

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУ ВПО ЛНР «ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»
(ЛНУ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО)
Институт торговли, обслуживающих технологий и туризма
Кафедра дизайна и проектных технологий**

**Институт культуры и искусств
Кафедра музыкознания и инструментального исполнительства**

МУЗЫКА, ДИЗАЙН И СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

*Материалы
II научно-практической конференции
молодых ученых*

(Луганск, 5 декабря 2019 года)



Луганск

2020

УДК [78.01+7.05+(378.016:7)](06)
ББК85р.я43+30.18р.я43
М89

Рецензенты:

- Зинченко В.О.** – профессор кафедры педагогики Института педагогики и психологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», доктор педагогических наук, доцент.
- Черникова С.В.** – декан факультета музыкального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», кандидат искусствоведения, доцент.
- Кузниченко О.В.** – доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского, кандидат педагогических наук, доцент.

Музыка, дизайн и современное образование : матер. II науч.-практ. М89 конференции молодых ученых (г. Луганск, 5 декабря 2019 года) / ред.-сост. Л.П. Лабинцева, Е.Н. Пономарева. – Луганск : Книта, 2020. – 160 с.

Сборник материалов по результатам работы II научно-практической конференции молодых ученых «Музыка, дизайн и современное образование» содержит научные статьи педагогов, студентов магистратуры, посвященные актуальным проблемам и вопросам музыкального искусства, дизайна и художественного творчества, стратегиям и перспективам развития современной педагогики и образования в сфере искусства.

Материалы конференции будут полезны педагогам, 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 № 5 от 21 января 2020 г.)*

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

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ 1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Бардакова И.А. Ретроспектива развития искусства классической гитары.....	5
Болгаров В.В. Функции звукорежиссера в системе музыкальной художественной коммуникации.....	16
Васильев Д.Ю. Генезис становления теории и методики обучения игры на виолончели.....	24
Левчишин А.М. Специфические особенности работы звукорежиссера в процессе создания концертных программ.....	34
Маймула Ю.М. Особенности звукорежиссуры концертно-зрелищных мероприятий.....	43
Самборский А.Г. Значение творчества Александра Иванова-Крамского в гитарном искусстве России XX столетия.....	50

СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ДИЗАЙНА И ВИЗУАЛЬНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

Алимочкина А.С. Способы графической подачи коллекции одежды.....	58
Бирюков М.Ю. Локальный цвет как константа живописного искусства.....	64
Вьюкова Т.Н. Особенности применения материалов для художественного творчества на занятиях с детьми дошкольного возраста.....	73
Емченко Н.А. Особенности организации самостоятельной работы студентов.....	82

Петьшина М.В. Классификация видов туризма.....	91
Радзиевский В.А. Особенности применения виртуальной реальности при проектировании загородного дома.....	97
Рева А.В. Концепция проектирования фирменного стиля логистической компании как необходимый этап работы над проектом.....	103
Терехова Е.С. Эволюция средиземноморского стиля....	109
Тимонина Т.С. Принципы и методы проектирования рекламно-графического комплекса для предприятия сферы услуг.....	114
Хижняк А.С. Историко-теоретические основы дизайна интерьера.....	119

СЕКЦИЯ 3. ВОПРОСЫ ПЕДАГОГИКИ И ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ИСКУССТВА

Бавыка Т.В. Использование педагогического опыта М.В. Микиши в формировании исполнительского мастерства будущего эстрадного певца.....	124
Дудник Е.В. Теоретические основы формирования профессиональной компетентности будущих учителей музыки.....	133
Кокоскерия Б.Л. Современные методики обучения игре на фортепиано.....	140
Решетняк А.В. Методы формирования певческих навыков у учащихся младших классов.....	146
Федорищева С.П. Формирование регистров певческого голоса у начинающих певцов.....	154

СЕКЦИЯ 1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

УДК 787.61:78.03

*Бардакова Инна Александровна,
магистрант 2 курса направления подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Стачинский Владимир Иванович,
профессор кафедры музыкознания и
инструментального исполнительства, кандидат
искусствоведения, профессор
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский Национальный
Университет имени Тараса Шевченко»*

РЕТРОСПЕКТИВА РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ

Проблема становления и развития гитарного искусства стала активно исследоваться музыковедами в последних десятилетиях XX – начала XXI вв., что связано с повышением социального статуса инструмента на современном этапе развития мировой музыкальной культуры. Долгий процесс совершенствования конструкции инструмента, создание соответствующего репертуара и совершенствование исполнительской техники гитаристов позволило расширить исполнительские возможности гитары – от аккомпанирующего до сольного концертного инструмента. Все эти процессы способствовали, в том числе, активизации современных музыковедческих исследований в области гитарного искусства.

Отметим, что это конструкционное усовершенствование не только положило конец

многочисленным строям гитары, увеличив ее звуковые возможности и подняв на более высокую ступень музыкальной культуры. С этого момента, как считают исследователи, начинается период развития европейского гитарного искусства, появляются первые табулатурные сборники, трактаты и «школы» игры на гитаре [1; 2; 3; 4].

Третий этап – интенсивного развития гитарного искусства (XVII–XVIII вв.) – ознаменован появлением новых «школ» игры на гитаре, что способствовало всестороннему проникновению инструмента в музыкальную культуру, пополняется гитарный репертуар, в частности, создаются произведения для гитары с оркестром (например, М. Джулиани. Концерт для гитары с оркестром № 1 и др.), также не прекращается и модернизация конструкции инструмента.

Международное признание гитары началось в Италии, что было связано с разработкой итальянским гитаристом Дж. Монтезардо системы нотной записи для гитары (Болонья, 1606 г.).

В период 1618–1637 гг. были изданы гитарные методики, в которых представлено решение различных вопросов гитарного исполнительства и обучения игре на пятиструнной гитаре. Наибольшую известность представляют труды О. Джаиччио, Д. Колонна, Ф. Витали, К. Милануции, Б. Сансевениро. В методическом отношении наибольшую ценность имел трактат Николаса Дуази де Веласко «Новый Метод», разработанный в 1630 г.

В 1674 г. Г. Санц издает трактат «Инструкция», в котором содержатся арии, танцы в испанском, итальянском, французском и английском стиле, и пособие по аккомпанементу для гитары, арфы и органа. Трактат Г. Санца и сегодня представляет художественный и дидактический интерес, поскольку в нем представлены музыкально-теоретические правила, относящиеся к изучению

гармонического языка и сочинительству музыки, а также методические рекомендации по игре на инструменте [3, с. 13].

В 1705 г. в Париже Ф. Кампион выпускает работу «Новые открытия для гитары», в которой было уделено большое внимание изучению теории музыки. Отметим также, что Ф. Кампион считается первым гитарным композитором, сочиняющим полифонические произведения (фуги) для этого инструмента.

В XVIII в. выходят сборники придворных танцев испанских гитаристов Р. Рибайяса и Ф. Куэрау, а также гитарный утверждает о возникновении прототипа классической гитары.

Исследователи в области гитарного исполнительства уделяют основное внимание проблеме звукоизвлечения на инструменте, постановке исполнительского аппарата, а также, методике обучения игре на инструменте (работы П. Агафшина, Ч. Дункан, А. Иванова-Крамского, Н. Михайленко, М. Самохиной, Дж. Уильямса, А. Фраучи и др.). Изучению гитарного искусства в контексте мировой музыкальной культуры посвящены работы М. Вайсборда, Б. Вольмана, В. Ганеева, К. Ильгина, Д. Крутикова, Ф. Паунер, Э. Шарнассе и др. Однако среди музыковедческих исследований, к сожалению, отсутствуют работы, в которых была бы представлена целостная картина развития гитарного искусства.

Анализ музыковедческой литературы позволил выявить пять этапов развития гитарного искусства, рассматриваемых в контексте развития мировой художественной культуры: древний период (от Древнего мира до раннего Средневековья), этап Средневековья – Возрождения (XI–XVI вв.), этап интенсивного развития гитарного искусства (XVII–XVIII вв.), период гитарного романтизма или «блестящий» период (XIX в.) и современный

этап развития гитарного искусства (XX– начало XXI вв.).

К первому – древнему – этапу развития гитарного искусства относится временной период, во время которого, по сохранившимся сведениям, происходит формирование конструкции инструмента. Отметим, что в современной науке существуют различные версии возникновения прототипов классической гитары, различные конструкции которых были обнаружены в культуре древних стран – Египта, Индии, Греции, Китая.

Совершенствование конструкции древних музыкальных инструментов, по мнению музыковедов, связано с появлением шейки, первоначально играющей роль «усилителя прочности» (развитие этого вида щипковых привело к появлению арфы, псалтериума, гуслей и т.п.), а затем и ладов на грифе. Вероятными предками гитары исследователи считают древний арабский музыкальный инструмент уд, древнеегипетский инструмент – нефер, индийский щипковый инструмент – вину, а также струнные щипковые инструменты древнегреческой цивилизации – форминга, лира, кифара, и Древнего Китая – юань и юкин, возникновение которых оказало значительное влияние на последующее формирование конструкции гитары (Э. Шарнассе) [2, с. 12].

Таким образом, становится очевидным, что точно определить время возникновения музыкального инструмента, обладающего признаками гитары, практически невозможно. Уверенно утверждать о возникновении прототипа классической гитары можно лишь с VII–VIII вв., то есть периода появления в Испании инструмента фидокулы («родителя» латинской гитары), а затем мавританской гитары. Различия в приемах игры на этих инструментах позволяют предположить их разное практическое применение, и эти различия служат основанием для того, чтобы считать латинскую гитару наиболее вероятным

прототипом классической гитары [2, с. 12].

Вторым этапом развития гитарного искусства является период Средневековья – Возрождения (XI–XVI вв.), для которого характерно последовательное совершенствование конструкции инструмента и появление первых табулатурных сборников, трактатов и «школ» игры на гитаре, в которых рассматривались различные стороны гитарного исполнительства (например, трактаты Х. Амата «Испанская гитара», Х. Бермудо «Рассуждения об инструментах», Ф. Педреля «История испанской музыки» и др.).

В трактатах методической направленности анализировались отдельные аспекты исполнения на инструменте и представлялись музыкально-теоретические сведения, а табулатурные сборники и «школы» игры были составлены из произведений фольклорных жанров (песни, танцы), записанных табулатурной техникой письма. Подчеркнем также, что в этот период выходят первые сборники произведений, в которых используется нотная запись.

Дальнейшему техническому совершенствованию конструкции гитары способствовало появление в исполнительской практике «конкурирующих» инструментов – лютни и виуэлы.

Виуэла считается исследователями наиболее близким гитаре инструментом. В то время, как в Европе господствовала лютня, в Испании широкое распространение получила виуэла, которую вне Испании не знали. Виуэле де мано имела пять двойных струн и одну одинарную, звук на ней извлекался непосредственно касанием руки. Внешний вид инструмента напоминал гитару: восьмеркообразная форма, плоское дно.

Родство виуэлы с гитарой также подтверждал и Х. Бермудо в «Рассуждениях об инструментах» (1555), советуя желающему превратить виуэлу в гитару (речь идет о

четырёхструнной), – снять первую и шестую струны [1, с. 102].

Таким образом, наиболее значительными преобразованиями в конструкции инструмента стало расширение его диапазона (посредством прибавления сначала одной, а затем двух басовых струн) и возрождение приема *puantado*. Музыковеды считают, что эти преобразования, осуществляющиеся наряду с общеевропейскими тенденциями в музыкальном искусстве, явились базой, обеспечивающей развитие гитарного искусства в так называемый «блестящий период» [2, с. 15].

Отметим, что это конструкционное усовершенствование не только положило конец многочисленным строям гитары, увеличив ее звуковые возможности и подняв на более высокую ступень музыкальной культуры. С этого момента, считают исследователи, начинается период развития европейского гитарного искусства, появляются первые табулатурные сборники, трактаты и «школы» игры на гитаре [1; 2; 3; 4].

Третий этап – интенсивного развития гитарного искусства (XVII–XVIII вв.) – ознаменован появлением новых «школ» игры на гитаре, что способствовало всестороннему проникновению инструмента в музыкальную культуру, пополняется гитарный репертуар, в частности, создаются произведения для гитары с оркестром (например, М. Джулиани. Концерт для гитары с оркестром № 1 и др.), также не прекращается и модернизация конструкции инструмента.

Международное признание гитары началось в Италии, что было связано с разработкой итальянским гитаристом Дж. Монтезардо системы нотной записи для гитары (Болонья, 1606).

В период 1618–1637 гг. были изданы гитарные методики, в которых представлено решение различных

вопросов гитарного исполнительства и обучения игре на пятиструнной гитаре. Наибольшую известность представляют труды О. Джаиччио, Д. Колонна, Ф. Витали, К. Милануцци, Б. Сансевениро. В методическом отношении наибольшую ценность имел трактат Николаса Дуази де Веласко «Новый Метод», разработанный в 1630 г.

В 1674 г. Г. Санц издает трактат «Инструкция», в котором содержатся арии, танцы в испанском, итальянском, французском и английском стиле, и пособие по аккомпанементу для гитары, арфы и органа. Заметим, что трактат Г. Санца и сегодня представляет художественный и дидактический интерес, поскольку в нем представлены музыкально-теоретические правила, относящиеся к изучению гармонического языка и сочинительству музыки, а также методические рекомендации по игре на инструменте [3, с. 13].

В 1705 г. в Париже Ф. Кампион выпускает работу «Новые открытия для гитары», в которой было уделено большое внимание изучению теории музыки. Отметим также, что Ф. Кампион считается первым гитарным композитором, сочиняющим полифонические произведения (фуги) для этого инструмента.

В XVIII в. выходят сборники придворных танцев испанских гитаристов Р. Рибайяса и Ф. Куэрау, а также гитарный трактат С. Мурсия (1714 г., Мадрид), являющиеся последними сочинениями для гитары в табулатурном изложении. Характерно, что в трактатах С. Мурсии, а также одном из трактатов

Р. Кампиона и последующих сочинениях, авторы представляют гитарный репертуар преимущественно аккомпанирующего характера, а не для сольного исполнения [3, с. 17].

В Испании в середине XVIII в. конструируется и применяется на практике гитара с шестью одинарными

струнами (до этого использовалась гитара с пятью струнами). По утверждению Э. Пухоля, первое упоминание о шестиструнной гитаре встречается в трактате Ф. Моретти, изданном в Мадриде в 1799 г. Сам Ф. Моретти был учеником испанского гитариста падре Базилио, который, по предположению Э. Пухоля, и был изобретателем шестиструнной гитары.

Однако, к сожалению, существующие исторические источники, свидетельствующие об одновременном появлении шестиструнной гитары в различных странах Европы, не могут указать на действительного ее изобретателя. В процессе исследования этого вопроса Э. Пухолем были собраны данные, указывающие на Испанию, как на страну, в которой была создана шестиструнная гитара с одинарными струнами. Таким образом, шестиструнная гитара с одинарными струнами уже в середине

XVIII в. использовалась в Испании, и уже из Испании получила распространение в других странах – Германии, Франции и России [3, с. 19].

Четвертый этап развития гитарного искусства (XIX в.) называют периодом гитарного романтизма или «блестящим». В этот период практически завершается развитие конструкции инструмента, гитара принимает форму современной. Также XIX в. стал пиком развития исполнительского мастерства игры на инструменте, а техника игры и разработка приемов мелизматике, предложенная Ф. Таррегой, служит и для современной гитарной школы показателем высокого исполнительского мастерства.

Выдающиеся исполнители «блестящего» периода, среди которых – Д. Агуадо, Ф.-М. Сор, М. Джулиани и др., совершили ряд преобразований, касающихся конструкции гитары и методико-исполнительских принципов. Активное обращение к гитаре крупных композиторов эпохи романтизма (Н. Паганини, Ф. Листа и др.), появление плеяды

композиторов, пишущих для гитары (Ф. Таррега, И. Альбенис, Э. Гранадо и др.), формирование классического гитарного репертуара и основных инструментальных составов в камерно-ансамблевом музицировании – все эти факторы обусловили правомерность использования термина «блестящий» для данного периода развития гитарного искусства.

Вместе с тем, отмечает В. Ганеев, «гитарное искусство XIX в. формировалось обособленно от основных тенденций мировой музыкальной культуры, развиваясь преимущественно по пути салонного музицирования. Не став на данном этапе в полной мере академическим, оно заложило необходимый «репертуарный фундамент» для следующего периода» [2, с. 12–13].

В своей конструкции классическая гитара утвердилась в XIX в., благодаря творческим поискам и техническим разработкам испанского мастера Антонио де Торреса. В частности, его конструкция шестиструнной гитары утвердилась во всем мире, начиная с 1850 г.

Таким образом, завершение конструкции классической гитары, а также возрождение испанского национального искусства способствовали возобновлению интереса к гитарному исполнительству в конце XIX ст.

Пятый – современный – этап развития гитарного искусства (XX – начало XXI вв.) ознаменован активным развитием гитарного искусства. В этот период инструмент становится активным участником в жизни мировой музыкальной культуры: разрабатываются методики преподавания игры на инструменте, выходят научные статьи и собираются научные конференции по различным вопросам в области гитарного искусства, гитару начинают преподавать в музыкальных учебных заведениях всех ступеней, также инструмент получает большую популярность на академической сцене, активно пополняется гитарный

репертуар, в который входят, в том числе, и переложения произведений И.С. Баха, для гитары пишутся произведения крупной формы, в частности, концерты для гитары с оркестром.

В XX ст. Э. Пухоль издает свою «Школу игры на шестиструнной гитаре» по методу Ф. Тарреги. «Школа» состоит из четырех частей (1934; 1937; 1954; 1971): в первых двух частях «школы» автор уделяет внимание истории гитары, теории музыки, анализирует принципы Ф. Тарреги. Следующие две части посвящены реализации педагогических принципов самого автора, содержат технические упражнения и разнохарактерные художественные произведения [4, с. 4]. Отметим, что школу Э. Пухоля используют не только в Европе и странах бывшего СССР, она известна во всем мире.

В развитие гитарного исполнительства в XX ст. внес значительный вклад Андрес Сеговия – испанский исполнитель, композитор и педагог, многократно выступавший на всех концертных площадках мира, оставивший большое количество аудиозаписей произведений для гитары известных композиторов, создавший гитарный репертуар и разработавший исполнительские принципы игры на гитаре. Следует подчеркнуть, что значительную роль в создании современного гитарного искусства сыграли транскрипции А. Сеговии, в которых гитарист стремился воплотить те сочинения мирового классического репертуара, которые могли получить вторую жизнь в гитарной транскрипции. Это была титаническая работа по изучению и отбору огромного числа произведений [1, с. 87].

Таким образом, на современном этапе развития гитарного искусства активизируется гитарное творчество и исполнительство, изменяется его социальный статус, формируются представления о современной технике игры и создается новый репертуар для классической гитары, происходит становление системы профессионального

обучения. Все эти факторы требуют своего дальнейшего исследования научно-историческом и методическом ракурсах.

Литература

1. Вайсборд М.А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века / М.А. Вайсборд. – М. : Советский композитор, 1989. – 208 с.

2. Ганеев В.Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ганеев Виталий Ринатович. – Саратов, 2006. – 23 с.

3. Гитман А.Ф. Донотный период обучения гитариста / А.Ф. Гитман. – М. : Престо, 2003. – 63 с.

4. Гитман А.Ф. Начальное обучение игры на шестиструнной гитаре / А.Ф. Гитман. – М. : Престо, 2002. – 106 с.

*Болгаров Владимир Васильевич,
студент 2 курса специальности
«Музыкальная звукорежиссура»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

*Научный руководитель:
Коломойцев Юрий Алексеевич,
старший преподаватель кафедры музыкознания и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

ФУНКЦИИ ЗВУКОРЕЖИССЕРА В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

На рубеже XX–XXI вв. система музыкальной художественной коммуникации имеет принципиальные отличия от ее интерпретации в предшествующее время.

Общепринятым является понимание художественной коммуникации как коммуникационной системы, которая включает информацию и получателя информации. В свою очередь, музыкальная художественная коммуникация – это система: композитор – исполнитель – реципиент – музыковед.

Кардинальные изменения художественного мышления, языка музыкального искусства, синтез стилевых направлений и другие факторы способствовали изменению системы музыкальной художественной коммуникации.

Мы придерживаемся мнения исследователя Р.Ф. Перцовской, изучавшей формы музыкальной художественной коммуникации в электронном сетевом пространстве, что описанная выше система музыкальной художественной коммуникации является ядром, которое в

новых условиях эволюционирует в сторону многокомпонентности [1].

Таким образом, актуальным оказывается исследование новых субъектов музыкальной художественной коммуникации на рубеже XX–XXI вв., что позволит понять специфику музыкальной культуры рубежа XX–XXI вв.

Учитывая роль медиа-технологий в создании, воспроизведении, трансляции, фиксации музыкальных произведений, необходимо признать, что звукорежиссер является не просто одним из участников творческого процесса, но в современных художественно-технологических условиях он также решает не только технические, но и художественные задачи, является и исполнителем, и соавтором.

Действительно, по мнению Ю.Б. Борева, художественная коммуникация «начинается с творческого акта, с авторского самовыражения, а завершается пониманием художественного текста» [2, с. 86]. При этом именно звукорежиссер для зрителя в условиях современных медиа-технологий становится посредником и интерпретатором художественного текста.

По мнению Е.Б. Юсса, музыкальная звукорежиссура – это специфическая форма художественного творчества, подразумевающая процесс создания звукового образа музыкального произведения средствами звукорежиссуры и направленная на всестороннее воплощение авторского и исполнительского замысла [3].

Многие исследователи уверены, что функции звукорежиссера не только многократно расширились, но и качественно изменились. Звукорежиссер становится не только соисполнителем, но и в ряде случаев соавтором, тонмейстером, аранжировщиком, музыкальным редактором произведения. Его творческое участие в работе над произведением значительно возросло, учитывая то

обстоятельство, что звукозапись является завершающим звеном в реализации авторских и исполнительских намерений.

Функции и роли композитора и исполнителя могут совмещаться, взаимно дополняться, роль зрителя в современных произведениях зачастую расширяется до роли соавтора.

Творчество и сотворчество звукорежиссера с другими участниками художественной коммуникации заключается в воплощении разработанной им концепции с учетом творческих задач, которые ставят перед звукорежиссером композитор и исполнитель (либо на основе понимания и прочтения звукорежиссером произведения), с применением палитры выразительных средств искусства звукорежиссуры.

Процесс звукозаписи произведений современного музыкального искусства сопряжен с художественно-эстетическими и стилевыми особенностями современного музыкального искусства и направлен на корректное отображение авторского и исполнительского замысла.

Как отдельная область художественного творчества звукорежиссура получила свое осмысление в конце XX в. Один из ведущих исследователей звукорежиссуры, Н.И. Дворко выделяет два этапа в процессе создания звукоряда спектакля, фильма, телевизионной и мультимедиа программы. Первый этап – формирование концептуальной модели аудиального образа произведения. Второй этап – реализация данной концепции средствами звукорежиссуры [4].

На наш взгляд, творчество звукорежиссера предполагает разработку звукорежиссерской концепции, которая охватывает все этапы создания произведения от участия в разработке музыкального текста, работы над созданием звукового образа до совместной творческой

деятельности звукорежиссера, композитора, исполнителя и технического персонала.

В процессе звукозаписи современной музыки творческая позиция звукорежиссера, формирующаяся на основании анализа авторского текста произведения, работы с музыкальными исполнителями, наличия определенного технического инструментария и возможностей тон ателье, реализуется и воплощается в художественном образе фонограммы. Этот образ, включающий в себя композиторский замысел и его исполнительскую интерпретацию, представляет новую звуковую реальность, созданную средствами художественной выразительности звукорежиссуры в соответствии с творческой концепцией звукорежиссера.

Конкретный способ самого процесса звукозаписи и его дальнейшего редактирования (сведения) определяется музыкальным стилем и концепцией произведения. Музыкальный стиль, структура произведения и его отдельно взятые части диктуют средства художественной выразительности звукорежиссуры ракурс и порядок их использования, что определяет, в конечном итоге, качество и художественную ценность фонограммы. Например, важным является создание или передача определенной акустической атмосферы, в частности, выбор конкретного акустического пространства, в котором композитор предполагает звучание своей музыки. Смоделированное цифровым программным способом акустическое пространство различных концертных залов, церквей, или «специфических помещений», использует дополнительные параметры пространственного впечатления, создает ощущение пространственности и становится художественным приемом звукорежиссуры. При этом использование четкой градации различных планов придает объемное звучание фонограмме. Создание стереофонической картины и запрограммированное перемещение звуковых

объектов в течение одного музыкального произведения, появление нового стерео образа подчеркивает драматургические особенности записанной музыки.

Специфическая роль звукорежиссера в системе музыкальной художественной коммуникации обозначена факторами, среди которых наиболее значимыми являются технико-технологические (цифровая обработка, интернет как среда распространения произведений, интерактивность, виртуальная реальность) а также трансформация музыкального мышления, музыкального языка.

Отметим, что музыка Новейшего времени несет в себе новое художественное мышление, сложившееся, благодаря борьбе и влиянию разнонаправленных эстетических и стилевых тенденций.

В последней трети XX в. в музыке завершились творческие пути классиков 1-ой пол. XX столетия. Следующее поколение композиторов, с одной стороны, договаривало традиции неоромантизма, неофольклоризма, неоклассицизма, с другой – продолжало дальнейшее развитие многообразных техник авангардного направления первой и второй волны. Многочисленные представители второй волны музыкального авангарда с конца шестидесятых годов перешли к целенаправленному поиску синтеза разных техник, стилей, жанров. Подобное взаимопроникновение различных стилевых тенденций постепенно приобрело новые эстетико-художественные качества, свойственные понятию постмодернизм и обозначило стадию антиавангарда.

Обращаясь в своей практике к произведениям музыки Новейшего времени, звукорежиссер должен осознать специфический замысел, осуществляемый автором в каждом новом сочинении. От адекватного образного и структурного понимания замысла композитора, выбранной технологии, использовании средств художественной выразительности звукорежиссуры зависит конечный результат звукозаписи.

Традиционное раскрытие концепции и формы, базирующееся на устоявшихся образцах классической музыки, для новейшей музыки становится не актуальным. Для произведений, построенных на иных принципах конструирования и новых смысловых моделях, требуется особый звукорежиссерский подход. Эти произведения требуют иного осмысления художественных задач и способов их достижения.

Исходя из основного качества новой формы – ее эксклюзивности, уникальности, конкретной временной и пространственной актуальности можно предположить, что в данном контексте усиливается функция звукорежиссера как интерпретатора произведения.

Построение музыкальной формы в новейшей музыке происходит не по принципу типизации ее схем и структур, как это было на протяжении многих музыкальных эпох. Напротив, оно направлено на преодоление, стирание тех привычных границ разделов и устойчивых структурных функциональных связей, которые для традиционной музыкальной формы были строго обязательными. Для формы нового типа повсеместно действует принцип неповторимости и новизны ее функциональных составляющих. Более того, форма создается непосредственно при работе над каждым новым сочинением.

Эта особенность творческого процесса композитора позволяет утверждать, что специфика работы звукорежиссера в контексте инновационных преобразований в области музыкальной формы требует своего подробного описания и анализа. Создавая новую реальность, определяющую форму и язык произведения, композитор каждый раз заново создает новую инновационную модель в музыке. При этом все типичные компоненты традиционной формы и привычные функции музыкального языка творец старается преодолевать.

