных вопросов современной культурологии. На бытовом уровне эти термины часто воспринимаются как практически тождественные, что свидетельствует о необходимости их анализа, уточнения и объяснения. Но если есть различные словесные оформления, значит есть и различия, пусть не существенные, но существующие. Так, М. Каган презентует культуру как продукт деятельности общества, а само общество как субъект этой деятельности. Э. Маркарян представляет культуру как одну из функций общества. Принципиальным и ключевым для понимания сущности нормы как средства социокультурной регуляции является сравнение и сопоставление понятий «культура» и «общество».

В рамках сравнения следует отметить, что культура не есть нечто самостоятельное, существующее предметно, как физическое явление, само по себе. Культура существует только как свойство, момент, способ, который осуществляется и развивается в обществе и служит показателем его развития [1]. Термин культура на сегодня имеет большое количество трактовок, что свидетельствует о широте явлений, которые оно пытается объединить и описать. В современном языке принято рассматривать сущность культуры в широком и узком значении. В широком смысле к культуре относят все

общепринятые, утвердившиеся в обществе формы жизни — обычаи, нормы, институты, включая государство и экономику. В «узком смысле» границы культуры совпадают с границами сферы духовного творчества, с искусством, нравственностью, интеллектуальной деятельностью» [2].

Как настоящий *perpetuum mobile* (вечный двигатель) культура существует только там, где есть историческая преемственность. С исчезновением традиции исчезает и культура. Животные также используют опыт предыдущих поколений, но этот опыт заложен в генетической программе, что наследуется организмом. В отличие от генов, культура представляет собой совокупность не унаследованной информации и потому способна, с одной стороны, к неограниченному росту, аккумуляции информации множества поколений, а с другой – к неограниченному перебору и синтезу элементов (вариантов) этой информации. Культура – это специфическая форма социального движения и развития, суть которой заключается в бесконечном воспроизведении опыта предыдущих поколений [1].

Общество – это прежде всего люди, которые обладают сознанием, и артефакты, продукты их деятельности. Социальные закономерности реализуются только в сознательной деятельности людей, должны быть в той или иной форме осознаны людьми. В процессе этой деятельности происходит «опредмечивание» социальной информации: его предметная физическая форма превращается в человеческую культурную форму, которая содержит в закодированном виде опыт социальной деятельности. Практическое применение и использование подобного рода вещей связано с «распредмечиванием» закодированного в них социального опыта, его актуализацией и последующим «опредмечиванием» в социальной деятельности. В этом непрерывном «опредмечивании» и «распредмечивании» общественной

информации и скрыта фундаментальная сущностная характеристика культуры [1].

Таким образом, просматривается тесная взаимосвязь культуры и общества через систему ценностей и норм как способов социокультурной регуляции в процессе деятельности человека.

Нормы относятся к важнейшим элементам культуры, социологи их называют социальными, а культурологи – культурными, но в научной литературе последнего времени объединены эти взгляды, назвав их социокультурными, что не только механически объединяет, но и расширяет сферу их реализации.

Нормы – это правила, которые регулируют человеческие отношения, указывая на то, что мы должны (или не должны) делать в той или иной ситуации. Социокультурные нормы – требования, предписания, пожелания и ожидания соответствующего (общественно одобряемого) поведения. Нормы предписывают образцы поведения и передаются индивиду в процессе инкультурации. Нормы суть некие идеальные образцы (шаблоны), предписывающие то, что люди должны говорить, думать, чувствовать и делать в конкретных ситуациях. Одни нормы и правила ограничены частной жизнью, другие пронизывают всю общественную жизнь. Поскольку в коллективе общественное обычно ставится выше личного; правила частной жизни менее ценны и строги, нежели общественной, если, конечно, они не изменили свой статус и не превратились в общественные. В норму превращались коллективные идеалы красоты, добра, отваги. В статусе идеала или эталона культурные нормы тут же становились ценностями — особо уважаемыми и почитаемыми представлениями о том, как должен быть устроен мир и каким должен быть человек. В любом обществе ценности оберегаются особым образом. За нарушение норм и попрание ценностей полагались

всевозможные санкции и наказания. На соблюдение культурных норм ориентирован механизм социального контроля: пресса, радио, телевидение, книги пропагандируют нормы и идеалы, которым должен соответствовать цивилизованный человек. Их нарушение осуждается, а соблюдение вознаграждается. Культурные нормы являются не только идеалами и эталонами, которые ориентируют людей на то, к чему они должны стремиться, на кого походить, кому или чему подражать, но и выступают в роли запретов.

Таким образом, задача культурных норм – запрет или разрешение на выполнение тех или иных действий, разноплановость действий на основании норм требует их классификации.

Самая известная классификация культурных норм принадлежит американскому социологу Уильяму Грехэму Самнеру (1840–1910). Он выделял следующие виды норм: обычаи (*folkways*); нравы (*mores*); законы (*laws*). В связи с постоянным развитием культуры список социокультурных норм постоянно расширяется и обновляется. Сегодня типология культурных норм учитывает традиции, обычаи, привычки, нравы, табу, законы, моду, вкус и увлечения, верования и знания и др.

Различают следующие виды норм: формализованные правила (все, что официально записано); правила морали (связаны с представлениями людей); образцы поведения (мода).

Функции культурных норм: *регулятивная* (направлена на регуляцию социокультурных связей и отношений); *контролирующая* (девиантное поведение); *прогностическая* (требует от человека ожидаемого поступка); *аксеологическая* (влияет на формирование ценностной системы общества); *стандартная* (формирует характер социальных отношений, которые становятся основой для стандарта общественного поведения) и производство эталонов красоты, идеала.

