

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
имени М. МАТУСОВСКОГО»

**НОВАЦИИ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ**

**МАТЕРИАЛЫ
ОТКРЫТОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

21 ноября 2019 г.

Луганск

УДК 378.12
ББК 74.580.464
Н72

Н72 **Новации** профессионального образования в области искусств: материалы Открытой научно-практической конференции (г. Луганск, 21 нояб. 2019 г.). – Луганск: ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – 286 с.

Сборник содержит материалы докладов, в которых рассмотрено состояние и перспективы развития профессионального художественного образования. Освещены пути решения современных проблем медиавизуального образования, представлены современные подходы к подготовке будущих хореографов, проведен анализ современного состояния научно-информационной деятельности в сфере культуры и искусств.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусств.

УДК 378.12
ББК 74.580.464

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

Е. А. Капичина,
Л. В. Федечко,
Н. В. Колотовкина,
Л. А. Рыбальченко

Рекомендовано к печати Ученым советом
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»
(протокол № 3 от 27 ноября 2019 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,
печатаются на языке оригинала.

Ответственные за выпуск:
Л. В. Федечко, Н. В. Колотовкина

**НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ**

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Капичина Е. А. Эстетический потенциал инновационных приемов художественного образования.....	8
Кальной И. И. Образование: вчера, сегодня, завтра.....	11
Борзенко Д. А., Борзенко И. В. Современное профессиональное образование как основа формирования высококвалифицированного специалиста в области искусства и культуры.....	13

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МЕДИАВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Александрова Т. Н. Актуальность формирования параллельных компетенций в обучении профессии «звукорежиссер».....	17
Апажихова Н. В. Особенности реализации сценарно-режиссерских технологий в ивент-проектах.....	19
Афанасьева А. П. Современный опыт и методы формирования профессиональных компетенций будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников на основе поэтического материала М. Матусовского.....	21
Балджи В. В. Проблемы формирования профессиональных компетенций будущих специалистов театральной сферы.....	24
Белозерова В. В. Значение идеи в художественном процессе создания сценария театрализованного представления.....	26
Бугаец Е. В. Вузовские СМИ как инструмент самопрезентации и самопродвижения студентов творческих вузов.....	29
Булыга Н. А. Духовная культура личности как научная проблема	31
Витченко Д. И., Гребеник Е. Н. Современные инновационные подходы к воспитанию и обучению будущих актеров в условиях трансформации образования.....	35
Витченко С. Т. Проблемы первичного этапа в процессе овладения сценической речью.....	38
Волченко В. В. Организация студийного мониторинга в практике подготовки студентов звукорежиссерского профиля.....	39
Гончаренко Д. Ю. Формирование художественной картины мира как проблема профессиональной подготовки будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.....	41
Дунин В. К. Европейские медиауроки и отечественная медиадействительность.....	43
Евдокимова В. Д. Методика художественной выразительности речи на телевидении и радио как необходимое условие профессионального образования телерадиоведущих и дикторов.....	45
Ермолаева И. Н. Комплексный анализ видеоэтюда как инновационный метод в области сценических и экранных искусств.....	48
Журавлева Т. Л. Инновационные формы и методы обучения в области кинотелеискусства в Национальной школе кино и телевидения Великобритании.....	52
Кирись Е. В. Инновационные методы преподавания актерского мастерства в Колледже ЛГАКИ имени М. Матусовского.....	55
Лимаренко Е. В. Особенность коллективной работы как ключевой ресурс студенческого телевидения.....	57
Малахова О. В. Документальный театр как инновационная форма рефлексии реальности.....	58

МАТЕРИАЛЫ ОТКРЫТОЙ

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Мурзина О. Б. Специфика развития творчества в младшем школьном возрасте.....	60
Никольская Т. М., Савинкина А. И. Театр юного зрителя как фактор формирования эстетических взглядов детей и подростков.....	62
Перепечаенко А. В. Пути художественного взаимодействия фотографии и кинематографа.....	65
Плетенецкая Д. С. Современные тенденции театрального образования.....	67
Поляков М. К. Роль практических и индивидуальных занятий в овладении техникой речи.....	69
Попова А. О. Особенности использования кино-, телематериала в современных театрализованных представлениях.....	71
Рубель Н. В. Инновационные формы фольклорного театра и их значение в современном этнокультурном пространстве.....	72
Скворцов А. В. Темпо-ритм как инструмент творчества режиссера.....	75
Скворцова Ю. С. Современные тенденции в режиссуре массового театра.....	78
Сушко К. О. Овладение подготовительными упражнениями для тренировки речи в движении.....	81
Титова В. Н. Становление театральной культуры на Луганщине в дореволюционный период.....	82
Федечко Л. В. Формирование эстетического восприятия произведений искусства у студентов актерской специальности.....	86
Чистюхина Е. В. Социально-культурный аспект развития художественно-творческого потенциала обучающихся вузов культуры и искусства.....	89
Шуширо А. В. Своеобразие жанра комедии во французском кинематографе.....	92

СОВРЕМЕННЫЕ ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ-ХОРЕОГРАФОВ

Афанасьева А. В. Инновационные подходы в художественно-эстетическом воспитании детей младшего школьного возраста средствами народно-сценического танца.....	96
Бондаренко А. В. Хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири: история и современность.....	99
Бондарь О. Р. Элементы культуры славянского язычества в хореографическом искусстве.....	101
Вихрук Е. А. Синтез выразительных средств в воплощении хореографического образа.....	104
Воробьева Е. А. Творчество художественных коллективов в условиях деятельности Донецкого колледжа культуры и искусств.....	106
Воропаева О. М. Формирование профессиональных компетенций студентов в условиях деятельности научных центров и лабораторий факультета культуры и искусств ТГУ им. Г. Р. Державина.....	109
Гаркуша В. К. Специфика работы руководителя-педагога в коллективе спортивного бального танца.....	112
Гелюх В. Р. Сущность этнокультуры и особенности ее формирования в Донецком регионе.....	115
Гнетнева Е. А. Организация репетиционного процесса в хореографическом коллективе.....	117
Гуляева Е. О. Инновационные приемы мизансценирования при постановке хореографического произведения.....	120