«Новая звуковая реальность» включает не только музыкальные звуки, но и звуки окружающей среды любого происхождения, среди которых созданные в аудиоредакторах.

В основе звуковой материи в новейшей музыке могут лежать любые акустические феномены. До начала первой волны авангарда преобразования, происходившие в процессе обновления музыкального языка, не затрагивали такого глубинного, первичного слоя музыкальной субстанции как ее первоэлемент – звук.

Музыкальными характеристиками звука становятся его текстура, плотность, артикуляция, динамика, сонорные качества и т.п. Звук стал предметом композиторской работы, областью поисков и экспериментов. Сочинение звуков нередко становится начальным этапом композиции, носителем индивидуальных характеристик. Став объектом композиции, звук стал контекстуальным, структурным и функциональным по отношению к тексту произведения. Теперь музыкальным звуком называют всякое акустическое явление, ставшее элементом композиции. Таким образом, звукорежиссер выполняет функцию исполнителя и автора.

Звуковая материя и музыкальный материал, ныне практически ничем не ограничены. Огромное значение приобретают здесь способы компьютерной обработки звука, создание новой по своим физическим и эстетическим свойствам художественной реальности. Т.е. звукорежиссура выходит в область виртуального музыкального пространства (искусственно сконструированной реальности).

Моделирование композитором эксклюзивного музыкального языка в каждом следующем произведении обуславливает специфику выбора звукорежиссером определенного типа фонографической композиции и фоноколористики, отображающих изменения и трансформацию смысловых музыкальных составляющих.

Таким образом, можно утверждать, что в системе музыкальной художественной коммуникации звукорежиссер является одним из субъектов коммуникации, определяющих форму и содержание коммуникативного акта. Актуальным является также создание методических рекомендаций для будущих звукорежиссеров с учетом требований в современных условиях.

Литература

1. Перцовская Р.Ф. Динамика художественной коммуникации в современной культуре : на примере музыки : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Перцовская Римма Феликсовна. – М., 2003. – 233 с.
2. Борев Ю.Б. Эстетика В 2-х т. / Ю.Б. Борев. – Т. 2. – Смоленск : Русич, 1997. – 352 с.
3. Юсса Е.Б. К вопросу о функциях современной звукорежиссуры / Е.Б. Юсса // Вестник Казанского гос. ун-та культуры и искусств. – Казань, 2013. – №3 – С. 25–27.
4. Дворко Н.И. Основы звукорежиссуры / Н.И. Дворко. – СПб. : СПбГУП, 2005. – 231 с.

УДК 785.82.

Васильев Дмитрий Юрьевич,
магистрант 2 курса направления подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Петченко Анатолий Федорович,
кандидат педагогических наук, доцент,
кафедры музыкознания и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
iki_timip@ltsu.org

ГЕНЕЗИС СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЫ НА ВИОЛОНЧЕЛИ

Все более актуальными становятся вопросы сущности и специфики обучения студентов игре на виолончели, синтеза выразительных средств этого инструмента, особого характера взаимоотношений преподавателя и студента. Для нашего исследования особую ценность представляют труды Н.Л. Биджаковой, Л.С. Гинзбурга, С.М. Козолупова, В.Г. Сумароковой и др., в которых рассматриваются и определяются основные положения теории и методики обучения игры на виолончели.

В связи с этим, целью статьи является рассмотрение генезис становления теории и методики обучения игре на виолончели.

Становление виолончельного искусства имеет глубокие исторические корни. Виолончель появилась в конце XV – начале XVI в. в результате длительной эволюции народных смычковых инструментов (в отличие от

инструментов семьи виол, появление которых больше была связана с аристократическими кругами феодального общества). Сначала виолончель применялась как басовый инструмент в различных ансамблях и имел название *basse de violon d'* (фр. – басовая скрипка). Принято считать, что название «виолончель» впервые было применено в сборнике сонат Дж. Арести для 2-х и 3-х голосов с добавлением партии виолончели, изданной в Венеции в 1665 г. [2].

Также в работе Н. Преториуса «*Syntagma museum*» (1619) находим одно из первых упоминаний о современном строе виолончели, хотя в XVI–XVII в. встречались также 5-6 струнные инструменты этого типа. В своей книге «История виолончели» Эдмунд ван Страатен отмечает, что уровень технических достижений виолончели был крайне низким и его нельзя даже сравнивать с уровнем скрипичного или гамбового исполнительского искусства. Стоит отметить, что на этот период приходится время расцвета виолы да гамба, которая имела популярность как сольную, так и ансамблевую, и как оркестровый инструмент, успешно конкурирует с виолончелью. Для нее писали мадригалы, канцону, ричекары И. Бах, Д. Букстехуде, Ф. Куперен, Г. Перселл, Г. Телеман.

Возникновение исполнительского и композиторского интереса к этому инструменту можно отнести к концу XVII в., времени расцвета инструментального исполнительства в различных жанрах и разных сферах инструментальной музыки (в том числе сольной, ансамблевой). Однако, «сфера деятельности виолончелиста на первых порах ограничивалась оркестром, ансамблем. В рамках этих жанров происходило постепенное вызревание сольного использования виолончели ее «звуковых, тембровых и технических ресурсов» (Л.С. Гинзбург). В связи с этим, И. Кванц в 1752 г. в своем труде «Опыт игры на флейте» в разделе «Сольная игра» пишет следующее: «Сольная игра на виолончели не такое уж

и легкое дело и для сольной игры рекомендуется виолончель меньшего размера, чем та, которая используется для «сопровождения большой музыки». Он утверждает, что слышал несколько «великих мастеров», которые «творили чудеса на этом инструменте» [1, с. 267].

Расцвет виолончельного искусства начался в XVIII в., когда виолончель окончательно вытеснила виолу да гамба. Модернизация виолончели (изменение строев, игра со шпилем, удержание смычка), обогащения ее звуковых ресурсов, красочно-живописной палитры причиной усугубления ее художественно-просветительского, музыкально-воспитательного влияния на культурный слой европейского общества.

Начало XIX в. отмечается появлением и становлением исполнительских школ, с присущими им педагогическими особенностями и методическими принципами. Например, развитие немецкой виолончельной школы связано с музыкальной деятельностью Б. Ромберга, Ю. Доцауэра, Ф. Куммера. Свои педагогические и методические взгляды Б. Ромберг изложил в известной «Школе игры на виолончели», в частности, по его предложению была введена в практику ложбинка на грифе, что лишало биения струны о гриф при сильном нажиме смычка, истончение шейки инструмента, удлинение шейки и грифа, увеличение расстояния между грифом и корпусом. Также Б. Ромбергу принадлежит заслуга максимального развития приема использования большого пальца в качестве опоры в верхних регистрах на соседних струнах, что постепенно привело к (обоснование внедрения) использование принципа «позиционного параллелизма», что позволяет реже использовать смену позиций [3, с. 20]. Целый ряд приемов, предложенных К. Ромбергом, получил распространение и развитие в виолончельной литературе, например, пассажи *legato* на одной струне, ряд натуральных флажолетов на

одной струне, чередующихся со звучанием одной струны и тому подобное. В пособии автор значительное внимание уделяет динамическим оттенкам, связывая их с искусством пения на виолончели, подчеркивая близость к человеческому пению и выразительностью человеческой речи.

Особенно значимыми для развития теории и методики обучения игре на виолончели в XIX в. стали труды Ю. Доцауера «Виолончельная школа» (1832), «Виолончельная школа для начального обучения» (1836), «Школа игры флажолетами» (1837), «Практическая школа игры на виолончели» (1888). Анализ их содержания свидетельствует о тщательности и внимании известного виолончелиста к педагогическим проблемам. В данных работах теоретически и методически разработан прием постановки, что способствует становлению виолончельной методики; систематизированы около 120 штриховых комбинаций, введены наглядные схематические таблицы штрихов, среди которых интересными являются пунктирные штрихи и различные виды арпеджио.

Для современной виолончельной практики важно то, что в аппликатуре гамм предложены различные варианты, в частности, с открытыми струнами и без них, предоставлен материал для развития навыков игры двойными нотами (включая кварты и квинты), приведен редкий в виолончельной практике пример выполнения октав «финн герцами».

Из нотных изданий Ю. Доцауера следует отметить «Практическую школу», которая содержит 4 тетради этюдов на различные виды техники, расположенных в порядке постепенно нарастающих трудностей, от элементарных упражнений до сложных виртуозных этюдов» и «Школу флажолетов», в которой представлена методика овладения этим приемом, двойные ноты, гаммы и упражнения в игре флажолетами, дополнительный раздел посвящен *pizzicato*,

который выполняется левой рукой. Что касается его «Ежедневных упражнений», то с их созданием (с его легкой руки) этот вид учебно-тренировочного материала стал достаточно популярным в Германии, ведь такого рода упражнения писали почти все известные немецкие виолончелисты.

К самым выдающимся немецким исполнителям и педагогам-виолончелистам, оказавшим влияние на дальнейшее развитие виолончельного искусства, исследователи относят Ф. Куммера. Автор «Школы для виолончели» (1839 г.) главной целью обучения игры на виолончели считает достижение полнозвучного, мощного, но жесткого тона, используя выразительные средства виолончели, также следует избегать перегрузки украшениями, использование таких средств выразительности, как вибрация, *portamento*, *rubato*» [1, с. 68].

Стоит отметить, что во 2-ой пол. XIX в. в Германии выходит несколько методических работ, посвященных обучению игры на виолончели: «Катехезис игры на виолончели» (1890) Альвина Шредера, «Школа виолончельной игры» (1885) Йозефа Вернера и «Школа для виолончели» (1845) Себастьяна Ли, в которых, кроме основных сведений по истории и устройства инструмента, рассматриваются вопросы технического развития музыканта, основанные на принципах немецкого и французского направлений подготовки виолончелистов.

Значительный научный интерес представляют педагогические очерки талантливого педагога и исполнителя Н. Грюцмахера, отраженные во введении к «Избранным этюдам из произведений прославленных старых мастеров-виолончелистов». Методическое значение сборника состоит в том, что вместо схематических и формальных упражнений для развития исполнительских навыков здесь используются

произведения (или фрагменты из них), которые могли бы заинтересовать ученика с художественной стороны.

Существенным прогрессивным шагом французской виолончельной педагогики XIX в. можно считать «Школу игры на виолончели» Ш. Бодио, в которой получили развитие положения предыдущих изданий. Она состоит из двух частей: первая отведена начальному обучению, вторая – очерчивает «пути, ведущие к полному освоению инструмента» [3]. Автор отмечает значение сознания и методичности в занятиях, практические упражнения строит на музыкальных отрывках, обеспечивая их партией сопровождения (фрагменты из произведений Л. Керубини, Б. Ромберга, В. Моцарта). К содержанию школы входят упражнения *sons files*, большое внимание уделяется штрихам, позициям, ставке, двойным нотам, хроматизмам, арпеджио, *pizzicato*, растяжением, флажолетам, украшениям. Особенностью данной методики является то, что наряду с плавными штрихами автор одновременно предлагает овладевать *spiccato u staccato*, при этом обращает внимание на энгармонические звуки, подчеркивая отличие их интонирование на виолончели и на темперированном фортепиано. Существенный интерес представляет его аппликатура гам без открытых струн, что продолжает развитие принципов С. Дюпора, но используется в гаммах с 4 диезами и бемолями.

Наши представления об уровне теоретико-методического обеспечения процесса обучения игры на виолончели у 2-ой пол. XIX в. пополняют работы французских виолончелистов, в частности «Школы» П. Шевильера (1865), И. Рабо (1885) и П. Васлена (1884). Во всех представленных школах значительное внимание уделено развитию разнообразной и гибкой техники смычка, что способствует достижению элегантности и грации штрихов, характерных для французской виолончельной школы.

В XIX в. к числу самых известных виолончельных школ мира относится и русская школа во главе с К.Ю. Давыдовым. Систематизированное обобщение многолетнего педагогического опыта К.Ю. Давыдова, прогрессивность его методических взглядов представлено в его «Школе игры на виолончели» (1887). Анализ содержания этого труда позволил определить и изложить в виде тезисов некоторые основные положения: единство педагогических и методических принципов К.Ю. Давыдова, объединенных одной задачей – воспитание музыканта-художника; стремление к единству художественного и технического развития ученика; достижение высокой культуры звучания как в кантиленных эпизодах, так и в пассажных и штриховых; ориентация на принцип концентрации внимания ученика сначала на основной трудности, временно абстрагированной от других, что сохраняет свое значение и в современной виолончельной методике; исключительное внимание к безупречной интонации на основе постоянного слухового контроля; четкая дифференциация узкого и широкого положения пальцев на грифе; введение в виолончельную методику приема под названием «шарнир Давыдова»; направленности педагогических действий на развитие инициативы ученика, на подготовку его к будущей самостоятельной деятельности музыканта-художника [3, с. 101–102].

Интерес представляют труды других русских педагогов-виолончелистов, которые основываются на основных положениях методики К.Ю. Давыдова [4]. Также сохранила свое педагогическое значение до нашего времени «Полная новейшая практическая школа для виолончели» (1890) Я. Розенталя. Это – учебное пособие, направленное на популяризацию виолончельного образования и содержит немало оригинальных приемов и методов обучения. В данном пособии обращает на себя внимание методичность изложения

и расположения материала, подробное описание двигательных приемов, ведения смычка и т.п.

К передовым для своего времени можно отнести «Школу для виолончели» (1874) Л. Альбрехта, близкую по своим основным положениям давыдовскому направлению в виолончельном искусстве. По сути, она была первым оригинальным методическим трудом для виолончели, написанным и изданным в России на русском языке. Школа охватывает все основные элементы игры на виолончели: от простых исполнительских навыков в развитых приемах игры в ставку, сложных штрихов, двойных нот, флажолетов. Ее ограниченность, по мнению ученых (А. Крафт, О. Франкомм, Б. Ромберг, Н.П. Шереметев, Н.Б. Голицын, М.Ю. Виельгорский и др.) заключается в недооценке роли верхней части правой руки в движении смычка, нотный материал «школы» менее развит и интересен в музыкальном плане по сравнению с давыдовским, где этюды написаны в сопровождении виолончели или фортепиано. К положительному можно отнести выявленное автором понимание роли кисти и пальцев на смычке, изменении позиций, широкое использование штрихов как важного средства выразительности, стремление приблизить теоретико-методические наработки к практическим задачам [3, с. 231].

Существенным прогрессивным шагом виолончельной педагогики 2-ой пол. XIX в. можно считать методические достижения итальянской и чешской виолончельных школ. Отметим «виолончельную школу А. Пиатти (1911), составленную из педагогических произведений Ж.-Л. Дюпора, Б. Ромберга, Ю. Доцауэра. Несмотря на то, что сам А. Пиатти придерживался школы низкого локтя, его взгляды на развитие технических навыков были передовыми для своего времени. Заслугой А. Пиатти можно считать его стремление пополнить виолончельный репертуар

художественно-содержательными произведениями, собственными транскрипциями гамбовых произведений, то есть «заменить салонную и чисто виртуозную музыку, обычную на концертах того времени» [1, с. 58]. Следует отметить и «Школу для виолончели» (1866) Ф. Неруды, в которой разработана методика развития пальцевой моторики и формирования исполнительской техники. Наиболее известный воспитанник этой школы – Д. Поппер – обогатил виолончельный репертуар пьесами бодрого, жизнерадостного, чисто юмористического характера. По этому поводу Х. Беккер отмечает, что «Поппер создал новый элемент в виолончельном исполнительстве – элемент легкости, грации и радости». По его словам, Д. Поппер сам хвастался тем, что «был первым, кто написал веселые пьесы для виолончели». Будучи представителем виртуозно-романтического стиля, Д. Поппер, в то же время замыкает собой «тот период в истории виолончельного искусства, который ознаменовал переход от виртуозно-романтического стиля к стилю, связанный с расцветом интерпретаторского искусства» [1, с. 107].

Таким образом, в развитии педагогическо-инструктивных жанров в виолончельной литературе XIX в. можно выделить два направления: первое (более характерно для немецкой школы) связано с созданием множества схематических этюдов и «ежедневных» упражнений, направленных на развитие технических навыков. Другой (более характерный для французской и русской школ) обусловлен стремлением совместить чисто технические задачи с музыкально-выразительными. В пользу последнего говорят названия «каприс» и «каприччио», «прелюдия», «концертный этюд» и введение для этюдов программных названий.

Анализ научной литературы свидетельствует, что в разных странах методическое мнение представлено большим

количеством иногда противоречивых работ, направленных на изучение различных аспектов обучения игры на виолончели и открывших путь музыкальной педагогике XX ст., которой свойственно существенное содержательное и методическое обновление, утверждение основных исполнительских принципов и идей, педагогический поиск и смелый эксперимент.

Литература

1. Беккер Х. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар. – М. : Музыка, 1978. – 287 с.
2. Биджакова Н.Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Биджакова Наталья Леонидовна. – Ростов-на-Дону, 2010. – 256 с.
3. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства : в 4-кн. / Л.С. Гинзбург. – Кн. 4. – М. : Музыка, 1978. – 407 с.
4. Иванов А.В. Некоторые особенности тематизма в концертах К.Ю. Давыдова (К вопросу о воспитании чувства стиля в процессе обучения виолончелиста) / А.В. Иванов // Современное музыкальное образование – 2007–2008 : Матер. Междунар. науч.-практ. конф. / ред. И.Б. Горбунова.. – СПб. : Синтез Бук, 2008. – С. 136–140.

*Левчишин Александр Михайлович,
студент 2 курса специальности
«Музыкальная звукорежиссура»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

*Научный руководитель:
Коломойцев Юрий Алексеевич,
старший преподаватель кафедры музыкознания и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ЗВУКОРЕЖИССЕРА В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ КОНЦЕРТНЫХ ПРОГРАММ

В современной научной литературе сложились определенная схема и система классификации искусств, хотя единой до сих пор нет и все они относительны. Наиболее распространенной схемой является деление всех видов искусств на три группы: пространственные или пластические виды искусств (изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, архитектура, фотография), временные или динамические виды искусств (музыка, литература), синтетические (пространственно-временные) или зрелищные виды искусств (хореография, литература, театральное искусство, киноискусство).

Звукорежиссура – это творческое руководство и организация процесса записи музыкального, драматургического, литературного произведения, документального, учебного и другого материала для последующего неоднократного воспроизведения, передачи и хранения [2].

Областью профессиональной деятельности звукорежиссера является звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ; театрално-зрелищное искусство, досуг, рекреация, туризм и спорт; арт-менеджмент, продюсирование и саундпродюсирование; звукорежиссерское творчество; художественное образование и воспитание.

Объектами профессиональной деятельности звукорежиссеров являются: произведения искусства в различных формах их бытования, зрелищные действия; авторы произведений искусства, авторы и режиссеры зрелищных действий; творческие коллективы и исполнители; слушательская и зрительская аудитории театров, концертных и выставочных залов, экспозиционных и лекционных залов музеев, библиотек, специализированных и общеобразовательных учреждений, открытых площадок для проведения различных театрализованных представлений и массовых праздников, требующих озвучивания и звукоусиления; процессы озвучивания, звукозаписи и звукоусиления культурно-массовых представлений и концертных программ в различных видах их бытования.

Вместе с тем, профессиональная деятельность звукорежиссера связана с формированием драматургии звука, концепции звука, созданием новых звуков, их фиксацией и обработкой с созданием звуковых художественных образов.

Образ или художественный образ является формой отражения объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала. В.В. Бычков таким образом трактует это понятие: «Художественный образ – это образ, связанный с искусством, являющийся его целью и основой, сущностным ядром произведения искусства. Это специально создаваемый в процессе особой творческой деятельности по специфическим (хотя, как правило, и неписанным, не поддающимся описанию и

формализации) законам субъектом искусства – художником, – феномен, обладающий уникальной природой.

В структуре звукового образа все элементы равно значимы, так как способны нести понятийную, сюжетообразующую и эстетическо-оформительскую нагрузку в отражении реальной действительности. Поиск оптимального их сочетания в каждом конкретном случае и составляет суть творчества [3]. Звуковой образ является частью идейно-эстетического решения. В этом случае он существует в структуре произведения или как часть общего изобразительно-выразительного комплекса художественных средств, или как автономный компонент для углубления той или иной авторской мысли, непосредственно не связанной с сюжетом, выраженным пластическими средствами.

Важное значение звука в создании звукового образа в концертной программе налагает на звукорежиссера большую ответственность. Это находит своё выражение, в тех обязанностях, которые сформулированы в должностных положениях. Они включают в себя подбор и специальную организацию звукового материала, соответствующего характеру общей идее концертной программы, а также обработку этого материала путем оперативного воздействия на отдельные элементы тракта звукозаписи, так, чтобы получить максимальную естественность звучания, связанную с полным использованием технических возможностей тракта и с доведением до слушателя художественного замысла композитора и исполнителей.

Основная цель звукорежиссера – осуществление звукопередачи на высоком техническом и художественном уровне. Она достигается путем управления рядом основных параметров передаваемых звуковых сигналов, таких, как уровень громкости, частотный спектр, направленные и временные свойства. Управление может осуществляться как естественным образом, т.е., с помощью самих источников

звука – на стадии создания исходных звучаний, так и искусственно – в процессе звукопередачи.

Каждый из, основных методов управления имеет ряд характерных для него практических способов и приемов, позволяющих наиболее эффективно изменять параметры звучания, добиваясь его высокого качества. Очевидно, такое изменение параметров должно осуществляться в соответствии с обстановкой, в которой развиваются действия исполнителей, и с учетом особенностей слухового восприятия.

Таким образом, основная задача звукорежиссера – управление звуковыми сигналами в процессе их создания и передачи. Для выполнения этой задачи звукорежиссер должен быть хорошо подготовлен к решению творческих и технических вопросов, уметь анализировать, правильно и объективно оценивать качество передаваемых звучаний. Он должен разбираться в литературе, понимать музыку, творческий замысел режиссера, исполнителей, связь между звуковой и зрительной составляющими концертной программы, а также современные тенденции развития техники и искусства звукопередачи. Он должен обладать серьезными знаниями по вопросам акустических свойств различных звуковых сигналов и выразительных средств художественных звучаний, качественных характеристик аппаратуры и возможностей ее управляемых элементов, приемов и методов управления акустическими параметрами звучаний. Он должен хорошо знать особенности слухового восприятия и акустические свойства ателье, студий, театров и концертных залов.

Зная основные цели и задачи звукорежиссера, можно перейти непосредственно к деятельности при подготовке и проведении концертных программ.

Работу звукорежиссера над созданием концертной программы можно поделить на 2 этапа:

– *студийный этап*, который заключается в непосредственной работе над созданием звуко-зрительного пространственного образа, в творческом контакте с режиссером и его замыслом, подборе необходимой фонограммы, возможно, создания оригинальной музыкальной композиции, записи фонограмм исполнителей и монтажа. Отметим, что некоторые из данных пунктов могут отсутствовать в связи с поставленной задачей. Нередко случается и так, что не оказывается возможности работать с режиссером напрямую – в этом случае звукорежиссер прибегает к режиссерской документации и постановочному плану;

– *концертный этап* начинается за несколько часов до начала самого концерта и продолжается до тех пор, пока «последний провод» не будет убран со сценической площадки. Заключается в управлении звуковыми сигналами в процессе действия [4].

Вместе с тем, работа звукорежиссера начинается задолго до самой концертной программы, а именно на этапе формирования режиссерского замысла. Именно поэтому так важно иметь непосредственный контакт с самим режиссером для выявления и уточнения идеи и задачи театрально-зрелищного представления. На этом этапе студийной работы выявляются основные характеристики музыки для будущего представления, такие как характер, жанр, эпоха и тема.

Далее следует следующий этап студийной работы, который заключается в подборе фонограммы, звуков и шумов. На этом этапе звукорежиссер выполняет поиск необходимых композиций, соответствующих теме, идее и задаче театрализованного представления. Как правило, у каждого звукорежиссера существует собственная база данных или фонотека, где находятся музыкальные треки различной тематики и жанров, которую звукорежиссер самостоятельно собирает в течение своей работы. Если же таковой не имеется

или необходимые композиции отсутствуют в фонотеке, тогда звукорежиссер прибегает к другим источникам, таким как Интернет. Нередко приходится прибегать к созданию новых фонограмм – в таком случае звукорежиссер работает непосредственно с композитором и аранжировщиком, производя запись созданной ими композиции.

Нередко появляется необходимость записи исполнителей и коллективов. На этом этапе необходимы знания работы микрофонов и специфические особенности человеческого голоса или инструмента. Здесь нет точных рекомендаций по записи т.к. сигнал разных голосов и разных инструментов, принимаемый на разные микрофоны в разных акустических условиях будет требовать индивидуального подхода. Как правило, опытные звукорежиссеры производят корректировку звука, опираясь на акустические особенности помещения и микрофона, установленных в студии, практически не задумываясь, т.к. знают эти особенности.

Затем начинается этап монтажа и сведения фонограммы. На этом этапе происходит сокращение или увеличение продолжительности звучания, исправление ошибок исполнителей при записи и непосредственное сведение музыкального трека. При монтаже очень важно не допустить появления различий в темпе, уровне и музыкальной окраске смонтированных фрагментов. Так же важно позаботиться о логическом музыкальном начале и окончании смонтированных фрагментов на тонике. Переходы при этом должны учитывать тональность произведения и его ритм. Переходить с одной фонограммы на другую на незавершенной музыкальной фразе совершенно недопустимо. К процессу монтажа следует подходить осторожно и аккуратно, и не в коем случае не злоупотреблять им без видимой необходимости [6].

На этом этап студийной работы звукорежиссера над созданием концертной программы завершается, и мы

переходим к этапу концертной работы, который также состоит из нескольких пунктов.

Первый этап концертной работы заключается в монтаже звукового оборудования на сценической площадке, иначе говоря установка концертного комплекса.

Концертный комплекс – это набор звукотехнических систем, предназначенных для озвучивания помещений и площадок во время концертных программ. В состав концертного комплекса входят устройства приема, воспроизведения, усиления и обработки этого звука, а так же линии управления, коммутации и связи. Все концертные комплексы, независимо от размеров, всегда содержат в себе одни и те же основные функциональные элементы:

- микрофоны;
- соединительные кабели;
- входные каналы микшерного пульта;
- выходные каналы микшерного пульта;
- усилители мощности;
- излучающие акустические системы.

После того, как аппаратура расставлена и соединена, её необходимо настроить. Здесь начинается *второй этап* концертной работы звукорежиссера. Первоначально проводится частотная коррекция выходного сигнала с помощью звуковых процессоров, анализаторов и эквалайзеров. Важно отметить, что только после настройки общего выходного сигнала можно переходить к настройке микрофонов и музыкальных инструментов. Микрофоны настраиваются индивидуально для каждого действующего лица, будь то ведущий или исполнитель т.к. каждый человек имеет свои характерные тембральные окраски и если одним микрофоном будут пользоваться несколько человек, то для каждого из них будет индивидуальное звучание при одной конфигурации, что приведет к низкокачественной передаче звука, а этого мы допустить не можем.