Культурные нормы пронизывают всю социальную жизнь людей и таким образом являются очень мощными социокультурными регуляторами. Культурные нормы неразрывно связаны с культурными ценностями. Для того чтобы культурные нормы оказались эффективными в обществе, необходим механизм социального контроля за соблюдением этих норм. В качестве таких механизмов выступают социальные институты.

Нормативная система культуры – это не только совокупность социокультурных норм, но и сложные связи между ними, которые приводят к тому, что общество и культура развиваются, происходят системные изменения, которые связаны с положением человека в обществе. Совокупность ценностей общества должна совпадать с совокупностью норм. Основой нормативной системы культуры служит мораль общества.

Аномия (отклонения в ценностной и нормативной системе социума) способствует возникновению культурного кризиса. Единожды возникнув аномия может стать необратимым процессом разрушения.

Кризис культуры – это кризис человека, без которого культура немыслима. Значимыми кризисными факторами выступают технократия, экологические проблемы, их взаимосвязь является комплексным признаком кризиса современной культуры. Возможность выхода из кризиса современного мира в органической взаимосвязи традиций и новаций. Общество усилиями своих творчески активных членов постоянно выходит за пределы уже существующих уровней культуры, поднимает ее на новую ступень. Объективными показателями уровня развития культуры отдельного человека (или общества в целом) является степень универсальности, общечеловеческой значимости его знаний, умений и навыков.

Общество не может не развиваться, но и отказ от многолетних норм и ценностей может привести к цивилизационной катастрофе. Современный мир должен преодолеть культурные разрывы, чреватые глубокими потрясениями, когда новая эпоха с ее нормами, ценностями выступает против предыдущей эпохи.

Таким образом, можно сделать выводы, что нормы и ценности общества тесно взаимосвязаны между собой и составляют фундамент нормативной системы не только общества, но и культуры.

### **Литература**

**1. Воеводин А.П.** Культурология : учебное пособие. Луганск, 2012. – 236 с.

**2. Соколов Э.В.** Культурология. Очерки теорий культуры. – М., 1994. – 128 с.

## Информация об авторах

**Астапенко Екатерина Александровна** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Балицкая-Крещенко Татьяна Васильевна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории государства и права ГУ ЛНР «Луганская академия внутренних дел имени Э.А. Дидоренко».

**Билык Виктор Викторович** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Брюков Михаил Юрьевич** – доцент кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

**Боровой Андрей Викторович** – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», заслуженный работник культуры Украины.

**Бугаев Василий Иванович** – кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна и проектных технологий 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».

**Емченко Наталья Александровна** – старший преподаватель кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени

Тараса Шевченко».

**Журавлева Татьяна Александровна** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Закорецкая Алла Николаевна** – старший преподаватель кафедры графического дизайна ЛГАКИ им. М. Матусовского.

**Закорецкий Андрей Витальевич** – доцент, заведующий кафедрой графического дизайна ЛГАКИ им. М. Матусовского, Заслуженный деятель искусств ЛНР,

**Ковалева Анна Григорьевна** – доцент кафедры музыкознания и инструментального исполнительства Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Кравченко Алена Геннадиевна** – преподаватель кафедры профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Кравченко Светлана Михайловна** – преподаватель кафедры профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Кранцевич Валерия Юрьевна** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Криворучкин Виктор Иванович** – старший преподаватель кафедры дизайна и проектных технологий 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».

**Левицкая Вера Алексеевна** – старший преподаватель кафедры декоративного искусства ГБОУВО РФ «Крымский инженерно-педагогический университет».

**Медведевских Валентина Степановна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры профессионального обучения, технологии и дизайна Курганского государственного университета, член Союза педагогов-художников РФ, заслуженный учитель РФ.

**Мельников Александр Анатольевич** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Мирошниченко Надежда Валериевна** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Митрофанова Любовь Владимировна** – старший преподаватель кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства 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».

**Петров Владимир Стефанович** – старший преподаватель кафедры дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Петрова Надежда Ивановна** – учитель-дефектолог, старший учитель ГУ ЛНР «ЛОУ – СОШ №8 имени Н.Ф. Ватутина».

**Пономарева Елена Николаевна** – кандидат педагогических наук, доцент, и.о. заведующего кафедрой дизайна и проектных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Почтовый Сергей Анатольевич** – студент магистратуры, 2 курс по направлению «Музыкально-инструментальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Радченко Антон Григорьевич** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Радченко Денис Григорьевич** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Рыбалкина Виктория Дмитриевна** – студент магистратуры, 2 курс по направлению подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Филимонова Елена Юрьевна** – и.о. заведующего кафедрой хореографии, старший преподаватель ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

**Химченко Елена Николаевна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского».

**Чистая Елена Александровна** – преподаватель кафедры хорового дирижирования Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева, член Национального союза композиторов Украины.

## ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

Коллектив авторов

# **Формула творчества: теория и методика художественного образования**

*Материалы*

*VII Республиканской научно-практической конференции  
(Луганск, 19–20 апреля 2018 года)*

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

Ответственный за выпуск:

*Е.Н. Пономарева*

Компьютерный макет *Е.Н. Пономарева*

---

Подписано в печать 16.11.18 г. Бумага офсетная.

Формат 60x84/16. Гарнитура Times New Roman.

Печать ризографическая. Усл. печ. л. 13,25. Тираж 50 экз.

Зак. № 133.

---

***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