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Дидора А. С. Педагогический и психологический подход к адаптации личности в хореографическом коллективе.....	123
Дорошенко Д. А. Конфликт как важнейший компонент драматургического построения хореографического номера.....	126
Дюкарева Л. В. Современный педагогический опыт работы с детьми младшего школьного возраста в школах эстетического воспитания.....	129
Еремина О. Е. Формирование ценностного отношения к жизни у будущих педагогов-хореографов.....	131
Зайцева Е. Ю. Традиции восточных славян как феномен развития общества.....	133
Зуева Е. А. Сравнительный анализ музыкальной интерпретации «Балет-сюиты TOLSTOY» с литературной основой Л. Н. Толстого.....	135
Зыбин Б. И. Хореографическое искусство как отражение пороков социума в условиях современного культурного пространства.....	139
Ильина В. В. К вопросу обобщения современного педагогического опыта.....	142
Карпенко Е. В. Инновационные подходы в реализации задач эстетического воспитания в хореографическом коллективе.....	145
Клищенкова Е. В. Современное прочтение литературных произведений на профессиональной сцене.....	147
Коваленко Ю. К. Интерпретация пластических мотивов в современном танце XXI века.....	150
Козадаева О. В., Семешенкова А. Г. Танцевальная двигательная терапия и ее применение в коррекционной психологии.....	154
Козадаева О. В., Шмакова А. И. Хореографическое искусство как средство эстетического воспитания школьников.....	155
Конкус Ю. Ю. Современное направление Dancehall как традиционная хореография Ямайки.....	157
Костюк Е. В. Танец как образно-пластическое воплощение в современной культуре...	160
Лакиза В. Д. Методические подходы к коррекции психоэмоциональной сферы исполнителя средствами танцевально-двигательной системы.....	162
Левчук А. Э. Эстетическое воспитание детей посредством художественного образа...	166
Милосердова Е. Н. К проблеме оптимизации учебного процесса на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам в вузах искусств.....	168
Мордовина И. Н. Техника контактной импровизации в системе профессиональной подготовки педагогов-хореографов.....	171
Морозов Н. А. Этимология и стилистические особенности танца фламенко.....	174
Негода Л. Л. Виртуальная академия как инновационная форма обучения в хореографическом образовательном процессе.....	177
Ожеховский И. С. Новые подходы в методике формирования индивидуальности руководителя хореографического коллектива.....	179
Потемкина О. Н. Развитие любительского хореографического искусства на Луганщине в послевоенный период (40–60-е годы XX столетия).....	181
Роговец О. В. Критика танца и ее роль в системе образования.....	184
Рослякова Е. А. Современные технологии в процессе преподавания классического танца.....	187
Рязанцева В. С. Хореографическое искусство как фактор формирования нравственных и эстетических ценностей молодежи.....	190
Скопина Ю. А. Формирование гармонично развитой личности средствами хореографического искусства.....	192
Сорокина И. А. Целостность музыкально-хореографического материала на уроке народно-сценического танца.....	194

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Стешенко К. А. Пластическая культура человека как часть природы в социокультурном мире.....	197
Тютюнник В. С. Человеческая телесность в современной пластической культуре.....	200
Хорунжая А. Д. Современный танец как средство внешней и внутренней гармонизации личности.....	203
Чередниченко А. В. Сохранение традиций в танцевальной культуре восточных славян.....	205
Юрьева М. Н., Урюпина О. И. Подготовка эстрадного вокалиста к сценической деятельности средствами хореографического искусства.....	208

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Абрамова Э. Г. Документ как атрибут социальных взаимодействий в современном обществе.....	212
Балашова Е. Н. Компетентностный подход в вузовской подготовке документоведов.....	213
Белоконь А. В. Использование информационно-компьютерных технологий в процессе профессиональной подготовки студентов ГПОУ «ДХК».....	216
Бобрышева А. В. Использование электронных краеведческих ресурсов библиотек в подготовке кадров сферы культуры.....	218
Бреслав А. Е., Калюжная С. Е. Электронные образовательные ресурсы в подготовке кадров сферы культуры и искусства: анализ возможностей использования.....	220
Волошина О. В. Пленэр как пространство профессионального и творческого роста студентов (из опыта работы Донецкого художественного колледжа).....	228
Гальченко К. А. Формирование информационной культуры специалистов как ключевой фактор экономического развития.....	231
Голубничая Е. О. Особенности реализации рекреационной функции библиотеки при работе с молодежью.....	233
Долженкова М. И. Современные тенденции развития информационно-просветительных досуговых программ.....	235
Дышловая Ю. Г. Социальное партнерство в контексте инновационной деятельности библиотеки.....	238
Корниенко Н. В. Использование booktrailer в образовательном процессе ГПОУ «ДХК».....	240
Лавринова Н. Н. Научно-исследовательская деятельность факультета культуры и искусств Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина: история и современность.....	242
Лебединская А. А. Формирование медиаграмотности личности в условиях современной образовательной среды.....	248
Леушина Ю. С. Медиаграмотность и информационная безопасность детей.....	250
Медведева О. В. Технические средства создания доступной среды для лиц с ограниченными возможностями здоровья в библиотеках.....	253
Неверова Т. А., Жарикова Т. С. Виртуальная выставка как средство продвижения информационных ресурсов библиотеки.....	255
Олейникова Е. А. Универсальные электронные научно-образовательные ресурсы в информационном обеспечении подготовки специалистов в сфере библиотечного дела и документоведения.....	257
Поспелова Т. Ф. От медиаграмотности к медиаобразованию: реализация в условиях библиотек.....	260
Ракова Е. Ю. Актуальные вопросы инновационного развития системы	

**НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ**

непрерывного библиотечного образования Луганщины.....	263
Романчукевич М. Р. Сетевое сотрудничество школьных библиотек как инновационная форма деятельности.....	266
Руднева Е. П. Интеграция процессов управления на основе электронного документооборота.....	267
Серищева Т. В. Информационное обеспечение специалистов культуры и искусства в ЛГАКИ имени М. Матусовского на современном этапе.....	268
Сидорченко Е. В. Инновационные методы формирования корпоративной информационной культуры.....	270
Шак Ф. М. Цифровой стриминг в практике преподавания музыкально- теоретических дисциплин.....	271
<i>Сведения об авторах.....</i>	<i>275</i>

**ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИННОВАЦИОННЫХ ПРИЕМОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Современный вуз культуры и искусств – это многофункциональное учебное заведение, которое не только предоставляет образовательные услуги, но и ведет воспитательную, творческую, научно-исследовательскую и инновационную деятельность. Вуз культуры и искусства является той точкой, в которой сходятся результаты научных исследований в сфере культуры и социокультурного проектирования; генерируются новые культуротворческие идеи; формируется потребитель (зритель) будущих культурных продуктов.