Важно учесть, что если на сцене одновременно находятся несколько человек с микрофонами, то необходимо производить настройку этих микрофонов вместе, чтобы избежать возвратов и убедиться в сбалансированном звучании всех действующих лиц. Затем мы переходим к настройке инструментов, если в нашей концертной программе присутствуют ансамбли любого вида. Особую сложность на данном этапе представляет настройка мониторов. Основная проблема, с которой сталкиваются звукорежиссеры, это нехватка уровня громкости для того или иного исполнителя или инструмента. Как правило, это связано с нарушением баланса либо с низкой мощностью аппаратуры.

Таким образом, с момента использования звукозаписи как инструмента создания новой звуковой реальности, целенаправленно изменяющей и модифицирующей записанный музыкальный материал в соответствии с эксклюзивным авторским и исполнительским замыслом, функции звукорежиссера не только многократно расширились, но и качественно изменились. В последние десятилетия, за счет усовершенствования звукотехнического оборудования, музыкально-компьютерных технологий и общедоступной информативности, профессиональная деятельность звукорежиссера приобрела большую масштабность и многоуровневость. Как считают И.А. Алдошина и Р. Приттс, «творческий процесс создания звуковой картины приобретает в этих аспектах новые грани, о которых, вполне возможно, многие звукорежиссеры прежде и не предполагали, или в лучшем случае, только ощущали их» [1, с. 45].

Вместе с тем, современный звукорежиссер, используя всю палитру средств художественной выразительности звукорежиссуры, становится не только художником звуковых картин, но и скульптором, создателем объемной «звуковой

скульптуры», помещенной в смоделированное трехмерное виртуальное пространство, областью применения которой является театральное-зрелищное искусство.

Литература

1. Алдошина И.А. Музыкальная акустика : учебник для высш. учебн. заведений / И.А. Алдошина, Р. Приттс. – СПб. : Композитор, 2006. – 720 с.

2. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://bse.sci-lib.com/> (Дата обращения 07.11.2019 г.).

3. Бычков В.В. Эстетика : Учебник для вузов / В.В. Бычков. – М. : Академический Проект, 2009. – 452 с.

4. Вологдин Э.И. Методы и алгоритмы обработки звуковых сигналов : курс лекций / Э.И. Вологдин. – СПб : СПбГУТ, 2008. – 96 с.

5. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера : Учеб. пособие / Б.Е. Захава. – Изд-е 3-е, исправл. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2008. – 233 с.

6. Кипаренко И.И. Монтаж звука – Музыкальный монтаж [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.as-workshop.ru/articles/211-montage> (Дата обращения 07.11.2019 г.).

*Маймула Юрий Михайлович,
студент 2 курса специальности
«Музыкальная звукорежиссура»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

*Научный руководитель:
Коломойцев Юрий Алексеевич,
старший преподаватель кафедры музыкознания и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ КОНЦЕРТНО-ЗРЕЛИЩНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

Звукорежиссура является ключевым звеном в формировании восприятия звука зрителями на концертно-зрелищном мероприятии. Современная звуко-техническая база позволяет озвучить концерты любого характера, качество проведения которых зависит как от визуальной, так и от звуковой информации. К концертно-зрелищным мероприятиям относятся эстрадные программы, концерты классической и народной музыки, театрализованные шоу- постановки, мюзиклы и т. д. Важным элементом качественного звука на любом мероприятии является акустика помещения, которая должна оказывать благоприятное влияние на звукоусиление. Примером лучших концертных залов во всем мире с точки зрения акустики являются: концертный зал «Альберт-холл» в Лондоне (Великобритания), Концертный зал имени Уолта Диснея в Лос-Анджелесе (США), Метрополитен-Опера в Нью-Йорке (США), концертный зал в Копенгагене (Дания), Большой театр в Москве (Россия), новая сцена Мариинского театра в

Санкт-Петербурге (Россия), Концертный зал в Берлине (Германия), Оперный театр в Сиднее (Австралия) и др.

Однако часто звукорежиссеру приходится работать в акустически неподготовленных для звукоусиления помещениях: торговых центрах (акции и розыгрыши с элементами эстрадной программы), спортивных сооружениях (церемонии открытия и закрытия спортивных состязаний), выставочных комплексах (презентации, шоу аниматоров) и др. Частой проблемой таких помещений является слишком большое время реверберации, что снижает коэффициент разборчивости речи – одного из параметров акустики помещения, определяющих степень чистоты и ясности звука [1, с. 24]. Именно на примере таких акустических условий можно определить особую значимость работы звукорежиссера. Учитывая физические свойства звука и возможности настройки звукового оборудования, звукорежиссер качественно оказывает влияние на результат общего звучания того или иного мероприятия. К слову, в концертных залах еще на этапе строительства производится расчет акустики для обеспечения в них комфортного звучания музыки.

Пространство и время определяют пути формирования звука. Пространство устанавливает границы распространения звука, а время – длительность звучания. Эти понятия относятся как к целому музыкально-звуковому произведению, так и к отдельному звуку, в частности, к количеству колебаний звуковой волны в секунду (частота). Важно отметить, что акустически подготовленное помещение для проведения концертно-зрелищных мероприятий – это пространство с оптимальным, специально рассчитанным временем реверберации, которое зависит от материалов внутренней его отделки. Это могут быть разного рода поверхности: отражающие (камень, бетон, керамическая плитка), поглощающие (ткань, специальные акустические

панели, ковровые покрытия) или преломляющие звук (деревянные конструкции, лепнина, любые неровности). В зависимости от правильного соотношения количества таких поверхностей друг с другом – формируется звуковое поле, которое оказывает позитивное влияние на прослушивание музыки в таком помещении.

Одним из параметров наличия хорошей акустики помещения является относительно ровная амплитудно-частотная характеристика (АЧХ), которая связана со временем реверберации на определенных частотах. Линейность АЧХ помещения формирует однородность звукового поля [3, с. 142]. В худших вариантах представления акустики в помещении могут возникать частотные провалы или пики. Это объясняется проявлением нелинейных свойств воздушной среды. Для того чтобы избежать влияния относительной неровности АЧХ помещения, необходимо выявить проблемные зоны и расставить аппаратуру таким образом, чтобы свести к минимуму отражения от твердых поверхностей, сохранив достаточный уровень прямого звука. Возникновение неизбежных частотных пиков и резонансов помещения после расстановки аппаратуры можно исправить настройкой эквалайзера. Однако высокую гулкость помещения эквалайзером бывает трудно откорректировать. Поэтому для сохранения ясности звука в помещениях с завышенной реверберацией при настройке аппаратуры приходится существенно снижать уровень звукового давления. Но в таком случае возникает вопрос, который заключается в том, что при наличии невысоких уровней звукового давления бывает сложно раскрыть характер исполнения музыки. Особенно остро эта проблема возрастает в узких и одновременно длинных помещениях. Техническим решением такого вопроса можно считать установку дополнительных акустических систем (громкоговорителей) вдоль помещения. При настройке акустических систем,

удаленных от главной акустической системы, необходимо произвести обязательную компенсацию уровня задержки звука на основных громкоговорителях, учитывая расстояние до вспомогательных.

Специфика работы звукорежиссера заключается в том, чтобы в любых условиях не потерять художественность звукового образа [4, с. 248]. В помещениях с завышенным уровнем реверберации необходимо выбирать правильный акустический баланс между естественной реверберацией помещения и добавлением искусственной – для создания пространства в звуке [5, с. 53]. Например, озвучивая небольшой инструментальный, акустический коллектив, в состав которого входят гитара, бас-гитара, перкуссия и вокал – можно выделить только вокал, добавив немного искусственной реверберации. Остальные инструменты будут окружать солиста в общей звуковой картине.

Известно, что чем больше микрофонов используется в звукоусилении – тем большая может быть вероятность возникновения эффекта положительной обратной связи (создание замкнутой петли звука в звукоусилительном тракте с характерным, нарастающим свистом или гулом) [2, с. 53]. Такой эффект может возникать из-за близкого расположения микрофона от акустической системы, а также в результате неоднородности акустики помещения. Наиболее громкие инструменты в меньшей степени следует подзвучивать микрофонами. В настройке баланса громкостей необходимо отталкиваться от самого громкого инструмента. Чаще всего это может быть барабанная установка или медные духовые инструменты. Например, если акустические барабаны можно заменить электронными, то их громкость можно регулировать в диапазоне от 0 Дб и выше, в зависимости от задачи. Возможность замены некоторых акустических инструментов электронными помогает избежать многих

проблем в качественном звукоусилении (излишняя громкость, эффект положительной обратной связи и т. д.).

При использовании микрофонов в звукоусилении существует проблема возникновения эстетического несоответствия звука с образом первичного звукового поля (естественного звучания инструмента). Такой феномен может возникать в результате неточного тембрового представления инструмента во вторичном звуковом поле, возникающем после звукоусиления. В зависимости от того, насколько качественно захватываемая микрофоном акустическая волна будет преобразована в электрические колебания, зависит дальнейшее усиление и воспроизведение этого звука. В условиях проблемной акустики помещения звукорежиссер может выстраивать баланс между прямым звуком от инструмента и усиленным сигналом, при этом, оставив в спектре усиленного сигнала только те частоты, которых не хватает для полного представления тембра. Например, группа медных духовых инструментов (тромбон, труба и саксофон) в относительно небольшом помещении будет хорошо слышна без усиления по отображению нижней середины спектра частот (примерно от 150 до 800 Гц). При этом, верхняя граница средних частот (800 – 5000 Гц) будет неясной на фоне одновременно звучащих барабанов и гитар. Поэтому именно такой спектр частот звукорежиссер может дополнить, усилив звучание группы медных духовых с помощью одного или нескольких микрофонов.

Современная техника звукоусиления предлагает звукорежиссеру большой выбор разных типов микрофонов, в зависимости от поставленных задач. Это динамические, конденсаторные, электретные, пьезоэлектрические, микрофоны пограничной зоны (ПЗМ). В условиях живого звука в небольших или проблемных помещениях чаще всего применяются динамические микрофоны. Они обладают достаточным динамическим запасом для самых громких

инструментов, таких как, например, барабаны и медные духовые инструменты. Поскольку этот тип микрофонов не обладает большой чувствительностью, то их удобно применять в любых акустических условиях. Располагая динамический микрофон непосредственно перед резонатором инструментов, особенно громких, можно избежать влияния акустики помещения и проникновения в него посторонних звуков, в том числе, и звучания других одновременно играющих инструментов. Принцип разделения звуков отдельных инструментов и применения схемы точечного микрофонного съема предоставляет звукорежиссеру значительно больше возможностей индивидуальной настройки звука каждого инструмента. Настроить тембр инструмента позволяет эквалайзер. Частотная корректировка при помощи этого прибора так же позволяет избежать возникновения эффекта положительной обратной связи.

Важным критерием комфортного исполнения для музыкантов является мониторинг звука. Чтобы исполнители слышали себя, применяются дополнительные акустические системы. Однако избыток громкости таких систем может привести к хаосу в звуке. Расстановка мониторов должна быть произведена таким образом, чтобы избежать нежелательных отражений звука. Сегодня так же широко применяются современные системы мониторинга в виде ушных мониторов. Это беспроводной передатчик с наушниками, которые могут быть у каждого исполнителя. Применение такой индивидуальной системы мониторинга позволяет избежать таких проблем, как высокий уровень звукового давления в помещении и неразборчивость звучания отдельных инструментов.

Таким образом, акустика помещения для проведения концертно-зрелищных мероприятий оказывает существенное влияние на качество звука, что определяет главную особенность звукорежиссуры таких мероприятий. При этом,

звукорежиссер выбирает различные пути решения проблем в определенных акустических условиях в зависимости от поставленных задач с помощью техники звукоусиления и применения электронных технологий. Современный звукорежиссер объединяет в себе навыки специалиста в таких областях знаний как электроакустика, архитектурная акустика, музыкальное искусство, психология и эстетика. Учитывая все эти знания, он определяет стратегию работы в сложившихся акустических условиях. Ведь каким бы великолепным не было исполнение музыкантов, впечатление об их искусстве может испортить плохой звук. Но благодаря профессионализму звукорежиссера, даже в сложных акустических условиях на концертно-зрелищных мероприятиях достигается максимально комфортное для зрителей качество звукоусиления. Опытные звукорежиссеры ставят своей главной целью быть связующим звеном качественного звучания между артистами и зрителями.

Литература

1. Алдошина И.А. Субъективные и объективные методы оценки разборчивости речи / И.А. Алдошина // Звукорежиссер. – 2002. – № 5. – С. 24–32.

2. Бормотов Г.И. Объективные измерения тракта звукопередачи и его звеньев в звукорежиссуре / Г.И. Бормотов // Актуальные вопросы реализации в ВУЗе федеральных государственных образовательных стандартов нового поколения : сб. тр. XLII науч.-метод. конф. (Самара, 3 февраля 2015 г.). – Самара, 2016. – С. 53–58.

3. Гришко А.К. Методы субъективной оценки качества звучания электроакустических систем / А.К. Гришко, М.В. Бойцова // НиКа. – 2006. – № 1. – С. 141–143.

4. Гурылева М.А. Художественно-эстетический аспект вопросов панорамирования звуковых источников в создании

стереообразов / М.А. Гурылева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – № 92. – С. 244–250.

5. Бунькова А.Д. Звуковой образ как основополагающее понятие в звукорежиссуре / А.Д. Бунькова, С.Н. Мещеряков // Студийная звукозапись и основы звукорежиссуры: монография. – Екатеринбург, 2014. – С. 8–28.

УДК 787.61:78.03

*Самборский Андрей Григорьевич,
магистрант 2 курса направления подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Лабинцева Лариса Павловна,
и.о. заведующего кафедрой музыкознания и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
iki_timip@ltsu.org*

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА-ИВАНОВА КРАМСКОГО В ГИТАРНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XX СТОЛЕТИЯ

Гитарное искусство в XX ст. постепенно переходит на качественно новый уровень: обновляется репертуар гитары, становится более академичным, что способствует становлению гитары как профессионального инструмента.

Особое место в развитии и становлении гитары как классического инструмента в России занимает творчество Александра Иванова-Крамского.

Александр Михайлович Иванов-Крамской (1912–1973) – выдающаяся личность в гитарном искусстве советского периода. Основной заслугой этого музыканта принято считать его активную деятельность в популяризации классической гитары, становлении отечественной гитарной школы и утверждение статуса инструмента. Н.Н. Дмитриева отмечает: «Его безусловно выдающимся организационным достижением, сыгравшим огромную роль в последующем бурном расцвете гитары в СССР, явилось открытие по его ходатайству в 1960 г. классов гитары в музыкальных училищах им. Гнесиных и при Московской консерватории, благодаря чему советские гитаристы смогли получать полноценное профессиональное образование» [3]. В воспоминаниях дочери – Наталии Александровны Ивановой-Крамской – упоминается о том, что он был одержим мыслью о преподавании гитары в консерваториях [5].

Однако открытие классов гитары было далеко не единственным достижением музыканта. В данной статье внимание акцентируется на композиторской деятельности А.М. Иванова-Крамского, а именно: на его сочинениях для гитары соло. Этот вопрос весьма актуален и в настоящее время, а А.М. Иванов-Крамской был одним из первых отечественных композиторов, кто начал создавать репертуар для шестиструнной гитары. Его пьесы пользуются большим успехом среди русских гитаристов и сегодня вызывают интерес у зарубежной публики.

Начало XX ст. явилось временем застоя в искусстве классической шестиструнной гитары. Состояние исполнительства и репертуара гитары было не на высоком уровне; как в России, так и в странах Западной Европы отсутствовал контакт с музыкальным искусством своего времени, гитаристы были изолированы от всей музыкальной культуры. К сожалению, инструмент не пользовался тогда большим интересом профессиональных композиторов,

поэтому некоторое время оставался на периферии искусства. По выражению Б.Л. Вольмана, гитарное искусство «не выдержало расширения масштабов концертной работы» [2].

Стимулом к возрождению гитарного искусства стала исполнительская деятельность Андреса Сеговии. В 20-е гг. XX в. он покорила весь мир своим мастерством и трактовкой гитары. Причину застоя в гитарном искусстве он видел в отсутствии достойного репертуара: «Не было композиторов, которые писали бы музыку для этого инструмента, потому что отсутствовали виртуозы-гитаристы, а виртуозов не было из-за отсутствия композиторов» [1, с. 12].

Одной из главных заслуг А. Сеговии стало обогащение репертуара классической гитары огромным количеством музыки, созданной по его инициативе профессиональными композиторами, не являвшимися исполнителями-гитаристами. По его заказу были написаны многие произведения для классической гитары, которые стали золотым фондом гитарного исполнительства.

Отметим, что именно деятельность А. Сеговии привела А.М. Иванова-Крамского в класс гитары. Несмотря на то, что он уже начал заниматься игрой на скрипке, под впечатлением от концерта А. Сеговии, он решает посвятить свою жизнь и творчество гитаре. Именно Александр Михайлович Иванов-Крамской – первый советский гитарист, окончивший профессиональное учебное заведение. В 1930 г. он успешно сдаёт вступительные экзамены и поступает в музыкальный техникум имени Октябрьской революции в класс гитары преподавателя П.С. Агафошина. Позже, поступив в Московскую консерваторию, совмещает занятия по двум специальностям – дирижированию и классической шестиструнной гитаре.

Вклад А.М. Иванова-Крамского в обогащение гитарного репертуара является весьма важным, тем более, что в советское время до него музыка для гитары, в связи с

непопулярностью инструмента, практически не создавалась. Повсеместно считалось, что классическая шестиструнная гитара – инструмент, ограниченный своей спецификой. Концерты Александра Иванова-Крамского развеивали этот миф так же, как и концерты Андреаса Сеговии, убедившие в начале XX в. весь мир в богатых возможностях классической гитары.

Необходимо заметить, что оригинальные произведения для классической шестиструнной гитары универсальны. Гитара может вполне обойтись без произведений, написанных для других инструментов и переложённых для неё. Современные исследователи (М.В. Есипова, О.В. Фраёнова, Е.Н. Киринослова, М. Косповская и др.) отмечают, что А.М. Иванов-Крамской «становится лидером российских гитаристов, своего рода, «русским Сеговией» [4]. Это проявилось в том, что он не только пропагандировал гитарное исполнительское искусство, но и сам создавал сочинения для гитары, а также способствовал деятельности композиторов своего времени к сочинению для гитары. Например, В.Я. Шебалин посвятил ему Сонатину в трёх частях для гитары соло. Вслед за Шебалиным произведения для шестиструнной гитары создают также композиторы Н.С. Речменский, В.А. Золотарёв, А.В. Мосолов и др.

Свою композиторскую деятельность А.М. Иванов-Крамской начал в 1936 г. Композитору принадлежат два концерта для гитары с оркестром, множество пьес для гитары соло. Собственные композиции почти всегда звучали со сцены во время его выступлений и пользовались большой популярностью у публики.

Стиль сочинений А.М. Иванова-Крамского во многом совпадает со стилем произведений, составляющих его концертный репертуар. Практически все его пьесы представляют собой инструментальные «песни без слов», в

них ярко очерчены и отделены друг от друга рельеф и фон. Зачастую в верхнем голосе проходит выразительная мелодия, а в нижнем голосе звучит фигурированное сопровождение. По образности и поэтике миниатюры Александра Иванова-Крамского можно подразделить на две группы: опусы, в которых прослеживаются русские традиции, и пьесы, подверженные влиянию европейской культуры. Одной из самых проникновенных композиций в гитарной лирике А.М. Иванова-Крамского стал «Вальс». Эта пьеса входит в число любимых у исполнителей музыки композитора, благодаря певучей мелодии, содержащей интонации русского романса.

Особенно драматичным среди сочинений первой группы является «Порыв». В отличие от других произведений пьеса создаёт не созерцательное, но мятущееся, возбуждённое, далёкое от успокоения настроение. Эта пьеса вызывает образные ассоциации с одноимённой фортепианной пьесой Р. Шумана из цикла «Фантастические пьесы».

К первой группе следует отнести и те произведения А.М. Иванова-Крамского, где в полной мере нашло отражение его любовь к русскому фольклору. Помимо сочинения пьес, музыкант занимался обработкой русских народных песен. «Одной из любимейших тем гитариста было преломление народно-песенного материала сквозь призму профессионального композиторского и исполнительского творчества», – отмечает Н.А. Иванова-Крамская. Музыкант выбирает для вариаций либо плясовые, хороводные песни («У ворот, ворот», «Я с комариком плясала», «Во поле берёза стояла», «Как у месяца», «Я на камушке сажу», «Хороводная») либо лирические протяжные с выразительной развитой мелодической линией («Тонкая рябина»).

Вторую группу составляют пьесы, поэтика которых больше коррелирует с западными традициями. Это: этюд «Грёзы», «Танец», «Танец с тамбурином», «Серенада»,

«Астурийский танец», «Астурийская песня», «Арабеска», «Экспромт», «Тарантелла», «Ноктюрн» и др.

Произведения этой группы также можно назвать инструментальными «Песнями без слов» (выразительная яркая мелодия на фоне аккомпанемента), однако образы и настроения в них резко отличаются от образности сочинений первой группы. Они не такие проникновенные, как те пьесы, имеющие связь с русским мелосом, но более отстранёнными, «внешними». Чаще композиции созданы в мажорном ладу, их мелодика близка европейской традиции. Почти всегда – это светлые лирические миниатюры. Среди пьес данной группы больше композиций, написанных в быстрых темпах и использующих какой-либо вид техники. Таким является этюд «Грёзы», где господствуют светлые, лёгкие настроения, средиземноморские «летние» мотивы. Композитор использует технику гитарного тремоло, отчего в воображении слушателя возникают ассоциации, с одной стороны, с тембром мандолины, а с другой, с воздушными, морскими образами.

Благодаря композиторской деятельности А.М. Иванова-Крамского, репертуарный гитарный фонд обогатился появлением новых музыкальных композиций для гитары, сочетающих в себе как русские, так и западные влияния. Обнаруживается чёткое распределение композиторских опусов А.М. Иванова-Крамского на две группы: они возникают на пересечении двух культур русской и западноевропейской, точнее, средиземноморской. Обращает на себя внимание тот факт, что сочинения, которые были созданы под влиянием русского фольклора, составляют большую часть творчества композитора. По нашему мнению, русский мелос в формировании музыкального языка композитора преобладал по причине того, что был близок восприятию самого музыканта.

Вспомним, что огромную часть исполняемых им номеров в концертных выступлениях представляли обработки русских народных песен (в дуэтах с И.С. Козловским, Г.П. Виноградовым, Н.А. Обуховой). Обращение к фольклору в репертуаре и в собственной музыке стало одной из ведущих тенденций в творчестве гитариста. С другой стороны, можно отметить, что на его музыкальное мировосприятие оказал влияние репертуар А. Сеговии, который получил своё осмысление в произведениях А.М. Иванова-Крамского, обнаружив западные влияния.

Таким образом, облик гитары в понимании А.М. Иванова-Крамского двойственен: он вобрал в себя черты как русского, так и испанского инструмента, его классический образ и возможность воплощения русской душевной лирики. Эти черты объединились в творчестве музыканта и были скреплены его профессионализмом и, конечно, любовью к инструменту, его истории, его природе.

В свою очередь, влияние композиторского творчества А.М. Иванова-Крамского, проявившееся в создании пьес в жанре вариаций на мелодии русских народных песен или обработок русского музыкального фольклора, прослеживается в творчестве талантливого гитарного композитора 2-ой пол. XX в. С.И. Руднева, посвятившего своё творчество воплощению русского мелоса в композициях для шестиструнной гитары. А.М. Иванов-Крамской понимал это ещё в середине XX века. Отметим, что даже все представленные идеи, касающиеся репертуара, созданию «Школы игры на гитаре», открытию классов в училищах и высшем учебном заведении, возможно, и не были бы осуществлены, если бы А.М. Иванов-Крамской не обладал могучим авторитетом среди поклонников классической гитары, не был сам замечательным исполнителем, тонким интерпретатором любимого им инструмента.

Таким образом, творчество Александра Иванова-Крамского в гитарном искусстве России XX ст. представлено исполнительскими чертами как русского, так и испанского инструмента, его классическим образом и возможностью воплощения русской задушевной лирики. А.М. Иванов-Крамской своим личным примером смог доказать богатство и преимущество гитарного исполнительства.

Литература

1. Видаль Р.Ж. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией : [Пер. с фр.] / Робер Ж. Видаль; [Предисл. А. Назарова]. – М. : Музыка, 1990. – 32 с.
2. Вольман Б.Л. Гитара и гитаристы / Б.Л. Вольман. – Л. : Музыка, 1968. – 187 с.
3. Дмитриева Л.Г. Методика музыкального воспитания в школе / Л.Г. Дмитриева, Н.М. Черноиваненко. – М. : Академия, 2000. – 240 с.
4. Есипова М.В. Музыканты мира. Биографический словарь / М.В. Есипова, О.В. Фраенова. – М. : Большая Российская Энциклопедия, 2001. – 109 с.
5. Иванова-Крамская Н.А. Жизнь посвятил гитаре. Воспоминания об отце / Н.А. Иванова-Крамская / Гл. ред. А.М. Прохоров, 3-е изд. Т. 10. – М., 1995. – 592 с.

СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ДИЗАЙНА И ВИЗУАЛЬНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

УДК 687.016 : 766.021.22

*Алимочкина Амина Сергеевна,
студентка 2 курса магистратуры
профиля подготовки «Дизайн костюма»*

Научный руководитель:

*Лисицына Валерия Олеговна,
ассистент кафедры дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
aminaalimochkina@mail.ru*

СПОСОБЫ ГРАФИЧЕСКОЙ ПОДАЧИ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ

Эскизирование – графический этап работы дизайнера над проектированием модной одежды, в процессе работы над которым дизайнер излагает свои идеи и мысли на бумаге, создавая графические эквиваленты задуманных образов.

Работа дизайнера костюма над эскизами проектируемого костюма состоит из целого ряда последовательных этапов, в результате которых «рождается» замысел. На основе накопленной информации у дизайнера возникает образное решение проектируемого костюма или целой коллекции, которое он воплощает в эскизах.

Каждому этапу работы соответствует своя форма эскизов. Различают следующие виды эскизов: фор-эскиз, художественный и рабочий эскизы. У каждого из них своя задача, свой уровень технического мастерства, определенный набор формальных приемов, позволяющих максимально

выразить идею формы с художественной и технической позиций [2, с. 17].

Начинается эскизирование всегда с выполнения фор-эскизов. Фор-эскиз – это эмоциональное решение первоначальных замыслов формы проектируемого изделия (рис. 1). В нем художник определяет образность модели. А также решает силуэт, пропорции, ритмическую организацию частей и элементов будущих моделей одежды, обуви, аксессуаров.

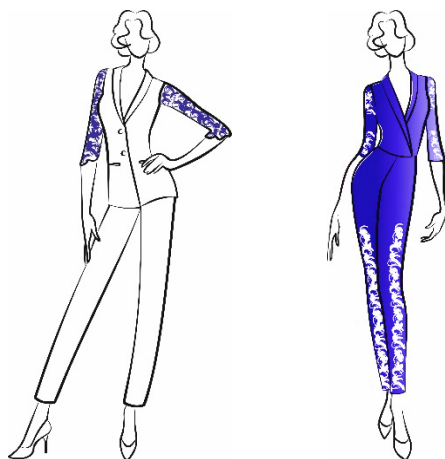


Рисунок 1. – Фор-эскиз

Фор-эскизы выполняются быстро, легко, без привязки к конкретному материалу и уточнения конструкции изображаемой одежды. Этот вид эскизов является самым живым, непосредственным изображением костюма, остро, даже несколько гиперболизировано выражающим сущность художественного образа проектируемых моделей или коллекции.