Образование призвано раскрыть потенциал личности и приобщить к мировому опыту и знанию, накопленному в истории культуры. Конфуций в своих произведениях неоднократно акцентировал внимание на том, что образование необходимо для самого человека, а конечной его целью является самообразование и самоосуществление [2]. О значимости реализации природных задатков человека, стремления субъекта к самопознанию неоднократно упоминал в своем учении Сократ. В известном высказывании «Познай самого себя» мыслитель призывал к самопознанию, с которого, собственно, и начинается самосовершенствование личности. Реализация своего предназначения в жизни – суть древнегреческого образования и воспитания. Максимальную самореализацию каждого человеческого существа определял главной целью воспитания Аристотель. Именно он «вернул» воспитание человека от его полного подчинения государству к интересам самого человека, его развитию [1].

Целью образования должно стать не получение огромного количества знаний, а формирование способности самостоятельного обучения и совершенствования своих профессиональных умений. Сенека говорил: «Сколько бы ты ни жил, всю жизнь следует учиться». Мы должны учить студентов учиться на протяжении всей жизни. Профессионализм – это способность к обновлению личности информацией.

Актуальность профессионально-художественного образования обусловлена рядом обстоятельств, связанных с трансформацией современной отечественной социально-политической жизни, в которой все чаще проявляют себя законы культурной практики и искусства. Все это порождает феномен «артизации» (театрализации) общественно-политического и личностного существования. В связи с этим возникают задачи гармонизации рационального и эмоционально-чувственного начал в социокультурной сфере общественной жизни, задачи реализации кросс-гуманистического подхода в социальной практике, где нормы культуры выполняют роль меры развития человека и общества.

Высшее образование в сфере культуры и искусства пронизано духовными идеалами истины, добра, красоты и любви, оно способно выступить одухотворяющей практикой социального бытия людей. Решающая роль профессионально-художественного образования в современном мире определяется необходимостью противодействия антигуманизму, феноменам массового искусства, потребительскому гедонизму, пошлости и цинизму постмодернистских изысков в культуре.

Динамика исторического развития образования в сфере культуры и искусства определяется соотношением противоположных процессов: с одной стороны, сохранения традиций, а с другой – внедрением инноваций, их взаимодополняемостью. Оставаясь востребованными в современной культуре, эти явления видоизменяют свои конфигурации, обретают иные концептуальные рамки.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Современная система образования должна предусматривать инновационные приемы и способы организации процесса обучения и воспитания. В частности, мы можем говорить, во-первых, о возможности для специалиста постоянно находиться в образовательной системе, непрерывно совершенствуя свои знания и умения и одновременно обновляя их настолько, чтобы обеспечить при необходимости быстрое кардинальное изменение своей деятельности; во-вторых, о непрерывном личностном росте, обусловленном творческой деятельностью, которая связана с участием в образовательном процессе.

В основе развития современной образовательной системы лежат технологические инновации: информационные, компьютерные, медиа- и телекоммуникационные технологии. В связи с этим следует уточнить само понятие «инновация». *Инновации или нововведения – это внедрение нового во что-либо.* Инновации являются результатом интеллектуальной деятельности человека, его фантазии, творческого процесса, открытий, изобретений и рационализации. Есть еще термин «новация», понимаемый как некое более революционное новшество, которого не было ранее: новое теоретическое знание, новый метод, принцип и т. д., т. е. радикальное изменение, когда сами новации требуют ломки стереотипов мышления, смены кадрового состава, подготовки новых специалистов, изменения программ и законов. Поэтому новации часто являются основой любых революций. Очень важно понимание, для чего именно нужны и как могут помочь конкретные новации или инновации в достижении определенной цели. Особенностью современной инновационной политики в области образования является приоритет технологических инноваций и внимание к высшим учебным заведениям как среде формирования инновационной культуры молодежи. Специалисты полагают, что главным потенциальным субъектом процесса модернизации современной экономики и культуры в целом является молодежь. Формируемые сейчас в процессе обучения установки, идеи и ценностные ориентации в будущем отразятся на путях и методах развития общества в целом.

Инновации в культуре и искусстве – это новые подходы к творческому процессу. Главная цель такого инновационного образования – подготовка людей к постоянно меняющейся жизни в современном мире. Изучение инноватики в сфере культуры, внедрение ее в социально-культурную деятельность позволяют говорить о том, что инноватика сегодня активно воздействует на сферу производства духовных и материальных культурных ценностей, инициирует использование специфических приемов и технологий, позволяющих создавать новые смыслы, проводить переоценку ценностей в системе традиционного мировосприятия, делать новые культурные акценты.

Анализируя инновационный опыт преподавания искусств в других странах, следует отметить, что, к примеру, в школах Германии дисциплины художественного цикла выполняют чисто психотерапевтическую функцию, нацелены на организацию досуга, оказание помощи в жизни и воспитание в быту. Эстетическое воспитание становится средством снятия стресса у утомленного ученика. В наших творческих вузах такой подход абсолютно неуместен, поскольку мы ставим иные цели взаимодействия студентов с искусством.

В основе отечественного профессионального образования в области искусства лежит целый комплекс ценностей, реализуемых в процессе творческого обучения и воспитания. Это и общемировоззренческие ценностные установки, и морально-этические, и социокультурные, а самое важное в нашем контексте рассмотрения – художественно-эстетические. Художественное образование формирует личность, ее общественные представления, мировоззрение, под влиянием которых складываются нравственные и эстетические идеалы человека. Художественное образование является составляющей более широкого процесса эстетического воспитания, формирования творческой позиции учащегося в современных условиях, формирования эстетического восприятия художественных произведений,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

эстетического вкуса и чувств. Остановимся на проблеме эстетического потенциала, предопределяющего инновационные приемы художественного образования и воспитания.