Фор-эскиз всегда изображает костюм на фигуре человека, благодаря чему дизайнер дает зрителю полную

информацию и о характере формы костюма, и о ее пропорциях, масштабности, и об образной выразительности, и даже о манере поведения человека в этой одежде. Эскиз, прежде всего должен рассказать зрителю о костюме, продемонстрировать определенную модную линию, поэтому некоторые подробности анатомического строения человека являются второстепенными [4, с. 31].

Чтобы сделать в эскизе образ модели более выразительным, а конструкцию более ясной, модельеры при изображении фигуры человека видоизменяют пропорции, делая изображение стилизованным (например, удлиняют ноги и фигуру в целом, уменьшают размер головы).

Фор-эскизы побуждают художника к дальнейшей проработке идеи коллекции, уточнению конструктивных особенностей, выбору швейных материалов для изготовления коллекции с учетом их пластических свойств, фактуры, требований моды.

Дальнейшее развитие и уточнение первоначальных идей модельера происходит в творческом или как его еще называют - художественном эскизе. В нем автор не только выражает основную мысль проектируемого костюма, но и рассказывает о воплощении его в конкретном материале, о том, как костюм выглядит на человеке. Это довольно подробный рисунок, в котором дизайнер решает характер и пластику всех формообразующих линий, намечает конструкцию, общее цветовое состояние, функцию модели. Творческий эскиз несет полную информацию о форме костюма с разных точек зрения, при этом обладает достаточной художественной выразительностью. Художественный эскиз, как правило, изображает не только сам проектируемый костюм, но и манеру его ношения, а также необходимые аксессуары: головные уборы, шарфы, обувь, перчатки, сумки (Рис. 2).



Рисунок 2. – Художественный эскиз

После того как художник нашел и отразил в творческом эскизе оригинальную идею будущего изделия, он должен показать, как его идея может быть воплощена в условиях современного производства. С этой целью выполняется рабочий эскиз, который дает полное представление о композиции и конструкции разрабатываемой формы. В рабочем, или как его еще называют конструктивным, эскизе подробно изображается конструктивная схема изделия: линии покроя и все членения, которые строят форму [3, с. 48].

Чтобы представление обо всех особенностях конструкции изображаемого костюма было как можно более полным, на рабочем эскизе изделие показывается, как правило, в различных ракурсах: вид спереди, сзади, иногда сбоку. Если модель имеет какие-нибудь сложные и оригинальные детали, они изображаются на конструктивном эскизе в виде укрупненных фрагментов.

В отличие от фор-эскизов и творческих эскизов, где одежда всегда изображается на фигуре человека, в рабочем

эскизе изделие может быть показано как на фигуре, так и без нее в виде линейно-конструктивной схемы (Рис. 3).

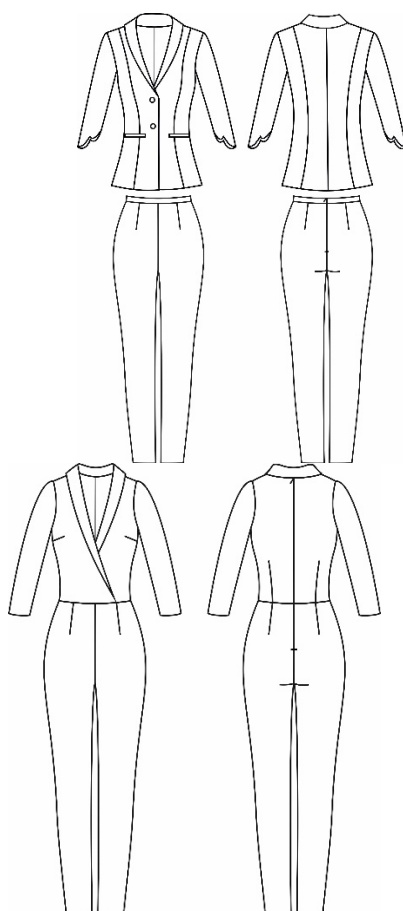


Рисунок 3. – Технический эскиз

Чаще всего рабочий эскиз выполняется черно-белым – карандашом, фломастером или пером с тушью. Для большей наглядности таких эскизов можно применить цветные линии или пятна.

Рабочие эскизы, безусловно, не отличаются особой выразительностью и художественностью, зато они дают исчерпывающую информацию о конструктивных особенностях формы, ее покрое, пропорциях, членениях и деталях, пластике линий, обусловленной пластическими свойствами конкретных материалов, образцы которых обычно прилагаются к рисунку.

Конструктивный эскиз является связующим звеном между идейным замыслом художника-модельера и работой конструктора, технолога и прочих специалистов, осуществляющих эту идею в реальном изделии [1, с. 53].

Подобный эскиз содержит необходимую информацию, как для заказчика, так и для конструктора и технолога, призванных решить задачу создания костюма на техническом уровне. Очевидно, что рабочий эскиз – наиболее «приземленная», но и при этом исчерпывающая графическая версия проектируемого изделия.

Эскизная графика в процессе создания одежды является главенствующей. Она помогает дизайнеру выразить, развить и продвинуть свою идею. От того насколько точно дизайнер изображает в эскизах свою мысль зависит изготовление новых моделей одежды и работа других специалистов сферы производства одежды.

Литература

1. Бикташева Н.Р. Технический рисунок / Н.Р. Бикташева. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2016. – 152 с.
2. Кипер А.Р. Фэшн-иллюстрация. Вдохновение и приемы / А.Р. Кипер. – М. : Попурри, 2019. – 144 с.
3. Фернандес А. Рисунок для модельеров / А. Фернандес, Р.Г. Мартин. – М. : Арт-родник, 2007. – 192 с.

4. Шершнева Л.П. Конструктивное моделирование одежды в терминах, эскизах и чертежах : Учебн. пособие / Л.П. Шершнева, Е.В. Баскакова. – М. : Форум, 2017. – 272 с.

УДК 75.017

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

ЛОКАЛЬНЫЙ ЦВЕТ КАК КОНСТАНТА ЖИВОПИСНОГО ИСКУССТВА

Одна из главных задач высшего профессионального образования на сегодняшний день – сформировать самостоятельную, ответственную, социально-активную, с высоким уровнем информационной культуры личность, способную решать производственные и социальные проблемы. Направленность подготовки будущего специалиста по своему содержанию должна быть профессиональной, в частности, студентов направлений подготовки 50.03.02 «Изящные искусства», 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», 54.03.01 «Дизайн». В связи с этим, на основе компетенций, указанных в ФГОС ВО 3+ [4], студентов вышеуказанных специальностей необходимо ориентировать на такие профессиональные ценности, как глубокие знания основ будущей профессии и овладение профессиональным мастерством. В целом, подготовка студентов художественно-проектных специальностей должна основываться на синтетическом подходе к профессиональной деятельности,

что подразумевает достаточный уровень знаний и профессиональной грамотности.

Цель статьи – проанализировать понятие локального цвета как одного из неотъемлемых элементов современного живописного искусства, с учетом факторов, влияющих на изменение и восприятие его в живописных произведениях.

Цвет – замечательное явление природы. Он не только передает важную информацию о предмете, но и обладает способностью вызывать волнующие человека мысли и чувства. На наш взгляд, наиболее удачно охарактеризовал это явление швейцарский живописец Фердинанд Ходлер: «Цвет характеризует и дифференцирует предметы, он усиливает и подчеркивает, он чрезвычайно способствует декоративным эффектам. Цвет независимо от формы вызывает чрезвычайно сильные музыкальные раздражения. Цвет влияет на мораль. В нем заключен элемент радости, веселья. Ощущения такого рода вызывают преимущественно светлые краски, свет. Темные же краски порождают меланхолию, печаль и даже ужас» [1, с. 136–137].

Известно, что каждый предмет имеет определенный природный, натуральный цвет: лимон желтый, морковь оранжевая, огурец зеленый. Такой ярко выраженный цвет предмета называется локальным.

В популярной художественной энциклопедии представлено следующее понятие: «Локальный цвет в живописи, основной и неизменный цвет изображаемых объектов, условный, лишенный оттенков, которые возникают в природе под воздействием освещения, воздушной среды, рефлексов от окружающих предметов и пр. В популярной художественной энциклопедии представлено понятие; «локальный цвет» впервые введено Леонардо да Винчи в «Книге о живописи». Применение локального цвета характерно для изобразительного искусства средневековья, Раннего Возрождения и классицизма. Локальный цвет был

отвергнут импрессионизмом, но вновь используется многими направлениями живописи XX в. (например, экспрессионизмом, кубизмом и др.).

Однако, в живописи под цветом предмета понимают не локальный его цвет, а видимый в определенный момент в конкретной окружающей среде. Это представляет известную трудность в работе над натурой, так как она не только темнее в тени, чем в освещенной части, но и меняет свой цветовой тон. Цветовой тон зависит от различных условий среды: характера освещения, степени удаленности от зрителя, от окраски вещей, окружающих натуру и т.д. Чтобы правильно определить цвет при изображении натуры, нужно знать, как он меняется в различных условиях среды.

Рассмотрим детальнее этот фактор. На изменение локального цвета предмета влияет характер освещения, и, прежде всего его сила. Это влияние выражается в изменении насыщенности, светлоты и цветового тона локального цвета предмета. Наибольшую насыщенность все цвета имеют при среднем освещении. При сильном освещении локальные цвета предметов становятся более светлыми, как бы выцветают, следовательно, насыщенность их уменьшается, а светлота увеличивается. При слабом освещении все цвета становятся менее насыщенными и темнеют.

Сила освещения определяет также общее тоновое состояние изображения. В солнечный день разница светлоты, освещенной и теневой частей одного и того же предмета усиливается. В пасмурный день и в сумерки все предметы освещены значительно слабее. От этого уменьшается разница в светлоте цветов освещенных и теневых мест каждого предмета, отчего цвета на свету и в тени предмета становятся более близкими.

На восприятие локального цвета предмета будет влиять и цвет освещения. Это связано со спектральным составом света. Утром, на рассвете, все цвета выглядят

голубоватыми, розоватыми и синеватыми. Вечером, в час заката, цвета приобретают красновато-оранжевый оттенок.

Изменяются цвета и при освещении электрической лампочкой. Красные цвета становятся насыщеннее и светлее, оранжевые краснеют и светлеют, светло-желтые цвета трудно отличить от белых, голубые цвета зеленеют и темнеют, серые и синие – тоже, темно-синие цвета становятся трудно отличимыми от черных, фиолетовые краснеют и темнеют. Примером изменения локального цвета предметов от изменения освещения является световое оформление театрально-цирковых представлений.

При различном освещении изменяется цвет предмета и в тени. Это объясняется тем, что на теньную часть предмета падают не прямые лучи света, а лучи, отраженные плоскостями других предметов. Следовательно, этот свет имеет уже не тот спектральный состав, как прямые лучи света. Сравнивая освещенные части предмета с полутеньными частями и теньными, замечаем, что они различаются не только по светлоте, но и по цветовому тону. Такие изменения цвета объясняются изменением спектрального состава света, падающего на теньную сторону предмета.

Яркий солнечный свет считается теплым, а сумерки называют синими, т.е. холодными. От цвета освещения зависит цвет предмета на освещенной части и теневой. В солнечный день освещенная часть предмета будет иметь более теплый цвет, чем его собственный локальный, а тени будут более холодного цвета. В сумерки или пасмурный день освещенные и теньные части предметов будут восприниматься не так, как в солнечный день. Локальный цвет освещенной части станет более холодным, а цвет в тени предмета потеплеет.

Цвет и свет рефлекса всегда связаны с окружением предмета, т.е. со средой, в которой он находится. Эта среда

может быть очень разной и по цвету, и по освещению. Она может быть многоцветной или иметь ограниченное количество цветов, быть более светлой или более темной. Заметнее всего это проявляется на белом предмете и на предметах с блестящей поверхностью. Если поставить рядом два предмета: один белый, а другой желтый и менять цвет фона, то можно проследить за изменением цвета рефлекса на предметах. Например, от синего фона рефлекс на белом предмете будет синего цвета, а на желтом – зеленого. Если же эти предметы поставить на красном фоне, то рефлекс на белом предмете будет красным, а на желтом предмете – красно-оранжевым.

Обычно мы смотрим на весь предмет в целом, видим его форму, материал из которого он изготовлен, фактуру и текстуру поверхности. Поверхность может быть шероховатой или гладкой. В диапазоне между ними может быть ряд промежуточных состояний поверхности – от глянцевой до матовой. Глазурованная керамическая ваза блестит, потому что ее поверхность совершенно гладкая. Прямой отраженный от поверхности предмета луч образует блик. Глянец воспринимается глазом человека только в том случае, если он видит одновременно и затемненные участки предмета.

Пористые и шероховатые поверхности, такие, как ворсовая ткань, бархат, замша и др., кажутся матовыми. Это происходит потому, что здесь свет не концентрируется в каком-нибудь одном месте. Свет, падающий на такую поверхность, рассеивается в разных направлениях. Типичный для шелковых тканей блеск возникает оттого, что их гладкая поверхность покрыта расположенными близко друг к другу мелкими углублениями. Такой же блеск можно наблюдать и на других предметах, например, на грампластинках.

Каждый материал имеет своеобразные переходные цвета, характер бликов и рефлексов на поверхности предметов. Например, на белом фарфоре блик будет

холодным, так как цвет фарфора холоднее, чем цвет гипса. Рефлексы на фарфоре могут быть холодными или теплыми в зависимости от цвета окружающих предметов. На матовой поверхности гипса бликов не бывает, а рефлексы от окружающих предметов имеют малонасыщенные цвета. Блики на цветных металлических предметах будут иметь цвет этого металла. Цвет рефлексов зависит от цвета окружения и от цвета металла. Блики на складках атласной ткани бывают очень светлыми, а рефлексы имеют насыщенный локальный цвет ткани. Блики на бархате похожи на блики атласа, но имеют меньшую ширину полосы, рефлексов бархат чаще всего не имеет.

Локальный цвет предмета изменяется не только от освещения, но и по мере удаления предмета от зрителя. Изображение различной глубины пространства называются планами. С помощью планов передаются глубина изображаемого пространства на плоскости.

Различают первый, второй и дальний планы. Расстояния от одного плана до другого (например, от первого до дальнего) колеблются весьма значительно. В зависимости от характера изображения границы между планами могут быть очень неопределенными. Цвета каждого из планов будут отличаться по насыщенности, светлоте и цветовому тону. Такое изменение цвета называется воздушной перспективой. Например, деревья, имеющие одинаковый зеленый цвет листвы и находящиеся на разном расстоянии от зрителя, кажутся разного цвета. Чем дальше расположено дерево, тем менее зеленым оно кажется. Это изменение цвета связано с тем, что окружающая воздушная среда не имеет абсолютной прозрачности, а заполнена мельчайшими частицами.

Частицы влаги и пыли, содержащиеся в воздухе, препятствуют прохождению лучей света. Короткие световые волны (синие и голубые) сильно рассеиваются в атмосфере и

придают ей голубой цвет. Степень и характер рассеивания света зависят от количества влаги и пыли, которые находятся в воздухе. Чем мельче частицы, тем чище воздух, а чем чище воздух, тем больше рассеивается сине-голубых лучей света в нем. Если воздух насыщен влагой, то ее крупные частицы рассеивают много света, и он кажется белесым, как в тумане. От состояния воздуха зависят и воспринимаемый цвет неба, и цвет отдаленных предметов. В чистом воздухе все цвета кажутся более синими, во влажном и пыльном – более белесыми. В очень чистом воздухе в атмосфере рассеиваются не голубые, а фиолетовые лучи, потому горные вершины кажутся слегка фиолетовыми.

Следовательно, цвет предмета изменяется в зависимости от расстояния, на котором он находится от зрителя. Если слой воздуха тонкий, то цвет предмета изменяется мало. Если предмет находится далеко, то в зависимости от состояния воздуха в данный момент в его цвете появляются оттенки голубизны или сероватости.

Темные и светлые предметы при удалении меняют свой цвет по-разному. Темные предметы голубеют и светлеют, а светлые могут не только потемнеть, но и стать желтоватыми или красноватыми, если они освещены солнцем. Это происходит потому, что воздух, рассеивая голубые лучи, пропускает красновато-оранжевые. С удалением предметов от зрителя контрасты между освещенными и теневыми местами предмета сглаживаются, а разница между цветами отдельных предметов уменьшается. Это будет сказываться на четкости восприятия контуров предметов и их поверхности. Следовательно, чем дальше находится предмет от зрителя, тем менее четко по цвету, светлоте, очертаниям формы и объему он должен изображаться.

Художник, показывая резкое различие предметов переднего плана, менее четкое – второго и сглаженное –

дальнего, создает на плоскости картины ощущение глубины. Наше зрение так привыкло к подобному изменению предметов, что не воспринимает цвет, свет, объем, пространство, материал без этих изменений, т.е. не воспринимает изображение реалистическим. Особенности создания пространства на плоскости очень заметны при изображении пейзажей. Но эти закономерности необходимо соблюдать и при выполнении любого живописного произведения, когда нужно изобразить пространство и конкретные условия освещения, будь то, натюрморт или портрет, изображенные на плоском фоне.

Выбор цветового решения изображения зависит от многих причин: от индивидуальных особенностей органов зрения человека, от настроения, которое он хотел выразить, и от имеющихся в его распоряжении красок. Цвет предмета скопировать невозможно, так как ни в природе, ни в живописи соседствующие цвета не остаются безразличными друг к другу. Точность и правдивость каждого цвета в изображении определяется не отдельно, а только в соотношении с другими цветами. Замечательный художник и педагог Н.П. Крымов писал: «Цвет появляется в сочетаниях, живописных отношениях.... Если живописные отношения не верны, то самые чистые краски могут смотреться мазней» [2, с. 79].

Таким образом, каждый предмет или объект имеет свой природный, натуральный цвет, в живописи который имеет название – локальный. На изменение локального цвета предмета влияет: характер и сила освещения, время суток, окружающая среда, расстояние предмета от зрителя и материал, из которого изготовлен предмет. Перспективами развития поставленной проблемы является внедрение результатов предоставленного исследования в учебный процесс Вузов для студентов направлений подготовки 54.03.01 «Дизайн», 50.03.02 «Изящные искусства», 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

Литература

1. Мастера искусства об искусстве : избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под. общ. ред. А.А. Губера. – М. : Искусство. – 541 с.
2. Николай Петрович Крымов – художник и педагог : ст., воспоминания [ред.-сост. и авт. вступ. статьи С.В. Разумовская]. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 212 с.
3. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: в 2-х тт. / гл. ред. В.М. Полевой. – М. : Сов. энцикл., 1986. – Том 1. – 476 с., Том 2. – 464 с.
4. Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования. ФГОС ВО по направлениям бакалавриата [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://fgosvo.ru/fgosvo/92/91/4>. – Название с экрана (Дата обращения: 15.11.2019 г.).

УДК2.016:7.023 373.

*Вьюкова Таисия Николаевна,
студентка 4 курса ДО колледжа,
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Романова Лариса Александровна,
старший преподаватель кафедры
дизайна и проектных технологий,
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
formator.09@ltsu.org*

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА НА ЗАНЯТИЯХ С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Современное образовательное пространство Луганской Народной Республики нуждается в оптимизации образовательного процесса и интеграции его в образовательный процесс Российской Федерации. Перед педагогами дошкольного образования ЛНР поставлены стратегические задачи, отвечающие основным принципам дошкольного образования: сохранению уникальности и самоценности детства как важного этапа в общем развитии человека; личностно-развивающем и гуманистическом характере взаимодействия взрослых (родителей, законных представителей), педагогических и иных работников учреждений и детей; уважении личности ребенка; полноценном проживании ребёнком всех этапов детства (раннего и дошкольного возраста), обогащении (амплификации) детского развития; поддержке инициативы детей в различных видах деятельности; сотрудничестве образовательных учреждений с семьёй; приобщении детей к

социокультурным нормам, традициям семьи, общества и государства; формировании познавательных интересов и познавательных действий ребенка в различных видах деятельности [4].

Наблюдается ряд противоречий между необходимостью и возможностью внедрения данных требований в образовательный процесс в дошкольных учреждениях ЛНР в связи с недостаточным количеством современных наглядных пособий, разработанных для проведения занятий по изобразительному искусству. Устранить эту проблему можно путём создания наглядных пособий для занятий изобразительным искусством, используя в работе современные материалы для художественного творчества.

Актуальность данного вопроса требует от педагогов дошкольного образования изучения современного ассортимента материалов и создания наглядных пособий для занятий изобразительным искусством.

Цель нашего исследования заключается в изучении современного ассортимента материалов для занятий изобразительным искусством в дошкольных учреждениях и разработки наглядных пособий.

Наши задачи заключаются в следующем:

1. Проанализировать ассортимент материалов для изобразительного искусства.
2. Проанализировать состояние и опыт педагогической деятельности в области занятий изобразительным искусством с детьми дошкольного возраста.
3. Разработать таблицу использования материалов для изобразительного искусства с целью выполнения наглядных пособий.

Изучением предпосылок появления изобразительного искусства занимались историки и искусствоведы Вентури Лионелло, Кондаков Никодим Павлович, Эггерс Фридрих,

Плужников Владимир Иванович и многие другие. Учёные считают, что в позднем периоде древнего каменного века в связи с назревшей у первобытного человека необходимостью передавать информацию, кодируя её при помощи процарапывания, несложного рисунка и т.д. связано зарождение изобразительного искусства.

В.В. Алексеева утверждает, что такие находки свидетельствуют о прогрессе человечества, о его представлении об окружающей действительности [1].

Известно, что изобразительное искусство – раздел пластических искусств, объединяющий живопись, скульптуру, графику, а также фотоискусство. В основе лежит наглядный, узнаваемый образ самой действительности.

Образ – обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления и способ познания окружающего мира и себя самого. Художественный образ – это образ искусства, который создаётся автором художественного произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности.

Изобразительное искусство – один из предметов эстетического цикла, который помогает ученику почувствовать единство мира и человека. Цель изобразительного искусства – находить любовь, красоту, нравственную ценность не только в произведениях искусства, но и в повседневных вещах.

Ассортимент современных предлагаемых материалов для занятий изобразительным искусством позволяют нам утверждать, что он многообразен и интересен для работы с детьми различных возрастных категорий. В дошкольных заведениях традиционно используются водоразбавляемые краски. Рассмотрим эти материалы.

Акварельные краски считаются экологически чистым продуктом, ими очень часто пользуются малыши на

занятиях художественного развития в детских садах, применяя кисточку для рисования.

Гуашевые краски с успехом могут использоваться не только школьниками, но и художниками-профессионалами. Гуашь плакатная по своему составу является более плотной, она имеет яркие насыщенные оттенки и используется в оформительских работах.

Темперные краски широко применяются начинающими графиками, художниками, иллюстраторами, дизайнерами, реставраторами. Такие краски можно использовать и детям, начиная с 1,5 лет. По свойствам и своему составу темпера находится между клеевыми красками и масляными.

Акриловые краски. Одним из главных достоинств, которыми обладают акриловые краски, является их свойство быстро высыхать. При выборе красок для детского творчества необходимо опираться на ряд условий: информацию, которая размещена на упаковке с красками; язык, на котором представлена информация о продукте. Объем и подробность различных сведений, указанных на коробочке с красками, позволяет судить о производителе: расфасовку; цветовую тональность.

Пластические материалы

Пластилин. Искусственная, долго не сохнущая пластическая масса. Он тверже глины, поэтому перед лепкой его необходимо хорошо размять в руках. Главное преимущество пластилина - он не сохнет и всегда сохраняет пластичность, необходимую для лепки, однако он требует предварительного согревания. Ассортимент пластилина велик.

Соленое тесто. Материал приятный на ощупь, теплый, нежный, совершенно безвредный с точки зрения экологии и аллергенов. Поэтому лепить из соленого теста можно даже с самыми маленькими детьми (от года). Он не

требует значительных денежных затрат, не занимает много времени на подготовку исходного материала.

Масса для лепки. Идеально подходит для обучения лепке детей с 3 лет. Лепится легко и приятно. Застывает полностью в течение суток. Готовое изделие получается легким и упругим, стойким к повреждениям. Масса сохраняет свою эластичность при правильном хранении в герметично закрытой упаковке.

Глина и гипс. Это природные материалы, с которыми работают профессионалы. Работать с ними можно под руководством взрослых с детьми лет с трех-четырёх, когда ребенок перестает все пробовать на вкус. Сейчас продаются различные виды натуральной глины и гипсовый порошок, можно купить и готовые формы для отливки из гипса (делать их самим непросто). Особенное удовольствие дети получают от росписи готовых изделий. Прежде чем расписывать поделки из глины и гипса, их нужно тщательно просушить (чем дольше, тем лучше).

Материалы для графики.

Цветные карандаши. Существуют самые разные наборы карандашей: от 6 до 48 цветов и оттенков. Чем больше карандашей, тем богаче и ярче картина. Все цветные карандаши - одной мягкости: 2М – 4М. При работе можно смешивать карандаши, накладывая более тёмные поверх более светлых.

Фломастеры. В отличие от карандашей фломастеры не надо затачивать. Фломастеры считаются одноразовым материалом. Фломастерами можно рисовать только линией, пунктиром, пятном. Смешивать цвета наложением в этой технике очень трудно из-за яркости чернил: под верхним слоем почти не видно нижнего.

Восковые карандаши приготовлены на основе воска. Они очень мягкие, и все, в том числе и черный, не плотных оттенков.

Пастель – замечательная техника, хотя и непростая. Художники очень любят пастель за её нежность и богатство оттенков. Есть специальный инструмент под названием «растушка», который служит для того, чтобы смешивать цвета, растушовывать их или делать растяжку. После завершения рисунка пастелью его надо зафиксировать. Для работы пастелью более пригодна рыхлая, шершавая бумага, которая не позволяет порошку пастели осыпаться. Используют так же тонированную бумагу.

Тушь – это краска, приготовленная из сажи. Чёрная тушь высокого качества имеет густой чёрный цвет, легко сходит с пера или с рейсфедера. Существует также так называемая цветная тушь (особая разновидность жидких красок), употребляемая крайне редко. Тушь бывает жидкая и сухая в палочках, так называемая китайская. Жидкая тушь представляет собой углеродные пигментные взвеси в шеллаке или связующих на основе смол, хотя некоторые виды жидкой туши изготавливаются из китайской туши. Для работы с тушью используются различные инструменты: стальные и тростниковые перья, авторучки, кисточки, технические перья.

Сангина. Сангина и сепия – материал и инструмент для рисования в виде палочки-карандаша без оправы. Натуральным кроваво-красным минералом рисовали еще на стенах пещер в эпоху палеолита. В эпоху Возрождения в Европе применялась натуральная сангина – так называемый красный мел. Сангина принадлежит к инструментам рисования, которые дают мягкую красочную линию (уголь, итальянский карандаш). Красивый (от красноватого до темно-коричневого и фиолетового) теплый мягкий цвет. Этот материал дает возможность применять растушевку, штрихи различной интенсивности, разнообразные пятна, т.к. штрих легко растирается. Сангина и сепия не требуют фиксации. К недостаткам сангины относятся сложность в передаче глубины теней. Живописной техникой сангины виртуозно

владели великие мастера: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, А. Ватто, П.П. Рубенс, Ж.. Фрагонар, Ж.-Б. Шарден [2].

Таким образом, для занятий изобразительным искусством с детьми дошкольного возраста используются разнообразные материалы, чаще всего это акварельные, гуашевые краски. Они легко разводятся водой и экологически чистые. На занятиях лепкой используют глину, солёное тесто и пластилин.

Для графики используют такие материалы как фломастеры, цветные карандаши, восковые карандаши, пастель, сангину и другие мягкие материалы [3].

Для блока занятий по декоративно-прикладному искусству чаще всего используют пластилиновую массу, гуашевые краски и бумагу.

Все эти материалы используют для изготовления наглядных пособий для проведения занятий по изобразительному искусству, опираясь на принцип научности, доступности, целенаправленности, систематичности, последовательности, наглядности, связи обучения с жизнью, сознательности, активности, прочности, воспитания и развития.

Виды работ, применяемых на занятиях изобразительным искусством в дошкольных учреждениях

Возраст ребёнка	Продолжительность занятия	Виды работ	Материалы и инструменты для изготовления наглядных пособий
1,5–3 года	8–10 мин.	Работа с водоразбавляемыми красками. Печать гуашевой краской.	Бумага, различные штампики. Подготовленное изображение на цветной бумаге

		Работа с пластическим материалом.	заготовками из пластилина.
3–4 года	до 15 мин	Метод флейцевания для заполнения гуашевой краской. Создание из пластилина комбинированных фигурок	Гуашевая краска. Подготовленный трафарет из бумаги. Подготовленные на бумаге картинки. Подготовленные из пластилина несложные геометрические фигуры
4–5 лет	до 20 минут	Работа цветными карандашами и фломастерами по раскраске.	Простой карандаш, бумага.
5–6 лет	до 25 минут	Составление из заранее заготовленных частей фигурок животных. Работа цветными карандашами и красками по заданной теме.	Собранные иллюстрации изображений животных. Изготовление из пластилина частей животного. Подбор иллюстраций работ известных художников и детских работ, выполненных в цвете. Изготовление рисунка с

			непроработанными фрагментами изображения.
6-7 лет	до 30 минут	Выполнение рельефа орнамента при помощи пластичных материалов. Работа с трафаретом. Нетрадиционные техники рисования: граттаж, монотипия, печать.	Подготовка учебного плаката «Орнамент». Изготовление прямого и обратного трафарета из плотной бумаги. Подбор иллюстраций по нетрадиционным техникам рисования.

Литература

1. Алексеева В.В. Что такое искусство? / В.В. Алексеева. – М. : Советский художник, 1997. – 254 с.
2. Виппер Р.Ю. Зарождение изобразительного искусства / Р.Ю. Виппер. – М. : Республика, 1994. – 315 с.
3. Григорьева Г.Г. Развитие дошкольника в изобразительной деятельности / Г.Г. Григорьева. – М. : Искусство, 2006. – 178 с.

*Емченко Наталья Александровна,
старший преподаватель кафедры
журналистики и медиакоммуникаций
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
formator.09@ltsu.org*

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Реформирование современного общества сопровождается обострением социальных проблем. В современных условиях рынка труда и особенностей трудоустройства, растут требования к профессиональной компетентности выпускников, что обуславливает качественно новые формы и методы высшего образования, направленные на расширение сферы самостоятельной деятельности студентов, формирование навыков самоорганизации и самообразования.

Расширение функций и роста роли самостоятельной работы студентов не только ведет к увеличению ее объема, но и способствует изменению взаимоотношений между преподавателем и студентом как равноправных субъектов учебной деятельности, воспитывая самостоятельность студенческой молодежи как личностную черту характера.

Организация самостоятельной работы студентов рассматривались в работах таких ученых-педагогов как Г.К. Селевко, Ю.К. Бабанский, А.В. Петровский, В.В. Егоров, В.М. Нагиев, М.И. Портнов, И.А. Зимняя и др.

Самостоятельная работа является одним из важнейших компонентов образовательного процесса, предусматривает интеграцию различных видов индивидуальной и коллективной учебной деятельности, осуществляемой как во

время аудиторных, внеаудиторных занятий, без участия преподавателя, так и под его непосредственным руководством. В контексте современной системы обучения самостоятельная работа доминирует среди других видов учебной деятельности студентов после практической подготовки (может составлять от 15 до 55% учебного программного материала) и позволяет рассматривать накопленные знания как объект собственной деятельности студента.

Познавательная деятельность студентов в процессе выполнения самостоятельной работы характеризуется высоким уровнем самостоятельности и способствует привлечению студентов к творческой активности.

Самостоятельная работа в вузе предполагает поэтапное усвоение нового материала, повторение и закрепление его применения на практике. Эффективность самостоятельной работы зависит от ее организации, содержания, взаимосвязи и характера задач. С одной стороны, самостоятельная работа рассматривается как педагогическое средство организации и управления самостоятельной деятельностью студента в учебном процессе, с другой стороны, – это особая форма учебно-научной деятельности.

В современных условиях информатизации общества и обновляемой педагогической системы проблема самостоятельности выходит на качественно новый уровень. Анализ исследований по проблеме использования информационных технологий в обучении студентов позволяет определить основные направления активного применения информационных технологий в учебной среде: расширение возможностей повышения качества образования, открытия новых возможностей развития мышления студентов, подбор индивидуальных способов получения знаний путем самостоятельной работы с помощью

информационно-компьютерных технологий, как фактора сближения сферы образования с реальным миром, сочетая традиционные и современные методы обучения, способствует созданию единой образовательной информационной среды.

Самостоятельную работу студентов можно классифицировать по различным критериям:

1. По характеру руководства и способом осуществления контроля качества знаний со стороны преподавателя (с учетом места, времени проведения), можно выделить:

а) аудиторную – внеаудиторную (3-4 часа в день, в том числе в выходные);

б) коллективную работу под контролем преподавателя – индивидуальные занятия с преподавателем.

2. По уровню обязательности:

а) обязательную, определенную учебными планами и рабочими программами (выполнение домашних заданий, подготовка к лекциям, практическим работам и разновидности задач, которые выполняются во время ознакомительной, учебной, производственной, преддипломной практики, подготовка и защита дипломных и курсовых работ и т.п.);

б) рекомендованную (участие в работе научных кружков, конференциях, подготовка научных тезисов, статей, докладов, рецензирование работ и т.п.);

в) инициативную (участие в различных конкурсах, олимпиадах, викторинах, изготовление наглядности, подготовка технических средств обучения и т.д.).

3. По уровню проявления творчества:

а) репродуктивную, что осуществляется по определенному образцу (решения типовых задач, заполнение таблиц, моделирование схем, выполнение тренировочных заданий, требующих осмысления, запоминания и простого воспроизведения ранее полученных знаний);

б) реконструктивную, которая предусматривает дополнение лекций преподавателя, составление планов, конспектов, тезисов и тому подобное.

в) эвристическую, направленную на решение проблемных задач, получения новой информации, ее структурирование (составление опорных конспектов, схем-конспектов, аннотаций, построение технологических карт, решение творческих задач).

г) исследовательскую, ориентированной на проведение научных исследований (экспериментов, проектирование приборов, макетов, теоретические исследования и др.).

Общей проблемой высшего образования является уменьшение количества часов на изучение программного материала, поэтому очень часто применяют опережающие задачи. Эти задачи направлены на полное или частичное предварительное самостоятельное изучение студентами учебного материала, который будет освещаться преподавателем на планируемых занятиях. Предварительно изученный студентами материал можно использовать на лекциях, семинарах в виде рефератов, научных докладов, обсуждать в процессе дискуссии и тому подобное.

В самообразовательной деятельности (и не только для студента) источником информации и советчиком является книга, свидетельствует и латинская пословица: «Книги – друзья, книги – учителя». Необходимым для студента является синтетическое чтение – конкретное и рациональное использование частичного и сплошного чтения книги.

В последние годы распространяется так называемое скоростное чтение. Этот метод привлекает внимание людей умственного труда. Для овладения учебным материалом можно предлагать студентам различные методы самостоятельной работы с книгой: составление плана прочитанного, составление тезисов, конспектирования, аннотация, цитирование, рецензирование, реферирование,

толкование (выписка непонятных слов с последующим толкованием).

Но на современном этапе книгу заменили другие источники информации, информационно-коммуникативные технологии (ИКТ), а студенты являются «жителями» социальных сетей, Интернет-пространства, виртуального компьютерного мира.

Понятие «информационные технологии» сравнительно новое – это система совокупности методов усвоения знаний и способов деятельности на основе взаимодействия преподавателя, студента и ИКТ, направленных на достижение результата учебного процесса, способствует расширению дидактических возможностей в организации самостоятельной работы студентов, а именно:

- обеспечение гибкости учебного процесса с помощью вариативности;

- трансформация содержания, методов и форм обучения, организации учебных занятий, сочетание различных методик обучения для студентов разноуровневой подготовки;

- варьирование сложности и объема задач, темпа их выполнения;

- активизация учебно-познавательной деятельности студентов через моделирование качественно нового типа визуализации учебного материала как реальных, так и виртуальных объектов, процессов и явлений;

- игрового обучения;

- усиление мотивации и познавательного интереса студентов в обучении за счет инноватики методов обучения, возможности индивидуализации обучения;

- мобильность на основе реализации технических возможностей компьютера, осуществление педагогической коррекции и непрерывного обратного общения и связи;

– качественные изменения учебной деятельности в целом и контроля (осуществление тестового контроля с диагностикой, обратной связью и оценкой этапов, дистанционное образование) [1].

При организации самостоятельной работы студентов при использовании ИКТ реализуются методологические подходы:

– дифференциальный, что позволяет расширить доступность обучения, происходит улучшение качества обучения, внедрение инновационных технологий, использование дополнительных образовательных ресурсов, что приводит к усилению роли самостоятельной работы студентов;

– системный, характеризующий активное использование информационных технологий как методы, обеспечивающие не только системность, но и структурно-функциональную связь учебного материала.

Инновационные образовательные технологии направлены на то, чтобы повысить интерес к обучению, приучить студента работать самостоятельно, быть компетентным и мобильным, адаптироваться к требованиям современного общества.

Ведущую роль в организации самостоятельной работы студентов имеют именно информационные технологии, потому что они открывают студентам доступ к самообразованию, нетрадиционного накопления знаний, расширяют возможности для творчества, неординарного подхода в решении производственных ситуаций, это не просто средства обучения, но и качественно новые технологии в подготовке конкурентоспособных специалистов, в переходе от начального до высшего уровня самостоятельности.

Самостоятельную работу студентов при изучении дисциплин учебного плана в вузе с использованием

информационных технологий необходимо организовать как целостную систему: использование образовательных сайтов; работы с электронными изданиями; выполнение индивидуальных заданий на основе использования ИКТ; текущей аттестации с помощью электронного тестирования, как одной из форм организации контроля самостоятельной работой студентов, потому что она выносятся на итоговый контроль вместе с учебным материалом.

Контроль самостоятельной работы студентов включает:

- проверку конспектов, рефератов, решенных задач, расчетов, выполненных графических упражнений, индивидуальных заданий;

- ответы на контрольные или тестовые вопросы.

Кроме самостоятельного усвоения знаний студенты должны овладеть методы анализа, синтеза, обобщения информации.

Важным для профессионального образования является научить студента овладевать профессиональную терминологию, оперировать специальной терминологией, аргументировано высказывать собственное мнение, анализировать факты, оппонировать и уметь вести дискуссию. В связи с этим, значение приобретает самостоятельная работа с дополнительными источниками (глоссариями, энциклопедиями, словарями, базами данных), обеспечивает возможность сопоставления материала, обобщения, сравнения, анализа, классификации.

Другая важная проблема для студентов – отбор необходимой, содержательно ценной информации в рамках любой учебной программы. Часто перед студентами встает проблема отсутствия понимания степени необходимости информации и возможностей ее применения.

В современных условиях перед педагогическими работниками стоит ряд задач с целью максимального

наполнения учебным материалом в организации самостоятельной работы студентов, в том числе – создание электронного учебно-методического пособия, как носителя учебно-научного содержания учебной дисциплины, который отвечает требованиям профессиональной подготовки будущих специалистов.

Многие компьютерные курсы используют новые возможности презентации учебного материала. Специфическими особенностями которых является особая интерактивность, использование комплекса средств представления информации: текста, графики, звука, видео; индивидуализация обучения; адаптивность; моделирование задач и контроль исполнения. Компьютерные программы особенно подходят для организации самостоятельной работы студента по закреплению учебного материала, изученного на занятиях и подготовки к аудиторным занятиям.

Применение современных информационных технологий в процессе организации самостоятельной работы имеет ряд преимуществ:

- учебный материал представлен на современном уровне;
- возможность выбора студентом индивидуального режима работы;
- использование возможностей переноса учебного материала на электронные носители;
- вариативность заданий с учетом личностно-ориентированных возможностей и способностей студентов;
- повышение профессиональной мотивации студентов;
- возможность объективного электронного контроля состояния усвоения студентом необходимого учебного материала.

Важная роль в пределах всех видов деятельности при организации самостоятельной работы уделяется формулировке дидактической цели, которая обеспечивает

целенаправленное изучение материала и индивидуальным задачами, которые должны направлять и контролировать самостоятельную работу студента, подсказывать пути продвижения в изучении материала, в определенной последовательности на основе методических рекомендаций, инструкций, объяснений, справочной системы, сопровождающих материалов и дают возможность студенту к самостоятельному познанию, самообразованию и самоконтролю [2].

Необходимо отметить, что именно самостоятельная работа студента способна эффективно развивать творческую активность, творческое мышление с учетом индивидуальных возможностей, активизировать творческую самостоятельную работу. При этом происходит адаптация учебного материала к уровню знаний студента, которая достигается с помощью многоуровневой структуры деятельности [3].

Рациональная организации самостоятельной работы студентов с использованием инновационных форм и ИКТ позволяет не только интенсифицировать работу в качественном усвоении учебного материала, но и закладывает основы дальнейшего постоянного самообразования и самосовершенствования, а информационно-образовательная среда, которая создается с помощью интеграции совокупности программно-аппаратных и традиционных форм обучения определяет самостоятельную работу студента как более независимую, приоритетную и творческую.

Литература

1. Ромашина С.Я. Пути и средства индивидуализации развития педагога в условиях информационно-образовательной среды вуза / С.Я. Ромашина, Р.С. Рабаданова, А.А. Майер // Вестник Российской

междунар. академии туризма . – М : МРАТ, 2015. – №4. – С. 65–72.

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

3. Сагтарова Л.С. К вопросу о реализации индивидуализации самостоятельной работы студентов педагогического вуза / Л.С. Сагтарова // Мир науки, культуры, образования : Междунар. науч. журнал. – М. : МНКО, 2016. – №4 (59). – С.51 – 58.

УДК 338.48-1/-6

***Петышина Мария Викторовна,**
студент магистратуры 2 курса направления
подготовки «Дизайн»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко,
Научный руководитель:
Гоголева Ольга Александровна,
старший преподаватель кафедры
дизайна и проектных технологий
mianonono@rambler.ru*

КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ ТУРИЗМА

В настоящее время туризм становится активным явлением в жизни общества и является методом познания окружающей среды, способом повышения культурного уровня и приобретения новых впечатлений. Тем самым туризм становится устойчивым элементом активного досуга человека. Цель нашей работы изучить виды туризма и классифицировать их.

Дать полное определение понятию «туризм» достаточно сложно. В 1954 г. ООН утвердила следующее определение туризма: «Туризм – это активный отдых, влияющий на укрепление здоровья, физическое развитие человека, связанный с передвижением за пределами постоянного места жительства» [4, с. 2]. В материалах Всемирной конференции по туризму, проведенной Всемирной туристской организацией (ВТО) в 1981 г. в Мадриде, туризм определяется как один из видов активного отдыха, представляющий собой путешествия, совершаемые с целью познания тех или иных районов, новых стран и сочетаемые в ряде стран с элементами спорта. В 1993 г. статистическая комиссия ООН приняла более широкое определение туризма: «Туризм – это деятельность лиц, которые путешествуют и осуществляют пребывание в местах, находящихся за пределами их обычной среды, в течение периода, не превышающего одного года подряд, с целью отдыха, деловыми и прочими целями» [4, с. 3].

В научной литературе также существует несколько точек зрения на понятие «туризм». В словаре Ожегова «Туризм – это вид спорта: групповые походы, имеющие целью физическую закалку организма; вид путешествий, совершаемых для отдыха и самообразования» [1, с. 817].

В Толковом словаре Д.Н. Ушакова «Туризм – это вид спорта: путешествия, в которых развлечение и отдых соединяются с образовательными целями» [2, с. 830].

В Энциклопедическом словаре экономики и права «Туризм – временные выезды граждан Российской Федерации, иностранных граждан и лиц без гражданства с постоянного места жительства в оздоровительных, познавательных, профессионально-деловых, спортивных, религиозных и иных целях без занятия оплачиваемой деятельностью в стране (месте) временного пребывания» [3].

Наиболее распространенным является следующее определение туризма: «Туризм – временное перемещение людей из места своего постоянного проживания в другую страну или местность в пределах своей страны в свободное время в целях получения удовольствия и отдыха, оздоровительных, гостевых, познавательных или в профессионально-деловых целях, но без занятия оплачиваемой работой в посещаемом месте».

Мы можем сделать вывод, что и в официальных документах, и в научных исследованиях нет четко определенного понятия туризма. Основываясь на данных определениях, мы можем выделить следующие признаки туризма: туризм есть результат передвижения людей; туризм включает в себя два элемента: путешествие в пункт назначения и остановку там; путешествие означает выезд из страны (или региона), где турист постоянно проживает; туризм – это временное движение туриста по туристскому маршруту.

В настоящее время существует много классификаций туризма. Мы рассмотрим классификацию туризма в зависимости от потребностей путешествующих.

Культурно-познавательный туризм. В его основе лежит потребность туриста расширять его культурный кругозор. Турист получает знания, руководствуясь собственными культурными запросами. ЮНЕСКО рассматривает культурно-познавательный туризм как отличный от других вид туризма, «учитывающий культуры других народов».

ICOMOS характеризует культурно-познавательный туризм как небольшой сегмент рынка, тщательно организованный, познавательный или образовательный и зачастую элитарного характера, посвященный представлению и разъяснению культурной идеи.

Спортивный туризм – один из самых динамичных видов туризма, эффективное средство духовного и физического развития личности. Он делится на активный и пассивный. Активный туризм заключается в занятии каким-либо спортом. Пассивный туризм проявляется в интересе к спорту, то есть путешествие с целью посещения соревнований или спортивных игр. В этот вид туризма входит следующая спортивная деятельность: водный туризм, зимний спорт, охота и рыболовство, гольф.

Приключенческий туризм. Различные виды путешествий, маршруты которых проходят в сложных географических или природных условиях, с занятием необычными и рискованными видами деятельности. К приключенческому туризму относятся походные экспедиции, сафари-туры кругосветное плавание. Одними из самых популярных туристских зон является африканские пустыни и горные районы Южной Америки и Азии. Приключенческий туризм тесно переплетается с экзотическим, спортивным и экстремальным туризмом и является одним из самых перспективных видов туризма.

Деловой туризм. Путешествия со служебными или профессиональными целями, для установления и поддержания контактов с деловыми партнерами без получения доходов по месту временного пребывания. Деловой туризм – не единственный термин, которым обозначают данное направление. Чаще всего используется аббревиатура MICE: Meetings / Incentives / Conferences / Exhibitions. В свободном переводе это значит «Встречи», «Стимулы», «Конференции» и «Выставки». Этот вид туризма связан с большими городами, где развивается промышленность, наука, торговля. Деловой туризм подразделяется на бизнес-поездки, конгрессно-выставочный, интенсив-туризм.

Конгрессно-выставочный туризм – поездки с целью участия в конгрессах, съездах, конференциях, симпозиумах. Данный вид туризма развивается достаточно интенсивно и это привело к созданию международных организаций, которые специализируются на проведении международных деловых и научных мероприятий.

Интенсив-туризм – поездки, которыми фирма награждает своих сотрудников за высокие показатели в работе. Такая форма поощрения труда несет в себе сильный мотив к лучшей работе.

Лечебный туризм – относится к наиболее древним видам туристской индустрии. Это потребность в лечении заболеваний, реабилитации после травм, аварий, операций. А также лечебно-оздоровительные туры, с целью поддержания молодости, снятия стресса и усталости.

Сельский туризм – это вид туризма, который предполагает временное пребывание туристов в сельской местности с целью отдыха или участия в сельскохозяйственных работах и знакомство туристов с жизнью небольших поселков, изучении флоры и фауны.

Экологический туризм – путешествия в экологически чистые уголки природы. Международный Союз охраны природы (МСОП) под экологическим туризмом понимает «путешествие с ответственностью перед окружающей средой по относительно ненарушенным природным территориям с целью изучения и наслаждения природой и культурными достопримечательностями, которое содействует охране природы».

Религиозный туризм – путешествие с целью посещения соборов, мечетей, различных духовных центров. Религиозный туризм основывается на потребностях людей различных конфессий. Его можно назвать древнейшим видом туризма, так как его корни уходят в незапамятные времена. Он имеет две основные разновидности: паломнический

туризм и религиозный туризм экскурсионно-познавательной направленности. Паломничество – посещение религиозных святынь с целью молитвенного общения. По религиозным канонам паломническая поездка должна продолжаться не менее десяти дней и чаще всего приходится на религиозные праздники.

Изучив понятие туризма и его классификацию, мы можем сделать вывод, что туризм имеет огромное культурное и духовное содержание, а также является средством социального развития людей. Оно реализуется в форме отдыха и общественно полезной деятельности, характерным компонентом которого является путешествие.

Туризм способствует развитию личности, ее творческого потенциала, расширяет кругозор, формирует эстетический вкус. Особенно важна эта сторона туризма в воспитании подрастающего поколения так как это важный способ передачи новому поколению накопленного человечеством жизненного опыта и культурного наследия, формирования ценностных ориентаций.

Литература

1. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова ; Российская акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М. : ИНФОРТЕХ, 2009. – 938 с.

2. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка : [100000 слов и словосочетаний] / Д.Н. Ушаков. – М. : Аделант, 2015. – 1216 с.

3. Шестаков А.В. Экономика и право : энциклопед. словарь / А.В. Шестаков. – М. : [Б. и.], 2000. – 567 с.

4. Международные рекомендации по статистике туризма, 2008 год [Электронный ресурс]. – Режим

доступа: https://unstats.un.org/unsd/publication/SeriesM/SeriesM_83rev1r.pdf. – Загл. с экрана (Дата обращения: 04.12.2019 г.).

5. Основные виды туризма [Электронный ресурс] / Е.Н. Артемова, В.А. Козлова // Основы гостеприимства и туризма : учеб. пособие. – Орел, 2005. – Режим доступа : http://tourlib.net/books_tourism/artemova7.htm. – Загл. с экрана (Дата обращения : 04.12.2019 г.).

УДК 7.05:728.61:640.7

*Радзиевский Вячеслав Анатольевич,
студент магистратуры 2 курса
направления подготовки «Дизайн»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Гоголев Сергей Алексеевич,
старший преподаватель кафедры
дизайна и проектных технологий
slavik.rad.24@gmail.com*

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ЗАГОРОДНОГО ДОМА

Вы видите себя в качественно обустроенной комнате коттеджа. Выходя из которой, отправляетесь гулять по всему коттеджу, глядя на комфортно расставленную мебель с красиво окрашенными стенами и теплым деревянным полом. Наблюдаете прекрасный вид из окна и слышите приятное потрескивание поленьев в камине. Но затем все исчезает, ровно в момент снятия VR-оборудования.

Именно так виртуальная реальность изменит восприятие дизайна интерьера и архитектуры. Это шаг в будущее на встречу к новому формату общения заказчика и

дизайнера-проектировщика. До недавнего времени VR больше рассматривалась как игра, но в современной системе взаимодействия технология находит свое применение во многих корпоративных и личных решениях. Виртуальная реальность уже нашла свой путь в дизайне и архитектуре, она сопровождается AR (дополненной реальностью) и MR (смешанной реальностью). Раскрывая прекрасные перспективы данной технологии.

Именно поэтому большинство современных архитекторов и дизайнеров-проектировщиков постепенно заменяют свои старые 2D-чертежи, 3D-модели и масштабные модели новейшими приложениями VR.

Находясь в XXI в., мы стали свидетелями значительной технологической революции в проектировании и методах реализации проекта загородного дома. Ранее виртуальная реальность была лишь концепцией научной фантастики. Но все изменилось с появлением первой гарнитуры виртуальной реальности, доказывающей на практике, что все возможно.

Виртуальная реальность (VR) – это использование компьютерных технологий, направленных на создание интерактивной моделируемой среды. Виртуальная реальность переносит человека в увлекательную виртуальную вселенную, дабы не смотреть в традиционный монитор, люди могут взаимодействовать с мирами цифровых трехмерных моделей, которые являются одновременно и полезными, и в равной степени интересными, что достигается благодаря использованию гарнитуры VR. Виртуальный мир передается человеку с помощью ощущений: зрения, осязания, слуха и даже обоняния. Единственным реальным ограничением в работе VR является наличие качественной вычислительной мощности и готового к работе контента. Благо вслед за быстрыми темпами технического прогресса, проектные улучшения многочисленны, и они постоянно развиваются.

Виртуальная реальность, пожалуй, наиболее полезна для трехмерного дизайна и моделирования. Технология позволяет визуализировать концепции, изученные в классе, в реалистичном трехмерном рендеринге. Это позволяет нам глубже оценить трехмерные модели и концепции, лежащие в их основе. Метод позволяет улучшить виртуальное взаимодействие со сложными частями, создавая захватывающий опыт взаимодействия [4].

Недостатки развертывания виртуальной реальности типичны для этого направления. VR-оборудование, как правило, довольно дорогое. К примеру, Oculus Rift, одно из самых распространенных оборудований для виртуальной реальности, стоит 500 долларов. Другие же модели стоят на несколько сотен долларов дороже, чем Oculus. Вопрос, в большей степени заключается не в ценности, скорее качество напрямую связано с ценой. Более дешевые модели имеют низкое качество сборки VR оборудования и урезанные возможности.

Более того, как и с любой другой технологией, гаджеты виртуальной реальности могут время от времени давать сбой. Это создает потребность в отделе технической поддержки, который дополнительно увеличивает сумму денег, необходимую для поддержания оптимальной работы оборудования. Ремонт VR оборудования – дорогая перспектива, которая ограничивает его использование во многих учреждениях [4].

Сочетание словесных объяснений и 2D-чертежей составляют основу традиционных методов консультирования и оказания помощи клиентам. Хотя это верно служило отрасли много лет, у нее есть принципиальные недостатки. Много места для путаницы и разочарования часто оставляет процесс общения. Даже когда дизайнер и покупатель могут правильно выразить и согласовать свое видение, всегда существует вероятность того, что воображение не вполне

осознает, как определенные объекты будут работать согласованно, и как разные цвета будут выглядеть в конечном итоге. В случае 2D-чертежей и концептуальных изображений риск состоит в том, что клиент не будет в полной мере оценивать размеры глубины и ощущение помещения с разных точек зрения.