Эстетическое воспитание представляет собой сложный процесс формирования эстетической культуры человека, культуры чувств и эмоций, в основе которой лежит чувство эстетического вкуса. Формирование эстетического вкуса и является важнейшей задачей процесса эстетического воспитания молодежи. *Эстетика – это философская наука о чувственных формах выражения общечеловеческих ценностей, о культуре чувственного восприятия мира в целом и искусства в частности.* Эстетика изучает способность человека на основе природного свойства испытывать чувство удовольствия (неудовольствия) мыслить о прекрасном и безобразном, возвышенном и низменном, трагическом и комическом. Большой спектр оттенков чувственности человека позволяет воспринимать мир во всей его красочности эмоционально и рационально одновременно. Речь идет не просто о способностях человека эмоционально реагировать на окружающую действительность, а оценивать эту действительность, предметы искусства, быта и т. д. сквозь призму эстетического восприятия. Это означает судить о предметах на основе эстетического вкуса.

Вкус – это своеобразная эстетическая дедукция, определяющаяся ценностной избирательностью. Эстетический вкус означает наличие предпочтений и собственного мнения о конкретных объектах. Всеядность и неразборчивость означают отсутствие вкуса.

Согласно эстетической теории Иммануила Канта, вкус есть способность представлять предмет на основе чувства удовольствия или неудовольствия, способность испытывать бескорыстное эстетическое удовольствие. Выводя различные дефиниции данной категории, Кант в том числе говорит, что вкус есть «способность судить о прекрасном». С философской точки зрения вкус есть эстетико-антропологическая (связанная с природой самого человека) характеристика сознания человека, демонстрирующая его эстетическую зрелость, которая проявляется в способности оценивать предметы и явления мира с точки зрения их эстетической ценности. Это внутреннее чувство, связанное с ощущением удовольствия от созерцания прекрасного и доставляемой им радостью. И наоборот, радость от созерцания прекрасного образа трансформируется в сознании субъекта в ощущения удовольствия, формирующего его эстетический вкус. Отсюда *эстетический вкус формируется в результате способности человека мыслить о предмете, постигать смысл существования этого предмета, опираясь на свои эстетические чувства.* Поэтому чем больше развит эстетический вкус, тем целесообразнее всякая деятельность, приближающая человека к совершенству.

Главной целью любых инновационных приемов художественно-эстетического образования и воспитания выступает формирование эстетического вкуса во всех его проявлениях. Художественное образование призвано формировать способность художественно-эстетического восприятия личности и эстетический вкус, позволяющий эмоционально оценивать художественно значимые предметы и явления, наслаждаться ими. На основе чего должно эффективно осуществляться такое воспитание? На основе взаимодействия с одной из наиболее эмоционально ярких и ценностно наполненных сфер культуры – художественным творчеством. Именно искусство концентрирует в себе все общечеловеческие смысло-ценности, формирующие эстетический вкус человека. Искусство воспитывает, охватывая различные стороны психики человека, его эмоциональную сферу, способствует развитию интеллекта личности, высоких духовных чувств.

Известно, что в процессе художественного образования происходит накопление и передача от поколения к поколению чувственно-эмоционального опыта человечества, который материализуется в произведениях искусства, представлениях о совершенном и гармоничном. Благодаря эстетической составляющей и эмоциональному восприятию произведений искусства формируются вкусы и убеждения индивида, происходит его адаптация к социуму, который составляет среду обитания человека.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Таким образом, чувственно-эмоциональная природа художественного образования помогает различными способами компенсировать эмоциональную недостаточность многих видов человеческой деятельности. Реализуя свои социальные функции, художественное образование осуществляет многочисленные задачи, начиная с создания запаса элементарных эстетических знаний, без которых невозможно возникновение интереса к эстетически значимым предметам и явлениям. Основой любых инновационных приемов художественного образования является эстетическая составляющая, формирование эстетического вкуса и ценностных критериев оценки современного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Политика: пер. с древнегреч. / Аристотель; общ. ред. А. И. Доватура // Соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
2. Коростылева, Л. А. Психология самореализации личности: затруднения в профессиональной сфере / Л. А. Коростылева. – СПб.: Речь, 2005. – 222 с.

УДК 37.013.46

*И. И. Кальной,
г. Луганск*

ОБРАЗОВАНИЕ: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

Прежде чем вести разговор относительно образования завтрашнего дня, нужно определиться, куда мы идем и что строим, не располагая идеологией Конституции РФ, принятой 12 декабря 1993 г.

Если мы вписываемся в эстафету поколений Европы, то необходимо адаптировать и принять наследие ранних буржуазных революций, которые обеспечили становление экономических, политических и социальных институтов капитализма с акцентами на новую трудовую этику, на реформу правосознания, на отделение государства от гражданского общества, на создание условий «принудительного ограничения принуждающей власти». Я имею в виду разделение вертикали власти на законодательную, исполнительную и судебную, а также формирование института гражданского общества в системе общественных координат (см.: [1; 2]).

Но есть и путь одиночки, обожженной чужим опытом через окно в Европу, когда о ней нельзя сказать через сравнение, что она хуже или лучше, ибо по своим основаниям, культурному коду она иная. А посему в каждом конкретном случае Россия должна искать свое решение сложившихся проблем, в том числе в сфере образования и здравоохранения, которые выступают матрицей всех остальных сфер жизни общества, определяя качество его жизни, его культуру.

Наша образовательная система имеет свою историю, свой путь становления, развития и результат с ориентиром на осуществление требований времени. Изначально образовательная система включала три «кита»: воспитание, просвещение и обучение. Поскольку страна была в основном православной, то доминантой образовательной системы выступало просвещение. Через просвещение религия не только выступала скрепами общества, но и обеспечивала взаимосвязь морали общества и нравственности человека, редактировала нормативную пирамиду общества и индивидуальный поиск меры повседневной жизни человека.

По мере развития экономического базиса и надстройки актуализировались вопросы обучения и, в первую очередь, преодоления массовой неграмотности после отмены крепостного права в 1861 г. В системе образования на первое место выходит обучение, а обучение любой дисциплине было связано с ее историей и необходимостью освоения уже наработанного опыта. Складывалась особая взаимосвязь теории и практики. О себе заявили институты обучения и университеты образования. Просвещение уступило место обучению.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Менялись времена, менялись нравы, но сохранялся консерватизм образовательной системы. Это ее достоинства и недостатки. Достоинства обеспечивали стабильный характер системы, а недостатки тормозили ее развитие.

Ныне мы пребываем в обществе переходного периода от индустриальной цивилизации к постиндустриальной. Толком никто не ведает, что будет завтра, но прогнозов немало. Посему все любят повторять высказывание Жванецкого о том, что если «соединить темное прошлое и светлое будущее, то получим серую современность» с пугающей неопределенностью, которая усиливает механизм отчуждения обывателя от всего, всех и самого себя в условиях деперсонификации индивида и персонификации всей палитры общественных отношений. В этих условиях обыватель предпочитает жить только сегодняшним днем, ориентируясь на осуществление принципа «здесь и только сейчас».

Как на это должны ответить здравоохранение и образование? Я не специалист по здравоохранению, а всего лишь его пациент. Что касается образования, у меня есть что сказать, опираясь на 50 лет работы в системе высшего образования. Если в двух словах, то, похоже, «локомотив» образовательной системы явно затормозил в своем развитии. Она уже не отвечает требованиям современного состояния отношений в системе «человек – общество – природа». Мир пребывает в кризисной ситуации, а образовательная система продолжает жить по меркам вчерашнего дня. Она обеспечивает подготовку специалистов почти с нулевой востребованностью на рынке спроса и предложений. Элитные школы не только не решают сложившуюся проблемную ситуацию, но и усугубляют разделение общества на «крутых» и «серую массу», обостряя проблему человека.

Поскольку человек – «альфа и омега», начало и завершение любой истории, от семейной до общечеловеческой, в новой образовательной системе он должен быть представлен в статусе цели и средства. Отсюда особое внимание гуманитаризации воспитания от семейного до университетского.

Не следует забывать, что человек – своеобразная триада. По рождению он всего лишь организм, который демонстрирует волю к жизни через обмен веществ с окружающей средой. Несколько позже усилиями родителей и окружающего мира он заявляет о воле к власти над обстоятельствами, включая других людей. Это уже время его социализации через институты проекции, идентификации и символизации. В своем большинстве индивид довольствуется первым и вторым этапами своего развития. Только усилиями образовательной системы он может выйти на уровень ярко выраженной индивидуальности, продемонстрировать волю к власти над собой, обретая способность не только смотреть на мир, но и видеть его в проблемной проекции, демонстрируя готовность принять участие в решении актуальных проблем.

Поэтому особое место в учебном процессе должно отводиться просвещению как просветлению человеческой души. Средствами просвещения оно поднимает статус индивида до Человека с большой буквы, готового отвечать за себя и за весь мир.

В обучении удельный вес должна занимать не история вчерашнего дня, а перспектива завтрашнего. Только в этом случае образовательная система воспитания, просвещения, обучения обретает новаторский характер. Я отдаю себе отчет, что есть идея новой образовательной системы, но нужен механизм осуществления этой идеи, который должен включать добротную защиту от уставшего, но не потерявшего силу консерватизма, а также от тех, кто готов опережать события. Нужны усилия тех, кто готов служить Общему делу, а не прислуживать обстоятельствам текущего момента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Философия Канта и современность / под общ. ред. Т. И. Ойзермана. – М.: Мысль, 1974. – 469 с.
2. Философия эпохи ранних буржуазных революций / ред. кол.: Т. И. Ойзерман и др. – М.: Наука, 1983. – 584 с.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

УДК 792:791:7.091

*Д. А. Борзенко, И. В. Борзенко,
г. Белгород*

СОВРЕМЕННОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ВЫСОКОКВАЛИФИЦИРОВАННОГО СПЕЦИАЛИСТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

Начиная еще с древнеобрядческих ритуалов и обычаев, человек стремился как-то упорядочить и разнообразить свою жизнь, вследствие чего в его жизнедеятельности постепенно формировались народные приметы, устное народное творчество, традиции и т. п. Накопленный старшими поколениями опыт передавался из уст в уста, в рукописях, позднее в книгах, а сегодня, благодаря высоким технологиям (Интернет, карты памяти, диски, мультимедиа и прочее), мы можем без труда, как на машине времени, перенестись в далекое прошлое, чтобы с точностью до мельчайших деталей изучить быт, культуру и традиции наших предков. Как одевались, как говорили, какие у них были проблемы и как они их решали, как праздновали знаменательные события, какими принципами руководствовались, как общались, как учились и работали, во что верили. Все это мы можем узнать, только обратившись к достоверным источникам, а наши источники – это прошлое. И каким бы оно ни было – это результат жизнедеятельности наших предков, осознанно или бессознательно оставивших для нас послание, как сделать жизнь будущих поколений мудрее, ответственнее, комфортнее и безопаснее, не теряя самоидентичности, исторических корней, традиций и культурных ценностей.

Обращаясь к неопределимому опыту прошлых поколений, мы каждый раз находим для себя новые подсказки, чтобы жить и творить дальше, но уже на благо последующих поколений, а они в свою очередь будут пользоваться нашим опытом, исходя из цикличности жизни.

Получая профессию культуротворца, режиссера или артиста, будущие специалисты порой не осознают, что это не конвейерное производство, где можно изготовить продукцию по рецепту и веками ее использовать, заботясь только о поиске ингредиентов. Специалист культуры и искусства каждый раз создает новый рецепт творческого продукта: сценарий, инсценировку, декорацию, костюм, образ, фильм, спектакль, постановку, концерт и т. д. Каждый раз мастера своего дела мобилизуют свой ум, воображение и фантазию, чтобы создать нечто интересное и не похожее на другие работы. Но каждый раз в процессе воплощения своих идей специалисты культуры и искусства сталкиваются в основном с одними и теми же проблемами: неудачно выбран материал для работы (репертуар), исполнителями (актерами/артистами) не соблюдаются элементарные законы сцены, постановщиками неверно выстраивается композиция мероприятия и т. д. В результате чего страдает конечный потребитель – зритель. Ведь творческий продукт – это не только конечная форма (концерт, спектакль), это еще и атмосфера, и эмоции, и динамика, и пространственно-временное искусство (театр и кино), событие, действие, которое в той или иной степени должно вызывать у зрителей чувства сострадания, сопереживания, сожаления или радости, гордости за успехи и достижения. Каждый зритель является соучастником происходящего на сцене, потому что речь идет о нем. Поэтому режиссерам (постановщикам) и исполнителям (актерам/артистам) очень важно в процессе обучения познать все возможные «секреты мастерства», таящиеся в наследии великих деятелей культуры и искусства прошлого, научиться верно трансформировать фундаментальные знания и умело применять их в настоящем, чтобы потом в будущем наши потомки творческих профессий могли свободно использовать накопленный опыт в своей деятельности, формируя индивидуальные методы и принципы работы, создавая творческий продукт.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Исходя из вышесказанного, рассмотрим наиболее часто допускаемые и в то же время существенные упущения режиссеров (постановщиков) и исполнителей (актеров/артистов) в работе, которые в дальнейшем влияют на результат и качество выпускаемого творческого продукта.