В это же время использование VR для дизайна интерьера дает ошеломляющие результаты. Вместо того, чтобы тратить огромное количество времени на рисование, объяснение или представление того, как может выглядеть комната, клиент может просто надеть устройство виртуальной реальности и буквально пройтись по разным итерациям своего будущего коттеджа. Этот инновационный метод позволяет увидеть его со всех сторон, почувствовать фен-шуй и уверенность в том, во что он собирается инвестировать.

Поскольку экономическая эффективность виртуальных визуализаций постоянно растет, такие виртуальные обходы становятся все более распространенными как для корпоративных, так и для личных клиентов. Во многом это связано с расширением партнерских отношений между разработчиками программного обеспечения и дизайнерами-проектировщиками, дабы повысить точность и доступность виртуальных проектов и материалов для них.

Погружение в виртуальную реальность (VR) происходит с помощью:

– визуальной картинки, надевая шлем виртуальной реальности. Как правило, HTC Vive, Oculus Rift, Gear VR и др.;

- звука, полностью сочетаемого с картинкой;
- тактильной связи или «обратная тактильная связь»;
- симуляции вкуса;
- симуляции запаха;

– положения человека в пространстве.

Благодаря всему вышеперечисленному можно практически полноценно взглянуть на красивый виртуальный мир дизайна интерьера, увидеть «новыми» глазами и быстро погрузиться в него, ощутить, исследовать и оценить. Однако полную свободу действий, отличающую реальность от виртуальности нам может подарить только нейроинтерфейс с прямой передачей сигналов в мозг. Обычная 3D визуализация интерьера не выдерживает никакого сравнения с его иным, виртуальным аналогом - VR, поскольку, находясь внутри зритель безусловно, придаёт всему происходящему особое значение.

Красота, высокий комфорт и безопасность интерьеров достигается за счет информативности VR, отражая преэминентность идей и закономерность их свершения. Такое взаимодействие помогает лучше выделять и разбирать те аспекты, которые иллюстрируют личные потребности и задумки дизайнера-проектировщика. Благодаря нестандартному подходу, высокому уровню эстетического и психоэмоционального воздействия на человека, его взгляд остается индивидуальным, отсутствует эффект отстранения и нейтральности к интерьеру [1].

Для дизайнеров интерьера важна новация – свободное перемещение человека в созданной виртуальной модели проектируемого загородного дома. Применяя интерактивные варианты отбора мебели, аксессуаров, натурального и искусственного камня и всего прочего, для использования в интерьерах и экстерьерах, т.е. осознанно перемещаться в непривычной для восприятия виртуальной реальности среди предметного мира, меняющегося силуэта и функциональности проекта. Очень высокая емкость информации в виртуальной реальности включает воображение и сознание, а может, достигает подсознания.

Сфера подсознательного живет своей жизнью вне времени и пространств [1].

Делая выводы, отметим, VR позиционирует себя как следующий по величине прогресс в проектных технологиях. Дизайнеры-проектировщики и заказчики, как ожидается, будут использовать технологию виртуальной реальности, чтобы еще больше пересмотреть весь процесс создания проекта и его реализации. В разработке технологий виртуальной реальности принимают активное участие такие крупные компании как Samsung, Google, HTC Vive, Facebook и другие. Будущее виртуальной реальности, безусловно, кажется светлым. Технология виртуальной реальности все еще находится в детстве, а это значит, что виртуальная реальность и проектирование будут вызывать большой резонанс в будущем и при этом глубоко расширяя возможности проектирования и взаимодействия.

Литература

1. Кашуба В.В. Дизайн интерьера и новый способ проектной коммуникации – виртуальная реальность VR 360° / В.В. Кашуба // Современные гуманитарные исследования. – 2015. – № 4(50). – С. 49–56.

2. How is technology affecting interior design? [Электронный ресурс] / RMJM. All rights reserved. – Режим доступа : <https://www.rmjm.com/how-is-technology-affecting-interior-design> (Дата обращения 29.11.2019 г.).

3. The future of interior design: virtual showrooms and augmented catalogs [Электронный ресурс] / Yulio Technologies Inc – Электрон. текстовые дан. – М., 2018. – Режим доступа : <https://blog.yulio.com/blog-vr-for-interior-design> (Дата обращения 28.11.2019 г.).

4. Virtual reality in education: use in the classroom [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

<https://www.useoftechnology.com/virtual-reality-education-use-classroom> (Дата обращения 30.11.2019 г.).

УДК [72.012:658.7]:[747:643]

*Рева Алина Витальевна,
студент магистратуры 2 курса
специальности «Дизайн»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Гоголева Ольга Александровна,
старший преподаватель кафедры
дизайна и проектных технологий
a13reva@gmail.com*

КОНЦЕПЦИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ ЛОГИСТИЧЕСКОЙ КОМПАНИИ КАК НЕОБХОДИМЫЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ПРОЕКТОМ

В условиях современного рынка одним из приоритетных направлений сокращения издержек промышленных предприятий, торговых компаний и сферы услуг является оптимальная и эффективная доставка грузов. В связи с этим, транспортные услуги, в том числе грузовые автомобильные перевозки, прочно заняли свою нишу в нынешней экономике, а транспортно-экспедиционная компания стала необходимым партнером для любого крупного производителя или поставщика. Ведущие транспортные компании мира достигли высокого уровня развития своего бизнеса главным образом за счет внедрения интегрального инструмента менеджмента, называемого логистикой.

Сегодня транспортные услуги выходят на новый уровень. Теперь автотранспортная компания не только

совершает транспортные перевозки грузов, но и предоставляет ряд необходимых сопутствующих услуг.

Что же такое логистика? В настоящее время в литературе известны несколько десятков различных определений термина «логистика». У разных авторов, у разных теоретических школ существуют свои определения и свои подходы к логистике.

Так, в словаре терминов Российской академии наук, выпущенный под общей редакцией С.М. Резера, под логистикой определяют науку о планировании, контроле и управлении транспортированием, хранением и другими материальными и нематериальными операциями, совершаемыми в процессе доведения сырья и материалов до производственного предприятия, внутризаводской переработки сырья, и материалов и полуфабрикатов, доведения готовой продукции до потребителя в соответствии с интересами и требованиями последнего, а также передачи, хранения и обработки соответствующей информации.

Логистика – управление товарными, финансовыми и информационными потоками. Это истинная философия процветающей коммерческой деятельности.

Следующее определение мы почерпнули из Википедии, а именно: логистика – управление материальными, информационными и людскими потоками на основе их оптимизации (минимизации затрат).

Логистика как наука – это методология разработки рациональных методов управления материальными и информационными потоками, нацеленных на их оптимизацию.

Следует выделить также еще одно определение: транспортная логистика – наука о системной интеграции транспортных и логистических активностей (действий хозяйствующих субъектов) в форме транспортно-

логистических услуг для оптимизации грузопотоков на основе действующего законодательства.

Ряд ведущих российских ученых (Л.Б. Миротин, А.Г. Некрасов) сформулировали краткое определение. В соответствии с этим определением, логистика, зависящее от времени местоположение ресурсов, или стратегическое управление всей цепью поставок.

Транспортная логистика – это система по организации доставки, а именно по перемещению каких-либо материальных предметов, веществ и пр. из одной точки в другую по оптимальному маршруту. Одно из основополагающих направлений науки об управлении информационными и материальными потоками в процессе движения товаров.

В процессе работы над проектом нами были изучены тенденции, существующие в разработке фирменного стиля для различных логистических компаний.

Луганская логистическая компания «Ин Тайм» выступает аналогом и основным прототипом нашего проекта – бренд с 15-летней историей, отличающийся гибкой ценовой политикой и лояльностью к потребителю. Компания занимается внедрением и реализацией инновационных решений для слаженной работы и высококачественного обслуживания клиентов, разрабатывает новые и оптимизирует действующие логистические маршруты, а также активно развивает сеть отделений и складов. Компания «Ин Тайм» выбрана нами в качестве аналога, потому что она имеет очень привлекательный фирменный стиль, лаконичный и простой, поддержанный современными IT-технологиями.

Транспортная компания «Delko» основана в 2000 г. и входит в ТОП 2 крупнейших коммерческих автомобильных междугородных FTL-грузоперевозчиков РФ. Только автомобильные грузоперевозки составляют 20 тонн не только на территории России, но и в Казахстане.

Транспортно-экспедиционная компания «ДА-ТРАНС» оказывает полный перечень транспортных, логистических, экспедиционных услуг. Компания перевозит грузы по всей по России (включая Крым) и странам СНГ (Казахстан, Белоруссия, Армения).

И здесь мы можем выявить некоторые тенденции, а именно: в названиях присутствуют слова, связанные с путешествием, с перемещением в пространстве: караван, Магеллан, навигатор, транзит. Также очень часто встречаются слова, связанные с торговлей и транспортом: трейд, транс, логистик, карго, сервис. В знаке чаще всего используются разнонаправленные стрелки, также часто можно увидеть силуэт грузового автомобиля, поезда, самолета, парохода. Часто в качестве знака используется агрессивный силуэт какого-нибудь быстрого и хищного животного: орла, льва, ягуара. Также часто встречаются изображения планеты в сочетании с вышеперечисленными объектами.

Что касается цветовых предпочтений, то тут трудно выделить приоритеты, можно лишь заметить, что цветовые решения стремятся к повышенной контрастности: сочетания желтого с черным, оранжевого с черным, красного с белым, есть тенденции в частом применении градиентов, которые в контрастных сочетаниях выглядят еще более выразительнее.

Еще мы заметили одну интересную тенденцию – за последние два-три года многие логистические компании провели ребрендеринг, вплоть до изменения названия компании. Новые стили, как правило, более простые, лаконичные, но не менее контрастные. И это лишний раз подчеркивает актуальность и своевременность выбранной нами темы.

Фирменный стиль – это индивидуальность фирмы, вынесенная на обозрение. Фирменный стиль – это средство формирования имиджа фирмы, а также определенный

«информационный носитель», так как компоненты фирменного стиля помогают потребителю находить товар и предложения, формируя у него положительное отношение к фирме, заботясь о нем, облегчая процесс отбора информации или товара.

И.Л. Викентьев представляет фирменный стиль как совокупность графических объектов и шрифта, реализованных на определенных предметах. В основе любого фирменного стиля лежит товарный знак, или логотип, или то и другое вместе взятые [1, с. 51].

А.П. Дурович уточняет это определение и представляет фирменный стиль как «направление маркетинговых коммуникаций, представляет собой набор цветовых, графических, словесных, топографических, дизайнерских постоянных элементов, обеспечивающих визуальное и смысловое единство товаров (услуг), всей исходящей от предприятия информации, его внутреннего и внешнего оформления» [2, с. 42].

Изучив различные подходы к определению фирменного стиля можно определить, что фирменный стиль обеспечивает предприятие преимуществами, выполняя следующие функции:

1. Позволяет сэкономить средства.
2. Повышает корпоративный дух, единство сотрудников и создает ощущение приобщения к общему делу, воспитывает фирменный патриотизм.
3. Положительно влияет на эстетический уровень, внешний вид товаров и помещений предприятия.
4. Помогает потребителю ориентироваться в потоке рекламной информации, быстро и безошибочно находить нужное предприятие.
5. Указывает потребителю на взятие предприятием ответственности за произведенный товар.

6. Указывает обществу на стабильность и длительность работы предприятия.

7. Сокращает расходы на рекламу и PR, одновременно усиливая ее эффект и создавая сильный бренд.

Таким образом, концепция проектирования фирменного стиля логистической компании является закономерным завершением предпроектного исследования, изучения теоретических и исторических основ проектирования, анализа аналогов и прототипа проекта. По сути, концепция проектирования – это выводы, полученные в ходе изучения исследуемой проблемы, которые должны сыграть решающую роль при разработке фирменного стиля логистической компании.

В нашей статье мы продемонстрировали основные выводы предпроектного исследования, которые и должны послужить основой для выработки концепции нашего проекта.

Луганск – это город, где ведется жесткая конкурентная борьба во всех областях и сферах бизнеса, поэтому именно здесь, независимо от масштабов коммерческой деятельности, необходимо иметь узнаваемый имидж. Создать фирменный стиль компании в Луганске – это необходимый этап. Надо иметь в виду, что при профессиональном выполнении работ, все вложенные средства должны окупиться с лихвой.

Основными отличиями от конкурентов и эмоционально психологические выгоды логистической компании «Лугавэй» – это сочетание привлекательного для клиентов графического образа, а также наличие качественных услуг на самый требовательный вкус.

Литература

1. Викентьев И.Л. Приемы public relations и рекламы / И.Л. Викентьев. – СПб. : ТОО «ТРИЗ-ШАНС», 1995. – 228 с.

2. Дурович А.П. Основы маркетинга : Учеб. пособие / А.П. Дурович. – М. : Новое знание, 2004. – 512 с.

3. Р. Хембри. Графический дизайн / Р. Хембри – М. : АСТ-Астрель, 2008. – 192 с.

4. Электронная энциклопедия. Создание фирменного стиля. – Ч.1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://tutorials.fearout.ru/8/> (Дата обращения 29.11.2019 г.).

УДК 747:643(292.46)

Терехова Екатерина Сергеевна,
студент магистратуры 2 курса
направления подготовки «Дизайн»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Гоголева Ольга Александровна,
старший преподаватель кафедры
дизайна и проектных технологий
formatvor.09@ltsu.org

ЭВОЛЮЦИЯ СРЕДИЗЕМНОМОРСКОГО СТИЛЯ

Средиземное море является точкой соприкосновения континентов, стран, культур, народов и цивилизаций. В прошлом это регион нельзя назвать спокойным и мирным, здесь борьба за место под солнцем была естественным положением вещей. Здесь сталкивались и рождались новые идеи и концепции. Средиземное море позволяло формироваться и взаимно обогащаться идеям, культурам, народам и цивилизации.

Одни из первых человеческих цивилизаций возникли на востоке Средиземноморского региона. Из наиболее известных цивилизаций своего времени были греческие полисы и финикийская цивилизация. Греки сумели

расширить свои территории, колонизировав сперва Малую Азию, а затем расширили свои владения на северо-восток, на побережье Чёрного моря, на юг, в Кирену и на запад, в Сицилию и Южную Италию [1].

Достижения древнегреческой цивилизации послужили фундаментом для последующего развития народов Средиземноморья в эпоху римского господства, ведь они обогатили мировой исторический процесс. Эгейский регион считался центральной частью греков, где греческая государственность и культура зародились и достигли своего расцвета.

Море играло огромную роль в жизни и историческом развитии древнегреческих государств. Древние греки были искусными мореплавателями. Предприимчивые купцы заплывали в Черное и Азовское моря. На берегах Италии, Сицилии, Крыма, Кавказа возникали греческие колонии. Пока людей в общинах было немного, они еще могли добывать пищу и кое-как уживались между собой. Но потом, когда народ расплодился и в тяжкой борьбе за место под солнцем разделился на богатых и бедных, грекам стало тесно на их жарком полуострове, не хватало хлеба. Росла ненависть у бедных. Накапливалась злоба у богатых. Тысячи семейств покидали дома и устремлялись к морю.

Успехи греческих мастеров были поразительно велики во всех областях культурного творчества. Влияние древних греков на последующее развитие народов Средиземноморья в период Римской империи, европейской, а затем и мировой цивилизации стало весьма значительным и плодотворным. Высокий уровень греческой культуры, многообразие и глубина, разработанность ее направлений, создание шедевров и выработка плодотворных идей, вошедших затем в сокровищницу мировой цивилизации (театры, скульптурные образы, научные открытия и др.) вошли в структуру современной цивилизации.

Издавна Средиземноморье привлекает людей благоприятным климатом. Сам термин «средиземноморский» используется для обозначения климата с продолжительным жарким, ясным и сухим летом и короткой прохладной, влажной зимой.

Многим прибрежным районам Средиземного моря, присущи полусухие и сухие черты климата. В частности, полусухой с обилием ясных солнечных дней считается типичной для средиземноморского климата. Однако зимой бывает много холодных дней, когда влажный холодный ветер приносит дождь и иногда снег. Такой климат весьма благоприятен для здоровья человека в силу низкой влажности сухим ясным летом и довольно тёплой влажной зимой. Бархатный сезон приходит с августа по октябрь. Продолжительность жизни людей в большинстве средиземноморских стран – гораздо выше средней по планете (для женщин около 85 лет, для мужчин – около 83 лет), несмотря на довольно низкий уровень жизни и образования населения большинства стран. Секрет долголетия многие учёные ищут в особом рационе жителей региона, который традиционно включает красное вино, оливковое масло, другие изделия из оливок, свежую зелень и фрукты. Также Средиземноморье славится привлекательностью своих ландшафтов.

Сказочная прелесть южных морей, никого не оставляет равнодушным. Красочные сады с цитрусовыми и хвойниками, удачно дополненные живописными водоемами и украшенные всевозможными арками, перголами и гротами просто поражают воображение.

Даже для небольших территорий за основным домом создают патио – внутренний двор. Он может быть отделен каменной стеной или живой изгородью. В центре может быть фонтан или цветник с мощением натуральным камнем. Другие зоны разделяют, используя приемы вертикального

озеленения, шпалеры, перголы. На основной части территории организуют прогулочный маршрут, в составе которого могут быть лестницы, мостики. Стилизация будет более точной, выразительной, если на участке сложный рельеф. Использование подпорных стенок, организация многоярусных клумб или цветников.

Для отдыха подойдет почти любая мебель. Ажурные кованные скамейки, винтажные столы и стулья, каменные и даже мраморные скамьи, плетеные стулья и диванчики, расставленные в самых уютных уголках сада.

Облик стиля не тяготеет к новизне и добротности построек. Главное, чтобы они были побелены и покрашены в традиционные для стиля цвета – белый, голубой, желтый, терракотовый.

Дорожки в средиземноморском стиле прокладываются по одному правилу – для удобства. Главной особенностью стиля является то, что в нем широко используются натуральные и искусственные камни, морская галька и крошка из мрамора. В основном для дорожек используется мощение натуральным камнем, плиткой натуральных цветов. В различных зонах сада можно выложить площадки не строгих геометрических форм из натуральных цельных каменных плит [2].

Визитной карточкой Средиземноморья являются глиняные горшки, амфоры, сосуды. В целом или битом виде обязательно должны присутствовать в виде цветочных горшков, частей скульптурных и фонтанных композиций и просто сами по себе.

Устройство фонтана не является обязательным условием, но, весело журчащие струи воды, падающей в каменную чашу, оживят композицию и создадут нужное настроение. Не менее колоритно будет выглядеть и настенный фонтан в виде головы льва с разинутой пастью. При создании фонтана можно смело использовать и дорогие

натуральные материалы, и находящиеся под рукой булыжники. В композиции фонтана можно использовать статуи, барельефы, фрески.

Самыми популярными растениями всегда были цитрусовые, фисташковые, оливковые деревья и пальмы, которые помимо декоративной функции радовали ароматными и сочными плодами. У подножья можно разместить лужайки из пряной травы: шалфея, мяты, цикория и степного лука. Лаванда – идеальный вариант при оформлении открытых полянок на участке.

Средиземноморье это одно из прекрасных мест где можно расслабиться и насладиться природой и климатом, характеризующийся мягкой зимой и жарким сухим летом. Место где возникли одни из первых человеческих цивилизаций, которые дали сдвиг во всем остальном. Великим оказался вклад древних греков в развитие мировой культуры, который вошел в структуру современной цивилизации.

Литература

1. История Древней Греции / Ю.В. Андреев, Г.А. Кошеленко, В.И. Кузицин, Л.П. Маринович / Под ред. В.И. Кузицина. - 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Высшая школа, 2003. – 399 с.

2. Патио в средиземноморском стиле [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://hsdeck.ru> (Дата обращения 29.11.2019 г.).

*Тимонина Татьяна Сергеевна,
магистрант 1 курса специальности «Дизайн»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

Научный руководитель:

*Пономарева Елена Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент,
и.о. заведующего кафедрой дизайна
и проектных технологий
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
glaziena@yandex.ru*

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ РЕКЛАМНО-ГРАФИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА ДЛЯ ПРЕДПРИЯТИЯ СФЕРЫ УСЛУГ

Работа дизайнеров в современном мире очень важна для решения многих коммерческих задач. Благодаря качественной работе дизайнера предприятие может с легкостью повысить рост своих продаж, протолкнуть свои услуги, произвести хорошее впечатление на потребителя и многое другое. Сфера рекламного бизнеса уже давно стала «зависимой» от услуг дизайнера, и данная тенденция только продолжает расти. Такая область деятельности дизайнеров приобрела собственное название – «рекламный дизайн».

Современный ритм жизни достаточно нестабилен и быстротечен. Все то, что было популярным буквально пару лет назад, сегодня стало забыто. Главной проблемой стала сложность создания таких идей, которые будут идти в ногу со временем и оставаться востребованным в мире рекламы на протяжении многих годов. Всем известно, что для того чтобы стать востребованным дизайнером необходимо всегда

самосовершенствоваться, изучать новые материалы, структуры, пробовать новомодные технологии и многое другое, и именно в нашу эпоху, для всех людей занимающихся творчеством, все это становится более доступным. «Поскольку глобализация открывает новые рынки, дизайнеры всегда должны быть в первых рядах, адаптируя бренды и продукцию к новым культурам» так писал в своей книге Э. Туэмлоу [1, с. 14]. Поэтому рост профессионалов в сфере рекламного дизайна только растет. Именно данные примеры делают тему методов и проектирования рекламно-графического комплекса для предприятий актуальной.

Целью статьи является рассмотрение основных методов и принципов проектирования рекламно-графического комплекса. Новизна работы состоит из уточнения и конкретизации понятия методов и принципов проектирования рекламно-графического комплекса для предприятия сферы услуг на основе исследований известных дизайнеров-графиков, художников и т.д.

К данной теме обращались такие теоретики и графические дизайнеры как Ян Чихольд, Макс Билл, Вим Кроувел, Вилли Кунц, Эмиль Рудер, Джеймс Фелличи, Сигео Фукуда, Этторе Соттсасс, Филипп Старк, Карим Рашид и др.

Фирменный стиль и рекламно-графический комплекс – это образ компании, позволяющий выделиться ей среди миллионов своих конкурентов. Уникальность и неповторимость, эмоциональная выразительность и оригинальность этого образа является мощным рекламным инструментом, который делает узнаваемой любую компанию.

Автор книги «Школа графического дизайна» Дэвид Дебнер в своей работе выделил 5 основных, по его мнению, принципов графического дизайна: принцип формы и пространства, принцип негативного и позитивного пространства, принципы композиции, принципы

макетирования, рисунок и фотография [4, с. 10–22]. В каждом принципе существует несколько пунктов, которые в полной мере раскрывают основы дизайна и которые помогают будущему специалисту в большей мере разбираться в основах проектирования. К ним относятся:

- баланс – организация частей композиции для достижения равновесия;

- контраст – взаимодействие противоречивых элементов и различимость предмета от окружающего его фона;

- акцент и подчиненность – создание акцента на котором можно сосредоточить внимание зрителя;

- направление – направление помогает направить глаза и мысли зрителя в нужное русло. Оно также может связать работу в единое целое;

- пропорции – размер частей по отношению ко всей работе, и к другим частям в отдельности. Очень часто этот принцип ассоциируют фигурами искусства. Например, «Золотое сечение»;

- масштаб – реальный, видимый размер объекта в отношении других предметов, людей, окружающей среды, или пропорции композиции;

- повторение и ритм – повторения элемента дизайна в соответствии с какой либо целью. Обеспечивает непрерывность восприятия, направление и т.п.;

- единство многообразия – принцип, действующий в произведениях искусства, который может придать композиции единый вид. Помогает соответствовать концепции. О нем необходимо постоянно помнить при разработке фирменного стиля [5].

«Метод (от греч. *methodos* – путь исследования, познания, теория, учение) – совокупность приемов или операций практического или теоретически-графического

дизайна: форма и пространство освоения действительности, подчиненных решению конкретной задачи» [2, с.190].

Метод позволяет определить порядок достижения проектной цели, решения поставленной перед дизайнером функционально-пространственной, технологической и художественной задач, последовательность приемов или операций, необходимых для получения искомого результата. Особенностью метода и методологии в дизайне является направленность проектных действий одновременно и на прагматический, и на художественный результаты. Это означает, что метод и методика дизайнера должны содержать элементы, синтезирующие возможности и инженерно-технического, и художественного творчества, что предопределяет специфику его подготовки и технологии профессиональной работы» [2, с. 19].

Дизайн так же можно считать методом, например, Ф. Котлер писал, что в маркетинге существует метод продвижения – «всевозможная деятельность фирмы по распространению сведений о достоинствах своего товара и убеждению целевых потребителей покупать его» [4, с. 64].

В результате проведенного исследования установлено, что становление новейших принципов и методов проектирования рекламно-графического комплекса образа промышленного изделия является результатом взаимодействия профессиональных технологий графического дизайна для решения прагматических задач рекламы, с одной стороны, и творческое развитие и обновление профессиональных ценностей и средств графического дизайна в связи с включением в дизайн нового материала из сферы рекламы, с другой стороны [6].

Выявленные принципы и методы проектирования рекламно-графического комплекса для предприятия сферы могут быть использованы в рекламе моды, изделий

текстильной и легкой промышленности, а также в сфере образования.

Литература

1. Графический дизайн: фирменный стиль / Элис Туэмлоу ; пер. с англ. – М. : Астрель, 2014. – 253 с.
2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др. – М. : «Архитектура – С», 2004. – 288 с.
3. Основы маркетинга. Краткий курс / Ф. Котлер; пер. с англ. – М. : Издательский дом «Вильямс», 2007. – 656 с.
4. Школа графического дизайна / Д. Дэбнер; пер. с англ. В.Е. Бельченко. – М. : РИПОЛ классик, 2007. – 192 с.
5. Основные принципы графического дизайна [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://blog.shaihalov.ru/2010/04/12/osnovnyie-principy-graficheskogo-dizajna/> – Загл. с экрана (Дата обращения 4.12.2019 г.).
6. Человек и наука [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/> – Загл. с экрана (Дата обращения: 3.12.2019 г.).

*Хижняк Алина Сергеевна,
магистрант 1 курса направления подготовки
«Дизайн»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»*

Научный руководитель:

***Пономарева Елена Николаевна,**
кандидат педагогических наук, доцент,
и.о. заведующего кафедрой
дизайна и проектных технологий
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
nataxaxignak@gmail.com*

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА

В данной статье рассмотрены историко-теоретические основы дизайна интерьера, процесс возникновения и факторы, повлиявшие на современный этап развития дизайна. Статья поможет больше узнать о дизайне интерьера, а также о различии дизайна в различные периоды истории.

Изначально появление дизайна интерьера возникло из стремления человека украшать место своего обитания. История дизайна интерьера связана с развитием художественных стилей, под влиянием культурных традиций и обычаев, а также доступностью научных изобретений, событий в экономике, политике и социальной жизни [1].

Наиболее полно оснащение интерьеров представлено в культуре Древнего Египта (4500-633 до н.э.). Множество предметов дошли до нашего времени благодаря климатическим условиям. Уже в древнейший период

египетской культуры были отработаны основные формы стола, табурета, стула и сундука.

Древние греки (2000-30 до н.э.) приложили к разработке основных египетских форм мебели собственное стремление к простоте и тщательной разработанности формы. Классические греческие ордера и орнаменты были позднее заимствованы римлянами и затем разошлись по всему цивилизованному миру.