1. Репертуар. Вполне закономерен вопрос для вокалиста, что спеть, для музыканта – что сыграть, для режиссера – что поставить на сцене, чтобы актеру было что играть. Эта проблема решаема, потому что мы можем обратиться за помощью к поэтам, композиторам, драматургам. Но не всегда такая помощь может быть востребована, интересна и, наконец, актуальна. При выборе репертуара нужно учитывать значимость произведения, его актуальность, осознавать масштаб постановки и ответственность за все происходящее на сцене. Материал должен обладать высокохудожественной составляющей и нести в себе морально-нравственные и эстетические ценности (например, А. Н. Островский, А. П. Чехов, М. Горький, Н. В. Гоголь, У. Шекспир, Ж.-Б. Поклен (Мольер), Б. Брехт, Э. Ионеско и др.). Это тот материал, который спустя века не утратил своей значимости, как, например, «пьесы-однодневки» в современной драматургии. Нельзя сказать, что эти пьесы ничего не значат в творчестве драматургов и режиссеров, да и в искусстве в целом, но они, как правило, либо остаются за пределами высокого искусства, либо становятся временным явлением в творческой жизни деятелей культуры. Однако в современной драматургии есть и весьма достойные художественные пьесы.

Основные ошибки, допускаемые театральными режиссерами: в качестве постановки театральные режиссеры выбирают либо сложный материал, с которым не могут справиться, либо невостребованный, неактуальный (потому что он относится к определенному времени или событию), неинтересный (скучный), где ничего не происходит действенного, и режиссеру практически заново приходится полностью переписывать пьесу, чтобы придать спектаклю динамику.

Режиссеры театрализованных представлений и праздников чаще всего занимаются разработкой сценариев к календарным праздникам, тематическим мероприятиям, плац-концертам и т. д. с которыми, казалось бы, все намного проще. Однако каждый раз, создавая сценарий мероприятия, режиссер-постановщик сталкивается с одной и той же проблемой: как сделать сотый концерт на 8 Марта, День города, День учителя, Новый год и др. интересным и не похожим на предыдущие.

Основные ошибки, допускаемые режиссерами-постановщиками: неверно выстроен композиционный ход мероприятия, не создана или разрушена атмосфера праздника, мероприятие проходит монотонно, без ярких творческих номеров либо, наоборот, избылируют однотипные номера, вызывающие у зрителя чувство утомления от просмотра. Неверно расставлены эмоциональные акценты, из-за чего теряется темпо-ритм мероприятия, интерес к нему, впоследствии – скудный финал.

Основные ошибки, допускаемые исполнителями: неудачно выбран материал, нет логического разбора, отсутствует личностное отношение к повествованию, иллюстрируется происходящее и т. д. В данном случае следует рассматривать чтецкие выступления на конкурсах. В эстрадных выступлениях (монологи), отдельных актерских работах, куплетах, буффонадах, скетчах и т. п. прослеживается некое «дешевое» и неубедительное подражание оригиналу.

2. Исполнительское мастерство. Этот подпункт касается не только актеров, артистов и режиссеров, но и массовки (даже если в ней задействованы люди, не имеющие никакого сценического опыта). Все, кто находится на сценической или съемочной площадке, обязаны знать и соблюдать элементарные законы сцены.

Основные ошибки, допускаемые исполнителями: выглядят из-за кулис и трогают их, становятся спиной к зрителю, перегружают сцену. Не обыгрывают и не оправдывают происходящее, не оценивают ситуацию, не верят в то, что делают, потому что не знают или

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

не понимают, что происходит с их героем и чего он добивается, к чему стремится. Не обращают внимание на дикцию, ударения, не выделяют главные слова, не говорят подтекстом. Интонируют фразы (так сказать, «поют»), играют эмоции и результат, а не событие. Не умеют владеть голосом, не отличают бытовую речь от сценической. Не доигрывают. Перекрывают партнера, не слушают и не слышат друг друга (отсутствует чувство партнерского взаимодействия). Смотрят в зал на реакцию зрителя. «Раскальваются», то есть смеются, теряя самоконтроль. Не владеют элементарной театральной терминологией, этикой и эстетикой. Неправильно ходят (выходят, уходят), сидят, падают, дерутся, а также неверно работают с реквизитом, бутафорией и костюмами (как держать, как есть, пить, носить и т. д.). Порой отсутствует элементарная сценическая культура (костюм не соответствует эпохе или формату праздника, грязная обувь, неубранные волосы, отсутствует макияж, не сняты серьги, кольца, видны татуировки, есть дефекты речи и т. п.). Не говоря уже об отношении к репетиционному процессу как какой-то «халтуре» («сделаю потом на сцене»).

Нельзя однозначно сказать, что это происходит повсеместно во всех театрах, дворцах, домах культуры. Эти проблемы нужно рассматривать индивидуально, исходя из статуса и принадлежности исполнителя.

Основные ошибки, допускаемые режиссерами: длительный застойный период (чтение и разбор). Неверно определяются основные события. Неоправданны мизансцены, которые не несут смысловой нагрузки. Режиссер не может четко определить и поставить задачу исполнителю. Часто на сцене наблюдаются бестолковые хождения, топтания и перемещения исполнителей, на которые режиссеры не обращают внимания. Неверно работают с планами и неумело распределяют сценическое пространство. Декорационное оформление и костюмы не соответствуют тематике, эпохе или противоречат происходящему на сцене, что в свою очередь должно отражаться в художественно-образном решении постановки. Не работает реквизит.

Нельзя не сказать и о музыкально-световом оформлении постановки. Создатели творческого продукта считают, что чем больше музыки в спектакле, театрализованной постановке, концерте, тем лучше. На самом деле это мнение ошибочно, потому что нам кажется, что темпо-ритм сегодняшней жизни требует от нас движения динамического, быстроменяющегося, энергичного, бодрого, нежели спокойного, размеренного, философского. Главное для режиссера – найти золотую середину, чтобы, во-первых, музыка была его помощником, а не раздражителем, а во-вторых, давала зрителю возможность и поразмышлять, и зарядиться положительной энергетикой, и создать атмосферу происходящего, и подчеркнуть характерность персонажа. И в то же время музыкальное оформление спектакля должно быть выдержано в одной композиторской стилистике. Музыкальные треки, как правило, плавно вводятся и микшируются. Музыкальное оформление может выступать как основной темой спектакля, являясь одним из действующих лиц спектакля, так и создавать фон. Но случается, что режиссер забывает об этих особенностях музыкального оформления или не придает им значения, что в свою очередь тоже является ошибкой режиссера (постановщика).