Техническое мастерство древних римлян (753 до н.э. – 330 н.э.) проявилось в изобретении ими арки, свода и купола. Принцип арки оказал глубокое влияние на характер интерьера и мебели. Римский стиль орнаментации заимствовал немало мотивов с Дальнего и Ближнего Востока: шелковые ткани, узелковые ковры, мозаики с типичной восточной орнаментацией из кружев и розеток, изображений слонов, фазанов.

В Средние века (IV–XV вв.), когда европейское общество переживало относительный экономический и культурный упадок, произошел отказ от классического римского стиля. Готика, наиболее полно выраженная кафедральными соборами с их стрельчатыми арками, витражными окнами и религиозными символами, окрасила собой всю систему художественных представлений.

Тем не менее, есть определённые исторические события, которые определили современный дизайн интерьеров. Итальянский ренессанс (эпоха Возрождения (1400–1600)) стал один из важных этапов развития интерьерного дизайна. Художники, обратились за вдохновением к классическим архитектурным ордерам и античным мотивам. Мебель начали декорировать трехмерной богатой резьбой. Стены стали расчленять на отдельные панели, украшая их фресками. В отделке полов использовали древнеримскую традицию мраморной мозаики и изразцы. Таким образом, ренессанс стал колыбелью дизайна [3].

С середины XIX ст. на базе бурного технического прогресса создается массовое промышленное производство, а рынок относительно быстро насыщается товарами. Стремление в условиях конкуренции продать товар и получить прибыль заставляет промышленников постепенно улучшать качество товаров, привлекая внимание к их потребительским свойствам, к их эстетическим достоинствам. Возникает необходимость коренного пересмотра традиционных принципов их формообразования.

Для того чтобы в условиях машинного производства получить продукт со свойствами, удовлетворяющими потребителей, необходимо иметь хороший проект. Очевидно, что проект любого изделия, подлежащего многократному повторению, должен предусматривать возможность получения свойств, важных для человека, покупающего ту или иную вещь. Это приводит к тому, что проектирование превращается, по существу, в сложный творческий поиск, в котором участвуют самые различные специалисты.

Усложнение проектных работ вызвало к жизни необходимость самостоятельного исследования потребительских свойств изделий и применения в проекте таких решений, которые бы обеспечивали хотя бы минимальное удовлетворение нужд массового потребления. Таким образом, сравнительно недавно появляется специалист-дизайнер, который в общем процессе проектирования сосредотачивает свое внимание на требованиях потребителя промышленных изделий. Рождается новая область деятельности – дизайн, или, как тогда его называли, «промышленное искусство» [3].

Именно в конце XIX – начале XX в. в связи с широким использованием машин, в связи с бурным развитием науки и техники и, конечно, с развитием новых общественных потребностей и новых типов архитектурных сооружений, возникают предметы и виды оборудования, обладающие

новыми функциональными возможностями. Однако производимая массовая продукция поначалу характеризуется низким качеством. Снижение качества массовой продукции, по сравнению с кустарным производством, особенно в эстетическом отношении, приводит к ряду попыток разными способами возродить былые достоинства, присущие старым кустарным изделиям. Наиболее характерным является движение за «промышленное искусство» в Англии конца XIX века. Это движение, связанное с именами Дж. Морриса и У. Рескина, характеризуется попытками возродить английскую художественную промышленность.

Но уже в то время, с развитием концепции рационального подхода к миру, на первое место выходят идеи функционализма. Несмотря на известную узость этой концепции, она постепенно, в противовес украшательству, находит благоприятную почву для своего развития на базе архитектуры и массового промышленного производства бытовых вещей и изделий и приводит к появлению дизайна, подлинное начало истории которого обычно связывается с 1907 г., когда в Германии впервые создается производственный союз, так называемый «Веркбунд», объединивший усилия художников и промышленников с целью повышения потребительских качеств промышленной продукции. Начинается бурное движение за «единство искусства и техники», прерванное Первой мировой войной и с новой силой развернувшееся уже после ее окончания. Дизайн является детищем XX в., когда на смену ремесленному типу производства, создающему вещи, часто предназначенные определенным лицам и для конкретных помещений, пришел массовый выпуск стандартных изделий, серийная промышленная продукция. Облик мира, характер жизнедеятельности людей, в какой-то мере формы их отношений стали в большой степени зависеть от изделий,

отштампованных по законам машинной целесообразности [2].

История дизайна как вида проектно-художественной деятельности разворачивается во взаимодействии с научно-технической и визуальной, художественной культурой, поэтому она обязательно отражает влияние новаций и изобретений в технике, инженерном и художественном творчестве. Дизайн – это одновременно и продукт культуры, инструмент культурного строительства, и фактор, активно формирующий культуру.

Литература

1. Глазычев В.Л. Дизайн как он есть / В.Л. Глазычев. - М. : Европа, 2006. – 320 с.
2. Михайлов С.М. История дизайна : Учеб. для вузов / С.М. Михайлов. – Т. 1. – М. : Союз Дизайнеров России, 2004. – 277 с.
3. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники / В.Ф. Рунге. – М. : Архитектура-С, 2006. – 368 с.

СЕКЦИЯ 3. ВОПРОСЫ ПЕДАГОГИКИ И ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ИСКУССТВА

УДК [378.016:(784.9:792.73)]: 929 Микиша

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

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА М.В. МИКИШИ В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА БУДУЩЕГО ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

В условиях ускоренного развития общества, в соответствии с мировыми стандартами встает проблема соответствующего отношения к профессиональному образованию, в том числе к вокальному, к формированию исполнительского мастерства будущих эстрадных певцов. Профессиональная подготовка будущих эстрадных певцов тщательно рассматривалась известными вокальными специалистами, однако не все аспекты проблемы изучены.

Вопрос формирования исполнительского мастерства будущего эстрадного певца, качественной подготовки вокалистов-исполнителей, является насущной проблемой современного образования. Обращение к опыту выдающихся педагогов, анализ теоретических и практических наработок послужит успешному решению этой задачи [1; 3; 5].

Вокальная педагогика, несмотря на многовековую практику и огромный опыт, имеет немало теоретических положений, обобщающих отдельные моменты обучения и воспитания певцов. Именно опираясь на это, попробуем

проанализировать опыт и практические советы М.В. Микиши, совместив их с насущными задачами и проблемами современного вокального, в том числе и эстрадного исполнительства, а именно, формирования исполнительского мастерства будущего эстрадного певца.

Вокальному искусству посвящено огромное количество работ, направленных на различные аспекты этой деятельности. Среди этих изданий особый смысл приобретает книга «Практические основы вокального искусства» Михаила Венедиктовича Микиши, блестящего мастера советского оперного театра и одного из основателей украинского оперного театра, певца, вокального педагога, профессора Киевской консерватории, и его практический опыт [6]. Ценность данной работы – в умелом сочетании практических вопросов вокального искусства с теоретическими положениями.

Автор рассматривает основные принципы воспитания голоса певца, дает различные практические советы. Хотя эта книга вышла почти 50 лет назад, насущную потребность в таком труде, в таком педагогическом опыте, и сейчас испытывают певцы, студенты и преподаватели.

Хотя представленные советы М. Микиши готовились для оперных и камерных певцов более 40 лет назад, их вполне можно применять в настоящее время и в эстрадном исполнительстве, в процессе формирования исполнительского мастерства будущих эстрадных певцов, что очень актуально, так как в настоящее время эстрадное исполнительство заняло значительное место в мировой музыкальной культуре, оно является одним из составляющих видов сценического искусства. Эстрада XXI века требует от певца владения большим арсеналом выразительных средств, исполнительским мастерством.

Уделяя должное внимание основным принципам воспитания голоса певца, М. Микиша особенно настойчиво

подчеркивал значение вокально-художественной речи, отводя большое место слову и его органической связи с музыкой. Он с пристальным вниманием рассматривал такие вопросы, как гармоничное взаимоотношение между внутренним развитием певца (техника переживания) и внешним (физиотехника), художественное пение и актерское мастерство, ритм и темп, распределение внимания, вокально-творческий покой, темперамент.

М. Микиша считал, что достижение высокого уровня художественной выразительности в исполнении музыки является постоянной и важнейшей задачей исполнителя. Умение научить этому студента – всегда актуальной целью педагога. По мнению М. Микиши, в совершенстве овладеть своим голосом, вокальной техникой и психотехникой, темпераментом, научиться перевоплощаться, то есть переключать себя в круг эмоций нужного образа или произведения, – вот к чему должен стремиться каждый, кто хочет посвятить свою жизнь искусству пения. В меру автоматизированности техники построения певческого звука увеличивается возможность направлять психическую энергию на творческий процесс. Чем больше и совершеннее является автоматизация в работе голосового аппарата, тем свободнее творческая фантазия певца, тем легче ему творить и тем совершеннее его исполнительское мастерство.

Важным техническим фактором в развитии певческого голоса является ежедневные тренировки – впеваания звуко-ритмических упражнений, вокальных гласных и согласных и их сочетаний. Для достижения певческой подготовленности рекомендуется как ученикам, так и певцам-профессионалам ежедневное распевание (тренировка голоса) – одно из самых необходимых правил повседневной жизни артиста. При этом следует строго следить, чтобы каждый звук упражнения или вокализации воспроизводился акустически правильно.

По мнению М. Микиши, на сцене осанка, движения, мимика, поведение певца должны согласовываться с требованиями вокальной психотехники, техники переживания и перевоплощения, которые координируют и связывают его пластику с вокально-творческой задачей, то есть находятся в полной гармонии с создаваемым образом.

Не менее важное значение для певца имеют: 1) умение вести себя на сцене, на концертной эстраде во время исполнения; 2) сценическая осанка, сценическая походка, свободные и непринужденные движения, повороты и жесты; 3) умение слушать на сцене, на эстраде пение партнера, поддерживать полный контакт с оркестром, аккомпаниатором, дирижером, аудиторией; 4) умение включаться в творческий процесс, понимать и передавать внутреннее содержание музыкально-вокального произведения [6].

Как видим, поведение певца на сцене имеет внешние и внутренние составляющие: внешняя – связана с художественной пластичностью движений тела и мимикой певца; внутренняя – с раскрытием идейно-художественного содержания исполняемого произведения или партии, и образно-действующим произношением текста, с художественностью сценических действий.

Еще один важный аспект деятельности любого певца – это дыхание, которое является, как известно, основой пения. Хорошо петь означает, прежде всего, хорошо и правильно дышать. В свою очередь певческое дыхание объединяет все физические факторы, которые связаны со звучанием голоса, и все психофизиологические процессы воспитания и развития голоса певца. Оно неразрывно сопряжено с интонационно-художественной речью и раскрытием идейно-художественного содержания исполняемого произведения [7].

Собственно, пение М. Микиша рассматривает как свободную, естественную, правильно продолженную речь, интонационно звучащую в ритме, поэтому во время пения не следует отходить от принципов разговорной речи, правильно звучащей, и искать какие-то другие типы и способы дыхания вместо естественных. Просто певческое дыхание необходимо тренировать, развивать и совершенствовать.

Певческое дыхание – это естественное, самое правильное и целесообразное дыхание, которое способствует лучшему использованию вокально-акустических возможностей голосового аппарата в процессе пения. Оно является сложным процессом, в котором во внутреннем взаимодействии участвуют все факторы дыхательного процесса. Певческое дыхание обеспечивает необходимую силу, равенство, чистоту и выносливость голоса, позволяет певцу свободно проявить свои творческие возможности, свое исполнительское мастерство [8].

Итак, одной из главных задач педагога-вокалиста, как считал М. Микиша, научить будущего певца правильно дышать, освободить его психику от неправильных представлений о различных технических способах и приемах дыхания и, вообще, внутренне его «раскрепостить» [6, с. 29].

Пение – это продолженная речь. Речь певца как в жизни, так и на сцене должна быть внятная, четкая, естественная и правильная. Каждый певец должен контролировать ее и говорить вокально правильно не только на сцене, но и в жизни [8].

Прежде чем разучивать новое произведение, следует несколько раз внимательно прочитать и продекламировать его текст. Декламируя, следует стремиться максимально точно воспроизвести логические и грамматические акценты, ударения, наиболее полно воспринять, пережить и передать в словах и звуках тончайшие психологические оттенки этого произведения, его идейно-художественное содержание,

стиль. Это необходимо для того, чтобы певец привыкал руководствоваться в своей работе не только звуком, но и осмысленным вокально-образным словом. В искусстве пения важен не только голос как таковой, но и умение прочувствовать, пережить и передать этим голосом тончайшие колебания человеческой души, в этом и заключается один из важных аспектов исполнительского мастерства.

Ко многим полезным советам М. Микиши принадлежит и еще один аспект – дикция, которой следует уделять особое внимание в художественном пении. Она обеспечивает формирование звука, эмоциональность, способствует раскрытию идейного содержания вокального произведения, делает весь процесс пения ясным, простым, натуральным, выразительным. Техника вокально-сценического творчества включает в себя как технику владения голосовым аппаратом, голосом, так и психотехнику - технику переживания.

Итак, следующим важным аспектом воспитания будущего певца является психотехника. Психотехника – это комплекс технических приемов, связанных с творческими переживаниями во время пения. Основным средством воздействия на слушателя-зрителя есть вокальное образно-действенное слово, которое способствует раскрытию идейно-художественного содержания исполняемого произведения, созданию сценического образа. Поэтому именно слову и содержанию, по мнению М. Микиши, следует уделять особое внимание в процессе работы над репертуаром, над произведением. Работа эта состоит из нескольких этапов: 1) знакомство с произведением; 2) изучение и всесторонний анализ произведения; 3) процесс «вживания» в образ; 4) вокальное чтение и декламация текста; 5) координация действий.

Умение перевоплощаться, как и умение владеть голосом, никогда не приходит само собой. Это достигается путем повседневной целенаправленной упорной работы. Работать ежедневно, систематически – это судьба всех, кто хочет посвятить свою жизнь искусству пения. Только талант, помноженный на повседневный труд, может дать желаемые результаты, поможет сформировать исполнительское мастерство у будущих певцов.

Кроме вокально-образного слова, в пении очень важное значение имеют также ритм, темп, распределение внимания, вокально-творческий покой и темперамент певца. Без овладения этими приемами, подчинение их своей воле, – пение, исполнительское мастерство невозможны.

В отдельный раздел у М.В. Микиши выделены практические советы певцам. Они сводятся к следующему.

Творческая деятельность певца целиком зависит от состояния его здоровья, выносливости голосового аппарата. Поэтому каждый, кто посвятил свою жизнь искусству пения, должен следить за собой, строго придерживаться определенного режима труда, отдыха, питания и тому подобное.

В процессе обучения пению особое внимание следует уделять вокально-художественной пластике, которая способствует музыкальному, вокальному, физическому и сценическому развитию будущего певца. Утренняя зарядка, легкие виды спорта и пластические упражнения укрепляют и развивают здоровье, голосовой аппарат певца, делают его выносливым и мало восприимчивым к различным заболеваниям.

М.В. Микиша советует: а) петь следует ежедневно (кроме выходного), но не более одного-двух часов с обязательными перерывами для отдыха; б) говорить в повседневной жизни следует как можно меньше, а главное – вокально правильно, то есть на певческой опоре, легко,

свободно, непринужденно; в) есть надо 3-4 раза в день, избегая острых блюд. Не пить, не есть очень горячего и очень холодного, не переполнять желудка – это сказывается на звучании голоса, на состоянии голосового аппарата и общем здоровье.

В день вечернего концерта следует обедать не позднее трех часов дня, не употребляя жирных блюд. После обеда минимум 1–2 часа хранить полное молчание. Не следует пить спиртных напитков, курить.

Всякое нарушение режима ведет к нарушению нормальных функций голосового аппарата, к профессиональным заболеваниям и преждевременной потере голоса.

Все вышесказанное в полной мере относится и к эстрадным исполнителям, будущим эстрадным певцам. В современных условиях жизни эстрадный певец постоянно находится в поле зрения зрителя. Главное – эстрадное выступление требует большой концентрации творческих усилий для воплощения художественного образа при минимальном лимите времени. Эстрада требует других художественных средств, умения мгновенно перевоплощаться, переходить от одного образа к другому, менять психологическое состояние, мимику, жест, требует высокого уровня исполнительского мастерства.

Советы М. Микиши по вокальной гигиене в равной степени касаются как певцов, так и драматических актеров, чтецов, лекторов, педагогов, выступающих, участников художественной самодеятельности и всех тех, чья профессия связана с работой голосового аппарата.

Михаил Венедиктович Микиша стремился использовать и развить практические принципы вокально-педагогических методов, опираясь на достижения передовой современной науки и практики, а также на личный артистический и педагогический опыт. На основе всего этого

им была предпринята попытка сформулировать и развить основные теоретические и практические положения вокального искусства и вокальной педагогики.

Таким образом, на сегодняшний день весьма ценным является педагогический опыт М.В. Микиши для певцов и преподавателей вокала, а самое главное – для формирования исполнительского мастерства будущего эстрадного певца.

Литература

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1996. – 368 с.
2. Клипп О.Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Клипп Олег Яковлевич. – М., 2003. – 120 с.
3. Клитин С.С. Эстрада : проблемы теории, истории и методики / С.С. Клитин. – Л. : Искусство, 1987. – 190 с.
4. Линклэйтер К. Освобождение голоса / Кристин Линклэйтер ; [пер. с англ. Л.В. Соловьевой]. – М. : ГИТИС, 1993. – 176 с.
5. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению : Учебн. пособие для студ. пед. ин-тов / А.Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 95 с.
6. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва / Михайло Венедиктович Микиша / літ. виклад М. Головащенко. – К. : Музична Україна, 1971. – 90 с.
7. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В.П. Морозов. – М. : Музыка, 2002. – 496 с.
8. Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы / В.И. Юшманов. – Изд-е 3-е. – СПб. : Изд-во ДЕАН, 2007. – 128 с.

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

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Кардинальные преобразования, происходящие в современном социуме, ставят перед системой высшего профессионального образования серьезные требования к обучению и воспитанию подрастающего поколения. Политические, социально-экономические и культурные изменения обусловили возникновение новых направлений и ценностей в образовании, вызвали спрос на высокую профессиональную компетентность педагога. Сегодня школе необходимы учителя, владеющие не только высоким уровнем знаний, умений и навыков, но и творческим потенциалом, постоянным стремлением к самосовершенствованию. Современный учитель должен обладать высокой педагогической культурой и быть носителем национальных и духовных традиций. Это обуславливает необходимость корректировки содержания образовательных программ и организации процесса подготовки педагога в вузе в целом.

Проблема совершенствования педагогического образования в высшей школе изучалась Г.А. Алферовым, Е.П. Белозерцевым, В.П. Кузовлевым, Т.В. Новиковой, Н.К. Сергеевым, В.А. Слостениным и др. [3, с. 89–105].

Теоретико-методологические основы системы общепедагогической подготовки учителя в вузе активно

рассматриваются О.А. Абдуллиной, В.С. Морозовой, Е.А. Поповой, В.К. Розовым и др.

Функции и принципы построения этой системы проанализированы В.В. Арнаутовым, В.П. Беспалько, Е.М. Васильевой и др.

В научных трудах Э.Б. Абдуллина, О.А. Апраксиной, Л.Г. Арчажниковой, И.В. Арановской, К.П. Матвеевой, А.Н. Малюкова, И.Н. Немыкиной внимание уделяется поиску путей совершенствования учебно-воспитательного процесса на музыкально-педагогических факультетах [1, с. 35–48]. Следует отметить, что большая часть работ направлена на изучение отдельных вопросов профессиональной подготовки, при этом, подготовку в специализированных музыкальных классах не рассматривается в комплексе с педагогической составляющей.

Сегодня особо остро стоит вопрос развития духовно-нравственной культуры социума. В этой связи возникает необходимость обращения школы к искусству как одному из самых важных средств раскрытия духовного потенциала личности. Учитель музыки должен выполнять важнейшую миссию – передавать духовный опыт поколений, который сконцентрирован в музыкальном искусстве, и способствовать развитию на этой основе положительных качеств личности школьника. Это обуславливает **актуальность** рассматриваемого нами вопроса. Мы видим необходимым интегрированный подход к изучению отдельных сторон процесса профессиональной подготовки будущего учителя музыки в единстве и взаимосвязи с его педагогической системой.

Цель статьи – охарактеризовать особенности и специфику процесса формирования профессиональной компетентности будущих учителей музыки.

Мы полагаем, что отличительной чертой компетентного педагога является его широкий кругозор в

сфере педагогической и художественной культуры. Однако, в процессе подготовки будущего учителя музыки в системе ВПО музыкально-педагогического образования, как правило, больше внимания уделяют музыкально-исполнительской культуре, а не развитию педагогической компетентности.

Узкая специальная направленность образовательных программ, недостаточный уровень ориентации профессиональные качества будущего учителя музыки приводят к такой проблеме, как неспособность учителя музыки сводить воедино полученные знания, умения и навыки. Это приводит к возникновению следующих противоречий: между углублённым предметным обучением в учреждении ВПО и необходимостью целостной подготовки компетентного специалиста; между интеграцией педагогики и дезинтеграционными тенденциями в системе ВПО учителя музыки; между целостным характером профессиональной деятельности учителя музыки и разбалансированностью педагогической и специальной подготовки.

Современная психолого-педагогическая литература трактует понятие «профессиональная компетентность» как условие и средство развития учащихся в образовательных процессах, как своеобразный гарант результативности осуществления педагогической деятельности (Ю.К. Бабанский, Л.Н. Захарова, С.В. Кривцова, Н.В. Кузьмина) [5, с. 67].

Компетентность педагога можно определить, как соотношение в его реальной деятельности профессиональных знаний и умений, с одной стороны, и профессиональных позиций, психологических качеств – с другой. Так, мы можем говорить об интеграции опыта, теоретических знаний, практических умений и значимых для педагога личностных качеств.

Профессиональная деятельность учителя музыки включает в себя следующие составляющие:

педагогическая, хормейстерская, музыковедческая, исполнительская, концертмейстерская, вокальная, лекторская и другие виды деятельности [6, с. 42–44]. Каждый из перечисленных видов деятельности состоит из определенного комплекса знаний и умений. Можем отметить, что профессия учителя музыки является достаточно сложной и многогранной. Её специфика заключается в необходимости постоянной тесной взаимосвязи элементов, которые входят в понятие «учитель» и понятие «музыкант». В этой связи видим важным профессию «учитель музыки» рассматривать в виде комплекса взаимосвязанных общепедагогических и специальных (музыкальных) знаний, умений и способностей, при том, что взаимосвязь эта действует только при условии педагогической направленности личности.

Существующая система ВПО учителя-музыканта создает определенную базу для успешной работы будущих специалистов в области музыкального образования. Она применяется в виде квалификационных требований к выпускнику, сформулированных в государственном образовательном стандарте, учебных планов и программ, перечней наиболее эффективных методов, способов профессиональной подготовки и др. Тем не менее, как свидетельствует практический опыт, выпускник вуза не всегда в полной мере готов широкому спектру вариаций профессиональной деятельности, с которыми ему придется столкнуться в сфере своей профессии.

По нашему мнению, одной из основных причин данной проблемы является существующая в структуре обучения раздробленность на отдельные дисциплины. Так, необходимо создание такой системы профессиональной подготовки, которая смогла бы обеспечить становление компетентного педагога-музыканта. Основным условием этого процесса мы считаем профессионально-педагогическую

направленность в преподавании дисциплин, интеграцию педагогики и музыкального искусства.

Принцип интеграции будет иметь положительное влияние на обеспечение самоопределения и самореализацию специалиста в различных сферах профессиональной деятельности, развитие системного мышления, обеспечение целостного развития личности педагога-музыканта.

Сегодня перед системой ВПО актуальной становится задача комплексной профессиональной подготовки будущих учителей музыки. Прежде всего, это касается знаний, умений и навыков в рамках музыкального цикла, которые приобретаются студентами в психолого-педагогических дисциплинах. Системой комплексного педагогического воздействия, в данном контексте, целесообразно понимать взаимосвязь и взаимозависимость содержания (педагогики и музыкального искусства), форм и совокупности методов обучения, направленных на оптимальное овладение студентами системой современных знаний и развитие их познавательных и творческих способностей.

Профессиональная деятельность будущего учителя музыки предполагает неразрывную связь «учитель – музыкант», поэтому и процесс обучения студентов должен быть построен на основе интеграции данных составляющих. Это даёт нам возможность выявления и обоснования педагогических условий, необходимых при формировании профессиональной компетентности будущего учителя музыки, а именно:

- профессионально-педагогическую направленность преподавания дисциплин предметной подготовки;
- ориентацию на развитие опыта самообразования и самостоятельности студента;
- использование различных видов и форм учебных занятий в процессе профессиональной подготовки.

Следует отметить, что повышение эффективности образования будет возможно исключительно при условии максимизации творческой деятельности студентов, будущих учителей музыки, во всех процессах профессиональной подготовки в системе ВПО. Это предполагает применение преподавателями вуза новейших достижений и технологий в области педагогики и психологии, внедрение инновационных форм обучения.

Мы видим возможным реализацию вышеперечисленных условий посредством:

- составления индивидуальных программ, направленных на развитие студента (каждый семестр);

- введения в содержание специальных занятий аспектов, имеющих особое значение в будущей работе учителя;

- внедрения на занятиях в классе специальных дисциплин различных форм и методов обучения;

- внедрения специальных методик, которые будут побуждать студентов к самостоятельному приобретению знаний, способствовать использованию развивающих методов обучения, стимулировать творческую инициативу и самостоятельные поиски студента;

- использования широких возможностей мелкогруппового и индивидуально-группового обучения;

- посещения студентами концертных выступлений, открытых занятий, мастер-классов с последующим анализом и обсуждением, систематический анализ собственного выступления на концертах, зачетах, экзаменах.

Таким образом, можем сделать следующие выводы. Профессиональная компетентность является важнейшим условием и средством развития учащихся в образовательных процессах, своеобразным гарантом результативности осуществления педагогической деятельности. Профессиональная компетентность будущего учителя музыки

включает в себя комплекс профессиональных и личностных характеристик, которые позволят успешно осуществить профессионально-педагогическую деятельность. Учителя музыки интегрируют в себе широчайший спектр педагогических и специальных (музыкальных) знаний, умений и способностей. В этой связи профессиональное обучение студентов, будущих учителей музыки, необходимо рассматривать как единую систему формирования интегративных педагогических и специальных (музыкальных) способностей. Интегративный подход в системе ВПО будущих учителей музыки даст позитивные результаты, повысит качественный уровень занятий по различным дисциплинам.

Литература

1. Абдуллин Э.Б. О некоторых проблемах подготовки современного педагога-музыканта / Э.Б. Абдуллин // Вопросы подготовки педагога-музыканта : сб. науч. тр. Магнитогорск, 1997. – С.5–12.

2. Абдуллина О.А. Общепедагогическая подготовка учителя в системе высшего педагогического образования: для пед. спец. высш. учеб. заведений / О.А. Абдуллина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1990. – 141 с.

3. Белозерцев Е.П. Высшая педагогическая школа в системе непрерывного образования учителя : автореф. дис. ... д-ра пед. наук в форме науч. доклада : 13.00.01 / Белозерцев Евгений Петрович. – Л. : ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1990. – 49 с.

4. Беспалько В.П. Системно-методическое обеспечение учеников в процессе подготовки специалиста / В.П. Беспалько, Ю.Г. Татур. – М. : Высшая школа, 1989. – 141 с.

5. Кузьмина Н.В. Профессионализм деятельности преподавателя и мастера производственного обучения профтехучилища / Н.В. Кузьмина. – М. : Высшая школа, 1989. – 167 с.

6. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика / В.В. Крюкова. – Ростов н/Д : Феникс, 2002. – 288 с.

УДК 78: 378

Кокоскерия Белла Леонидовна,
*магистрант 1 курса направления подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Лабинцева Лариса Павловна,
кандидат педагогических наук, доцент,
и.о.заведующего кафедрой музыковедения и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
iki_timip@ltsu.org*

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Одной из главных задач в системе отечественного музыкального образования является создание инновационных технологий обучения искусству игры на фортепиано, направленных на формирование у ребенка не только первоначальных профессиональных знаний, умений и навыков, но и развитие музыкальной культуры личности. Однако, за последнюю четверть XX в., несмотря на настойчивые усилия педагогов-энтузиастов, популярность современной фортепианной музыки в педагогической

практике неуклонно падает. Как отмечают педагоги-практики (А.Д. Алексеев, Т.Н. Смирнова, А.А. Шмидт-Шкловская и др.), эта негативная тенденция во многом связана с тем, что общественные потребности образовали сложную систему создания репертуара, преобразующего через эмоциональное воздействие личность музыканта к социуму духовной культуры нашего времени.

В современных зарубежных школах искусства игры на фортепиано Ш. Эрве и Ж. Пуйяр, Дж. Майлза представлены разнообразные подходы и методики обучения игре на фортепиано. Необходимость принципиально новых линий развития технологий обучения, способных решать инновационные задачи в сочетании с наиболее полным историческим охватом явлений музыкальной культуры, становится объективной реальностью.

В связи с этим, целью статьи является анализ существующих отечественных инновационных технологий обучения искусству игры на фортепиано.

Заметным явлением в практике музыкальных школ стала первая российская школа игры на фортепиано «Рождение игрушки» Санкт-Петербургского композитора Алексея Мыльникова (1998–2000 гг.). Школа предназначена для учащихся первых пяти лет обучения в музыкальной школе. Автор ограничился кратким обращением к педагогам: «...Научить юного пианиста самостоятельно ориентироваться в музыкальных стилях и направлениях, адекватно применять свои знания, умения, навыки при разучивании конкретного произведения – основная методическая задача Школы. Пьесы, этюды и экзерсисы основаны на свободном использовании образов и форм клавирной и фортепианной миниатюры XVIII – XX вв. и направлены на последовательное освоение учащимися законов фортепианной игры» [3, с. 56].

Рассматривая современные инновационные школы игры на фортепиано, охарактеризуем некоторые уникальные пособия российских пианистов-педагогов.

«Азбука игры на фортепиано» С.А. Барсуковой рассчитана на два года обучения – подготовительный и первый класс. Основная задача сборника, по словам автора, «обновить учебный материал за счёт издания народных песен разных стран, обработками современной музыки, ранее не издаваемыми произведениями» [2, с. 5]. Иллюстраций практически нет, школа выглядит довольно строго и консервативно. Добавим, что репертуар выстроен в строгой последовательности – от простого к сложному. Особенностью сборника можно назвать огромное количество ансамблей, причём большинство их них могут играть ученики несколько более старшего возраста. К сожалению, нет никаких творческих заданий.

«Новая школа игры на фортепиано» И.С. Корольковой и Г.Г. Цыгановой (2009) состоит из трех разделов, которые охватывают учебный материал от подготовительного до 3 класса детской музыкальной школы. Особенность школы в том, что она объединяет в себе репертуар для маленьких детей (5 лет) и детей до 3 класса школы [4]. Отметим, что первая часть школы как раз рассчитана на малышей. Это фортепианная азбука, в которой широко представлен совершенно новый учебный материал, сочинённый самими авторами, предлагаемый для изучения клавиатуры и нотной грамоты. Интересно, что в изложении теории авторы обращаются непосредственно к ребёнку. А две последующие части построены по принципу традиционных сборников для начинающих: есть пьесы, этюды, крупная форма и полифония. Репертуар выстроен по степени сложности и основан на «золотом» фонде детской фортепианной литературы, отечественной и зарубежной фортепианной классике.

Существенным вкладом в овладение искусства игры на фортепиано является тот факт, что в последние годы выходит много сборников фортепианных пьес для начинающих. Авторы создают пособия, в том числе для малышей – 3-4 лет (О. Геталова, Т.И. Смирнова, И.С. Королькова и др.). Названия пьес обновляются, теперь среди них можно встретить героев современных мультфильмов, например, Смешариков.

На наш взгляд, интересным современным направлением стало составление педагогами-практиками поурочных планов для первых уроков и издание их в виде методических пособий. Несомненно, эта форма чрезвычайно удобна для молодых специалистов и бывает очень интересно детально проследить путь, который предлагают для начала обучения опытные педагоги. Среди таких пособий можно назвать «42 урока музыки» Марии Печковской.

К числу инновационных технологий можно отнести интенсивные методики обучения игре на фортепиано. В чем же их суть? В основе любой методики интенсивного обучения лежит принцип «погружения», когда обучаемому сразу даётся большой объём информации, который осваивается им в практической деятельности. Любая методика интенсивного обучения включает: интенсивное обучение игре на фортепиано; развитие творческих, исполнительских и импровизационных способностей; формирование у учащихся навыков самостоятельной работы.

Принципиально новое направление – интенсификация процесса обучения – раскрывается в методике Т.Н. Смирновой [5]. Игра начинается с 1 урока, параллельно с освоением нотной грамоты. В первой четверти юные пианисты получают основные навыки в постановке рук, игре различными штрихами, начинают подбор с аккордами. Во второй четверти обучающиеся начинают играть и читать с листа одновременно двумя руками в одной позиции и эти же

пьесы играют в транспорте в тональностях до четырёх ключевых знаков.

В основе методики А.И. Исаенко, профессора кафедры фортепиано Российской академии наук имени Гнесиных – создание уникальной технологии интенсивного и комплексного образования пианистов. За основу своего метода автор взял систему научного моделирования и выявил его новую форму – музыкальную. По мнению А.И. Исаенко, эскизы и наброски музыкального произведения являются как раз такими структурными музыкальными моделями и человек, который учится музыке, должен, прежде всего, понимать из чего состоит произведение, как оно могло быть создано композитором [2].

Среди инновационных методов в искусстве игры на фортепиано главное место должны занимать развивающие методы обучения.

Метод наводящих вопросов. Цель вопроса – натолкнуть ученика на размышление, необходимое для ответа. Например: «Не кажется ли тебе, что эту мелодию лучше сыграть мягким звуком?», «Не думаешь ли ты, что...?» и так далее. Наводящие вопросы педагога и ответы ученика являются одним из путей обучения методам самостоятельной работы.

Метод сравнения и обобщения. Для развития «интеллектуального слуха» предлагается использовать приемы сравнения слуховых впечатлений, например, определить сходство или различие в нескольких похожих разделах исполняемого сочинения.

Для организации музыкальной практической деятельности начинающего пианиста необходимо иметь различные лото, карточки, таблицы, картинки, дидактические игрушки. *Методы практических действий* особенно хорошо сочетаются с игровыми формами занятий. Например, одной из увлекательных форм освоения нотной грамоты может

стать игра в мозаику. Мелодия известной ребёнку песенки делится на равные части (по такту или по 2 такта) и выписывается на карточки. Нужно собрать из разрезанных тактов знакомую пьесу, с которой ученик уже познакомился раньше.

Автор уникальной методики музыкального развития детей двух-трёх летнего возраста «За роялем без слез, или я – детский педагог» Татьяна Юдовина-Гальперина утверждает, что раннее музыкальное обучение является эффективным средством активации высших функций мозга, в частности абстрактного мышления. Большое внимание автор, при этом, уделяет гимнастике. По мнению Т. Юдовиной-Гальпериной, раннее исполнение гамм не продвигает детей технически и нужно использовать большое количество мини-этюдов.

Таким образом, отечественные инновационные технологии обучения искусству игры на фортепиано представлены многочисленными и разнообразными методическими пособиями, «Школами», методиками. Задача педагога в этом вопросе состоит в правильности выбора основного пособия для обучения первоначальным навыкам игры на фортепиано и подбора упражнений для развития творческих способностей, с учетом возможностей будущего пианиста.

Перспективой дальнейших исследований данной проблемы мы видим в изучении и сопоставлении инновационных отечественных и инновационных зарубежных методик обучения искусству игры на фортепиано.

Литература

1. Барсукова С.А. Азбука игры на фортепьяно: учебно-метод. пособие для учащихся подготовительного и первого классов. – Изд-е 7-е. – Р-на/Дону : «Феникс», 2005. – 128 с.

2. Исаенко А.И. Школа игры на фортепиано / А.И. Исаенко. – М. : Форум, 2010. – 251 с.
3. Мыльников А.Ю. Рождение игрушки. Школа игры на фортепиано / А.Ю. Мыльников. – М. : Композитор, 2000. – 185 с.
4. Новая школа игры на фортепиано / авт.-сост. Г.Г. Цыганова, И.С. Королькова. – Изд. 6-е. – Ростов н/Д. : Феникс, 2009. – 206 с.
5. Смирнова Т.И. Интенсивный курс по фортепиано: Пособие для преподавателей, детей и родителей. Методические рекомендации / Т.И. Смирнова. – М. : РИФ «Крипто-логос», 1992. – 56 с.

УДК 373.3.016.

Решетняк Алла Васильевна,
магистрант 2 курса направления подготовки
«Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
Научный руководитель:
Лабинцева Лариса Павловна,
кандидат педагогических наук, доцент,
и.о.заведующего кафедрой музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
iki_timip@ltsu.org

МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ У УЧАЩИХСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ

Актуальность проблемы повышения эффективности методов формирования певческих навыков у учащихся младших классов на уроках музыки объясняется

необходимостью развития у каждого школьника навыков художественно-выразительного пения, способности к активному музицированию и самовыражению средствами вокально-хорового искусства.

Научные исследования и прогрессивный опыт педагогов-практиков убедительно доказывают, что музыкальные задатки, способность к овладению навыками певческого исполнительства доступны всем детям, а их развитие успешно происходит в условиях применения эффективных форм и методов, в которых учитываются присущие им индивидуальные особенности (Н.А. Ветлугина, В.Д. Остроменский, Б.М. Теплов, К.В. Тарасова и др.).

Известно, что учителям музыки на уроках далеко не всегда удается обучать всех учеников пения: по данным исследований, до 10 % учеников младших классов не овладевают навыками интонирования и относятся к категории так называемых «гудошников», то есть детей, у которых не налажена координация между слухом и голосом, в результате чего, в большинстве из них формируется комплекс «поющей неполноценности». Кроме того, еще 47,5 % не овладевают навыками интонационно чистого, выразительного выполнения разученного репертуара [2].

Все это свидетельствует о важности осознания будущими учителями музыки сущности тех проблем, которые возникают в процессе формирования у школьников певческих навыков и овладение эффективными методами, которые позволяют избегать типичных ошибок и достигать более высоких успехов в сфере вокально-хорового воспитания школьников [1].

Цель статьи – охарактеризовать существующие проблемы обучения пению школьников и методов их преодоления студентами в их педагогической практике и обоснование методических рекомендаций, которые будут

способствовать формированию певческих навыков у учащихся младших классов.

Понятие предотвращения, предвзятости в научной литературе связывается с представлением о пропедевтике и происходит от греческого προαίδειο – опережать. Наиболее широко понятие пропедевтики применяется в социологии и медицине и понимается как комплекс мероприятий, которые позволяют или избегать негативных явлений (В.Н. Ардашев, Г.А. Игнатенко, О.В. Синяченко, А.В. Струтынский и др.).

В педагогике понятие пропедевтики (В.Д. Гатальский, Е.А. Германова, А. Джон, А.В. Колмогорова и др.) применяется в процессе формирования у студентов предыдущих обобщенных представлений относительно цели, задач, содержания профессиональной деятельности, установочных представлений по организации учебной деятельности и т.п.

Учитывая специфику начального этапа обучения пению учащихся младших классов, сосредоточим внимание на педагогических ошибках, которые касаются вопросов фонационно-технологического уровня и снижают эффективность вокально-формовочного влияния уроков музыкального искусства.

Диагностика качества певческих навыков у школьников младших классов позволила установить, что по результатам их оценки по критерию точности интонирования они делятся на четыре категории: высшая – точное и фонационно-совершенное интонирование мелодических оборотов с хроматическими последовательностями; достаточная – интонирование диатонических мелодических оборотов с незначительными фонационными и интонационными недостатками; удовлетворительная – интонирование диатонических мелодических оборотов со значительными интонационными и фонационными недостатками; неудовлетворительный – ученик не

интонирует, а скандирует, то есть относится к категории так называемых «гудошников».

Последняя категория учеников представляет наибольшие проблемы в классе: ведь, если они пробуют петь, их гудение мешает другим одноклассникам, а если им запретить петь, эти ученики остаются вне пределов педагогического внимания, ищут себе развлечения и тем самым мешают своим одноклассникам. Типичность этих позиций объясняется объективной сложностью решения проблемы обучения пению таких учеников в условиях коллективного музицирования.

Рассмотрим методические приемы, которые, на наш взгляд, позволят улучшить координацию слуховых образов и певческих навыков у чрезмерно активных школьников.

Стоит уточнить, что для особо активных учеников (важно не путать с гиперактивными) типичными являются такие черты, как интенсивность движений и проявления эмоций, привычка говорить очень быстро, громко в низком и ограниченном диапазоне «си – ре1», неспособность удерживать внимание на одном объекте течение более-менее длительного времени, действовать на принципах соблюдения определенных инструкций [3]. Эти свойства нервной системы сказываются и на особенностях музыкального внимания, образовании условных рефлексов (слышу – повторяю), на способности к осознанию слуховых представлений и произвольного управления своими певческими действиями и др.

В связи с вышеизложенным, на формирование певческих навыков влияет, во-первых, слабая концентрация внимания, во-вторых, чрезмерная скорость реакций и действий, которая объясняет, почему ученик не дослушивает фразу, а параллельно с её звучанием начинает петь, не сосредотачивается на слуховом образе; в-третьих,

выраженная скованность певческо-мышечного аппарата; в-четвертых, неверно отработанные навыки скандирования.

Исходя из этого, определим, какие задачи должны решаться в работе с этими школьниками:

– содействие ощущению расслабленного состояния корпуса и мышц артикуляционного аппарата, осуществляемого средствами сравнения ощущения напряжения и расслабления, «массирование» лицевых и шейных мышц, выполнение упражнений перед зеркалом, которые помогают школьникам осознавать и контролировать собственные ощущения;

– упражнения на повторение отдельных звуков или попевок на двух звуках, направленных на развитие координации между слуховыми образами и пением; сущность задачи целесообразно довести до сведения сознания школьников, объяснив, что сначала нужно послушать, а потом так же спеть; концентрация внимания должна способствовать обращению к школьнику тихо, полупшепотом; целесообразно также применить приемы, которые сосредотачивают внимание на звуковых образах, например – предлагать слушать с закрытыми глазами один – два звука (лучше всего – попевку на звуках малой терции), а потом уже их повторять; активизировать способность учащихся этого возраста к подражанию (наиболее целесообразным здесь будет подражание кукушки «ку-ку», дудочке ду-ду», применение игровых приемов – «дразнилка», «муха-повторуха», «попугай» и др);

– голосовые упражнения на расширение диапазона, которым на данном этапе пользуется ученик («взлетает ракета», «веет ветер», «завывает метель» и т. д.).

Данные упражнения должны сочетаться с движениями рук, моделирующих изменения в звуковысотности, что способствует не только расширению диапазона школьников, но и осознанию ими звуковысотных изменений и образования

условного рефлекса – способности воспроизводить голосом услышанные звуки. Как правило, эти игровые и двигательные попытки приводят к успеху, и школьники начинают правильно интонировать и усваивать все более сложные ладово-мелодические обороты.

В единичных случаях ученикам не удаются предлагаемые выше упражнения, в частности – им не удастся подражать относительно высоким звукам «мяуканье» котенка, писк мышонка, чириканье птиц, «подниматься голосом» вместе с ракетой и т.д.

Иногда это объясняется болезненным состоянием вокального аппарата, чаще – уже усвоенными навыками скандирования текста, привычка к которому сформировалась в детском саду в результате того, что музыкальный работник не уделял внимание развитию музыкальных способностей детей и обучение пению, а добивался от них четкого и громкого произношения текста, создавая тем самым преграды на пути естественного овладения навыками воспроизведения звуков разной высоты и развития в них звуковысотного и ладового слуха.

Отметим, что в таких случаях целесообразно начинать работу в привычном для школьника диапазоне и формировать у него ощущение совпадения образца и звучание своего голоса на длинных, протяженных звуках, что позволит отделить языковую и певческую интонацию, сформировать ощущение связи дыхания со звуковысотным интонированием. Постепенному расширению диапазона будут способствовать транспонирование уже знакомых попевок, их интонирование с движениями рук, что моделируют высотные соотношения и способствуют совершенствованию координации и сознательного отношения к строению мелодических оборотов.

Стоит отметить, что есть случаи, когда применение исключительно коллективных форм преодоления

существующих в «сложных» школьников» вокально-фонационных проблем не срабатывает, поэтому им нужно уделить индивидуальное внимание, создать условия для концентрации и активизации слухового внимания.

Дальнейший процесс формирования певческих навыков важно организовывать на основе последовательного усложнения игровых упражнений и репертуара. Обратим внимание на необходимости их координации: интонационные упражнения должны предшествовать музыкальному материалу песен, готовя слуховые представления и фонационную технику их использование в мелодиях, благодаря чему процесс запоминания песен значительно облегчается и создаются условия для их художественно-выразительного исполнения.

К сожалению, в практике нередко возникает несоответствие подбора музыкального материала относительно принципа его последовательности и системности. Обратимся по этому поводу к методике обучения пению в рамках релятивной сольмизации, которая строится на принципах единства ладово-интонационных упражнений и песенного репертуара.

Преимущества данной методики состоит в интонационном единстве всех певческих заданий, в процессе выполнения которых ученики овладевают способностью сознательно оперировать ладово-эталонными последовательностями и на этой основе легко разучивать песни, построенные на уже знакомых интонационных элементах.

Отметим, что при этом необходимо решать проблему интереса детей к однотипному (определенным образом однообразного) музыкальному материалу. Ради этого важно широко применять детские народные и авторские песни-игры, подбирать художественно-привлекательные, эмоционально-разнообразные песенные произведения,

обучать учеников выполнять их в соответствии с характером, а также разнообразить формы их выполнения (добавлять двигательно-игровые элементы, ритмический аккомпанемент, диалогическую форму участия, применять атрибутику, инструментальные фонограммы для обогащения партии аккомпанемента и т. п.). Следовательно, идея интонационного родства ладовых упражнений и песенного материала должна учитываться в планировании учебного процесса на уроках музыки.

Таким образом, рассмотренные выше методы формирования певческих навыков эффективны для учащихся младших классов, и целесообразно их применять на уроках музыки в условиях коллективного обучения школьников, что позволит достигать положительных результатов в развитии у них ладового слуха и навыков пения.

Дальнейшие перспективы исследования вопросов формирования певческих навыков у школьников младших классов касаются проблемы репертуара, его многообразия, стилистики, художественно-выразительного исполнения.

Литература

1. Глушакова Т.И. Вокальные упражнения в процессе формирования певческих навыков школьников в хоре : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Глушакова Татьяна Ивановна. – Москва, 1982. – 175 с.

2. Кён Н.Г. Пути модернизации вокально-профессиональной подготовки будущего учителя музыки / Н.Г. Кён // Искусство и культура. – Витебск : Изд-во ВГУ имени П.М. Машерова, 2008. – С.69–78.

3. Курчинка М.Ш. Ребенок с характером. Как его любить, воспитывать и не сойти с ума. – М.: Альпина Паблишер, 2017. – 596 с.

*Федорищева Светлана Павловна,
кандидат педагогических наук, доцент,
директор Института культуры и искусств
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский
национальный университет
имени Тараса Шевченко»
direktoriki@ltsu.org*

ФОРМИРОВАНИЕ РЕГИСТРОВ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА У НАЧИНАЮЩИХ ПЕВЦОВ

До настоящего времени, как в практике, так и в теории вокального обучения еще существуют самые противоречивые мнения по вопросу о регистровых возможностях певческого голоса вокалистов, а отсюда специалисты предлагают различные подходы к воспитанию начинающих певцов.

Обучение одновременно и могущественное средство воспитания. В процессе вокального обучения певец не только приобретает знания о певческом голосообразовании и у него формируются, совершенствуются вокально-технические, художественные навыки, но и развивается его голос, исполнительские задатки, музыкально-эстетический вкус, умственные способности: память, наблюдательность, мышление, воображение, речь, нравственные чувства, воля.

Таким образом, в процессе вокального обучения происходит становление личности учащегося. Принцип воспитывающего обучения очень важен в деле воспитания, целью которого является всестороннее развитие личности. Воспитывающий характер вокального обучения связан с принципом его научности, которая исходит из объективно существующих явлений певческого процесса, из закономерностей их взаимосвязи.

Специфика певческого процесса заключается в том, что действия по формированию и коррегированию пения происходят внутри человеческого тела, эти процессы трудно анализировать. Человек через индивидуальность ощущений и собственное понимание их значения не может достаточно точно оценить объяснение другого человека, например, под одним высказыванием можно представить совершенно разные ощущения. Именно поэтому педагог-вокалист должен анализировать ощущения ученика через своих собственные, через усвоенные от других преподавателей, наблюдения, которые описываются в методических пособиях известных авторов.

Проблему вокального развития певца изучали такие известные педагоги-музыканты как: К.П. Виноградова, В.А. Багадуров, А.Л. Беркман, К.С. Грищенко, О. Брандель, В.П. Морозов, Е.А. Рудаков. В своих работах ученые преимущественно освещают вопросы обучения пению, основываясь на традиционном подходе к развитию голоса, трехрегистровом строении голосового аппарата. Современные же исследования Л.Б. Дмитриева и В.В. Емельянова открывают новые возможности вокального обучения, полагая в основу строения голоса четырехрегистровую концепцию его строения и обосновывающие необходимость пения «единорегистровым методом» [1; 2].

Под регистром голоса обычно подразумевают ряд последовательно, один за другим, идущих по звуковой шкале тонов более или менее однородного характера по тембру. Приведем наименование регистров, бытующие в литературе и практике: низкий, средний, высокий, грудной, головной, смешанный, микст, медиум, фальцет, фистула.

Разберемся с реальным смыслом этих слов. Средний, низкий и высокий – это участки диапазона. Грудной, головной, смешанный – термины, определяющие

расположение вибрационных ощущений во время пения: в груди, в голове, или и там, и там сразу. «Микст» в точном значении – «смесь», т.е. равнозначно «смешанному». «Медиум» в точном значении «посредник», «средний», т.е. обозначает средний участок диапазона. «Фальцет» – фальшивый, ненастоящий, ложный. Слово «фистула» сейчас употребляется редко и обозначает тот же фальцет или же некий регистр, располагающийся еще выше фальцета и имеющий свистящий тембр: «свистковый регистр».

Предполагается, что у хорошо обученного певца или певицы не ощущается ни объективно, ни субъективно переходов из регистра в регистр.

Чтобы дать более точное определение, В. В. Емельянов предлагает заменить само слово «регистр» выражением «режим работы гортани» [2, с. 76].

Этот вопрос волновал ученых уже давно. Именно в физиологии они искали причину различий в столь специфическом звучании голоса в различных регистрах. Знания накапливались постепенно. Еще со второй половины XIX века из опытов Иогана Мюллера над мертвой гортанью было уже известно, что различные мускулы гортани, которые служат для регулирования натяжения голосовых складок, могут быть приводимы к деятельности в весьма различных взаимоотношениях, так что одного и того же числа колебаний они способны достигать при различном своем участии в работе. Последнее и обуславливает различную форму голосовых складок и их взаимное расположение, так как при возрастающем сокращении голосовые мускулы разбухают, округляются и становятся толще, поэтому при голосовой установке они приходят в более или менее плотное соприкосновение [3, с. 13].

Гортань любого человека способна издавать звуки в четырех режимах:

1. Штро-бас (шумовой регистр с нефиксированным по высоте тоном звука).
2. Грудном (нефальцетном – по М. Гарсиа).
3. Головном (фальцетном – по М. Гарсиа).
4. Флейтовом (свистковом).

Различают основные регистры – «фальцетный» и «грудной» с точки зрения физиологического механизма их формирования.

Обобщая опыт, накопленный последующими исследователями, можно характеризовать основные регистры голоса человека с физиологической точки зрения следующим образом:

– грудной регистр – смыкание голосовой щели полное; голосовые складки вибрируют все целиком; поверхность голосовых складок вздутая; голосовые складки работают, как ударяющиеся язычки; резонирование звука грудное (отсюда и название); высота тона регулируется деятельностью внутренних мышц; гортань занимает относительно низкое положение;

– фальцетный регистр – смыкание голосовой щели неполное; вибрируют лишь свободные края голосовых складок (собственно голосовые связки); поверхность складок плоская, сильно растянутая; голосовые складки работают, как проходящие язычки; резонирование головное; высота тона регулируется деятельностью внешне гортанных мускулов; гортань занимает относительно высокое положение.

Различная форма и взаимное расположение голосовых складок ведет за собой и различные типы их колебаний в пределах одного периода. А тип колебаний голосовых складок оказывает существенное влияние на тембр воспроизводимого ими голоса.

Известно, что разницу регистров можно сгладить искусственными приемами при обучении певцов, выравнивая

характер звучания голоса на всем диапазоне. Исходным моментом в оценке регистра является акустический критерий, так как по слуховому впечатлению можно заключить о соответствующей настройке гортани и других органов, влияющих на тембр.

Акустическая разница между основными регистрами проявляется в том, что в грудном звучании слышно большее количество обертонов, отчего звук голоса кажется ярче и даже более громким, в отличие от тембра фальцетного звучания, более бедного по количеству составляющих его обертонов.

Таким образом, знание средств образования разнообразных качеств звука певца, работы его голосового аппарата помогут начинающему певцу овладеть умением приближать звучание своего голоса к эталонному звучанию.

Литература

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2012. – 368 с.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса: Координация и тренинг / В.В. Емельянов. – СПб. : Лань, 2000. – 190 с.
3. Стулова Г.П. О методах работы с начинающим хором младших школьников с точки зрения теории регистров певческого голоса / Г.П. Стулова // Вопросы теории и практики музыкального воспитания школьников : Сб. науч. трудов. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1982. – С. 12–17.

Научное издание

Коллектив авторов

Музыка, дизайн и современное образование

Материалы

*II научно-практической конференции молодых ученых
(Луганск, 05 декабря 2019 года)*

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

Ответственные за выпуск:

Л.П. Лабинцева, Е.Н. Пономарева
Компьютерный макет *Л.П. Лабинцева*

Подписано в печать 30.01.2020 г. Бумага офсетная.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура Times New Roman.
Печать ризографическая. Усл. печ. л. 9,3. Тираж 50 экз.
Зак. № 7.

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