Со световым оформлением гораздо проще, но и здесь специалисты допускают оплошности: частые и неоправданные затемнения, неверное определение времени (суток, года), места действия и т. п. В результате не видны лица исполнителей и непонятным становится то, что происходит на сцене.

3. *Режиссерско-актерские находки, стиль постановки и манера игры.* Все то, что придумано в процессе репетиций и заложено в творческий продукт, и то, что на интуитивном уровне может произвести эффект, должно быть отработано. Иначе эти «вкусные находки», являющиеся не чем иным, как режиссерско-актерским авторством, потеряют всякий смысл творчества, а постановка станет неинтересной и банально-бытовой.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Основные упущения в работе режиссеров: каждому режиссеру необходимо определиться, с каким материалом он умеет работать, а с каким нет. Порой режиссер забывает о том, что ему нужно выработать свой стиль и метод работы над постановкой, что будет отличать его творения от других; знать, чего он хочет и к чему стремится благодаря своей творческой деятельности.

Основные упущения в работе актеров: актеру необходимо определить, в каких амплуа он чувствует себя свободно, а над какими нужно работать для дальнейшего творческого роста, вырабатывая индивидуальную манеру игры. В последнее время наблюдается формальное создание образа, поверхностное проживание роли и т. п.

Итак, творческий процесс и его участники – это огромный механизм, состоящий из множества деталей, зависящих друг от друга. И стоит только одной из них выйти из строя, как начнется цепная реакция уничтожения прекрасного, создаваемого скрупулезным и упорным трудом, воображением и фантазией ее творцов. Для творчества режиссеров-театралов, режиссеров-постановщиков театрализованных представлений и праздников, артистов драматического театра и кино, артистов эстрады или актеров-любителей, особенно будущих специалистов, губительно отсутствие профессиональной грамотности, знаний по истории, педагогике, этикету, драматургии, литературе, знаний об актерских и режиссерских школах и их представителях и т. д. А еще хуже пренебрегать наследием и заповедями прошлого, которые оставили нам величайшие творцы искусства. Ведь впоследствии многие из них вошли в историю не только как выдающиеся актеры и режиссеры, но и как педагоги, воспитавшие не одно поколение профессионалов, мастеров сцены, чьи имена являются достоянием народа.

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МЕДИАВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

УДК 37.013.46:681

*Т. Н. Александрова,
г. Белгород*

**АКТУАЛЬНОСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ
В ОБУЧЕНИИ ПРОФЕССИИ «ЗВУКОРЕЖИССЕР»**

Бурное развитие современного общества по многим направлениям определяет и его новые потребности в процессе подготовке специалистов, стимулирует тягу к новым знаниям, повышение уровня самообразования в своей сфере. Для успешной деятельности мало сформировать только профессиональные компетенции, дать сильную теоретическую базу, практические навыки как основу развития профессии. Сегодня перед педагогами стоят более актуальные задачи. В приоритете не знания как совокупность изученного материала, а их прикладной характер. Иными словами, ценится специалист, умеющий применять эти знания на практике и владеющий методиками самостоятельного развития, самосовершенствования. В аспекте подготовки будущих специалистов важным является формирование параллельных компетенций уже в процессе обучения студента на всех его этапах.

Профессия «звукорежиссер» – одна из наиболее ярких, на которую в современном мире оказывается мощное влияние. Это и скачок технического прогресса в области цифровизации, доступности новых технологий; и развитие коммуникативных процессов, обеспечивающих обмен информацией, возможность получения современных знаний; и многообразие творческих составляющих, помогающих сформировать музыкальный слух и вкус, важных для комплексного развития и обучения. Современный звукорежиссер один во многих лицах. С развитием цифровых технологий звукозаписи, создания аудио- и видеопрограмм расширился спектр возможностей именно звукорежиссера, его непосредственного влияния на конечный результат записи, и это требует систематизации процесса обучения, отработки практических навыков и подробного анализа. Отсюда и важность подготовки студентов этой профессии по многим направлениям.

Только профессиональные компетенции предполагают несколько параллельных моделей развития. С одной стороны, необходимы навыки и знания в инженерии, понимание того, как устроена используемая аппаратура, ее назначение и правила пользования, процесс подключения и настройки; с другой стороны, знание особенностей практической звукорежиссуры в разных областях (концертная, студийная, звук в кино и на телевидении, радио- и интернет-звучание). Знание техники и технологии, основ вертикального и горизонтального монтажа, акустики и психоакустики, понимание процесса звукозаписи и умение пользоваться современным программным обеспечением. Все это и еще многое другое составляет профессиональные компетенции. Культурно-художественная коммуникация – компетенция, предполагающая профессиональную личность, ее модель формирования в области музыкального и общего художественного вкуса, эстетического развития. Работая со звуком в разных жанрах, необходимо знать и понимать исторические предпосылки, культурные особенности, модные тенденции и многое другое, что отличает настоящего творческого специалиста от ремесленника в области звука. Ключевая компетенция обеспечивает формирование и устойчивое развитие совокупности конкурентных преимуществ (менеджерские компетенции). Одно из современных направлений развития профессии – это фрилансеры, творческие личности, «в свободном полете» работающие в различных проектах в составе команды или в качестве самостоятельных организаторов.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Сложность и многогранность процесса требует от звукорежиссера уже на этапе подготовки выполнения стандартных или нестандартных задач по звукозаписи и озвучиванию с учетом разных особенностей аудио- или мультимедийных проектов. Звукорежиссеру необходимо проделать предварительную организационную работу с исполнителями, менеджерами залов, техническим и инженерным персоналом, с авторами; по сути, он не только активный участник процесса, но и творческий консультант и, в конечном счете, соавтор произведения. Ведь работа с голосом или инструментом, аудио- или видеоматериалом – это не самоцель, а этап длинного пути – создания качественного звукорежиссерского продукта. И именно профессионал должен понимать, с каким исходным материалом он имеет дело и что в конце он может и должен получить. Умеренное пользование выразительными средствами – признак хорошего вкуса и профессионализма. Оптимизация же соотношений технических возможностей с творческими задачами ведет к появлению профессионального технического дизайна звука. Предпосылки появления высокого уровня профессионализма кроются и в научно-исследовательских компетенциях. Творчество воспитывается методом проб и ошибок, исследований и синтеза вариантов. Возможно, и как курс дистанционного обучения или обмена между профильными вузами. Сегодняшняя ограниченность в финансах и передвижении по стране, а также правовой аспект частично снимаются при помощи интернет-пространства. Информационные компетенции определяют быстроту, оперативность и доступность видео- и аудиоинформации, ее ситуационную ценность, мобильность и простоту получения и передачи, делают компетенцию незаменимой, особенно для профессии «звукорежиссер». Формирование личности, готовой принимать решения и нести за них ответственность, что представляет собой актуальное качество современного звукорежиссера, особенно важно для специалистов в области концертного звука и телевизионных прямых трансляций, учитывая сиюминутность происходящего и невозможность дублей. Стремление к гармонии и самокритичность, амбициозность в профессии при постоянной ориентации на аудиторию, умение подчинять и подчиняться, диктуемое спецификой этой деятельности, должны быть освоены при помощи целостной системы педагогических условий решения данной задачи. Коммуникативные компетенции определяют успешное взаимодействие между людьми, а ориентируясь на профессию, связанную со звуком (звукорежиссер, звукооператор, звуковой дизайнер), важно найти общий язык взаимодействия с представителями разных профессий. В каком-то смысле звукорежиссер публичная профессия, главным критерием качества здесь является реакция публики на представленный звук. Богатый лексикон, умение профессионально и грамотно изложить техническую или творческую мысль, объяснить процесс или поставить задачу, умение выслушать, проявить уверенность и настойчивость в вопросах смежных профессий добавляют уверенности самому специалисту, повышают его статус в профессиональном сообществе. Универсальные компетенции выступают как итог современного влияния общественного развития на профессию. Звукорежиссер должен быть специалистом широкого профиля в области звука, успешно осуществлять свою деятельность на концертных площадках, заниматься реставрацией и мастерингом, создавать видеопроduct и многое другое. Универсальность сегодня – необходимость, чтобы состояться в профессии и длительный срок быть востребованным.

Система высшего профессионального образования звукорежиссеров не имеет в нашей стране длительной истории, хотя деятельность в этой области стала востребованной достаточно давно. Однако именно музыкальная звукорежиссура формирует компетенцию специалиста, объединяющего организаторов, исполнителей, инженеров, которые должны ориентироваться на новые представления о процессе труда – как по содержанию, так и по форме. Фактически музыкальный звукорежиссер в процессе получения профессионального образования готовится реализовать сложившуюся в обществе культурную модель взаимодействия различных профессий, призванную помочь слушателям создать собственную

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

картину с помощью музыкального произведения или аудиовизуального продукта. Все направления развития студента, формирование компетенций во время обучения должны развиваться параллельно, дополняя и взаимообогащая друг друга. Основой, конечно, служат активные формы обучения профессиональным компетенциям: семинары, дискуссии, практические работы; именно они в области профессии «звукорежиссер» помогают формировать общекультурный уровень, креативность мышления, музыкальный слух и вкус, грамотность. Эстетические категории повышают творческий потенциал. Использование мультимедийных возможностей, таких как идеи «блогинга» на профессиональную тематику, видеоуроки, подкасты, позволяет качественно изменить процесс общения и обучения, используя не только зрительную информацию, но и звуковую и ассоциативную эмоциональные категории (то есть задействовать эмоциональную память). Используя блоги и видеоуроки, можно профессионально дискутировать, высказывать свое мнение, повышать собственную компетенцию, причем как студента, так и преподавателя. Интерактивная часть обучения, информационно-образовательная среда помогает видоизменить процесс обучения, сделать его более эффективным, насыщенным и полным. В основу такого обучения, где все компетенции развиваются параллельно и поэтапно в рамках вузовского формирования специалиста, заложен синтез профессий, достижения педагогической науки, совокупность целей и условий. Компетенции личностного совершенствования, постоянного движения вперед, развития параллельно с развитием общества – главный результат педагогического процесса.

УДК 379.8

*Н. В. Анажихова,
г. Тамбов*

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ СЦЕНАРНО- РЕЖИССЕРСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В ИВЕНТ-ПРОЕКТАХ

История массовых мероприятий дает представление о том, как менялись традиционные формы праздничного действия в зависимости от этапов историко-культурного развития общества. Процесс организации массового действия является творческим проектом, так как имеет схожую структуру и использует проектные технологии для реализации.

«Социокультурное проектирование выступает как компонент системы «продуктивного обучения» – нестандартного способа организации внеурочного времени, ориентированного на оказание индивидуальной помощи подростку в его личностном и профессиональном самоопределении. Оно ориентирует на создание творческих, информационных, социальных, исследовательских, игровых, индивидуальных, коллективных и других проектов» [2, с. 31].

Для мероприятия социокультурного профиля наиболее удобной формой организации является ивент-деятельность.

Ивент-проект социокультурного мероприятия – это комплексная программа по реализации мероприятия; событие, описанное в виде замысла и представленное в виде плана, который включает в себя обоснование, цели и задачи, этапы реализации и маркетинговую стратегию продвижения мероприятия.

Задачи ивент-проекта:

- обоснование актуальности мероприятия;
- выявление целей и задач мероприятия;
- привлечение внимания аудитории к мероприятию и создание положительного образа ивент-проекта в сознании зрителя;
- организационный план мероприятия;
- разработка этапов создания художественного облика мероприятия;

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

– составление экономической и материально-технической сметы затрат на реализацию массового праздника;

– анализ и оценка критериев его эффективности.

В успешной реализации любого массового мероприятия нужна четкая структура его внутренней организации, административная (логистика, ресурсная база, управление и т. д.), социокультурная и художественная.

Для создания сложной комплексной структуры ивент-проекта нужно учитывать следующие слагаемые содержательного процесса:

1. Поиск команды организаторов ивент-проекта. На этом этапе происходит поиск и создание эффективной команды специалистов для организации ивент-проекта.

В состав команды ивент-проекта входят:

– ивент-менеджер – это специалист досуговой сферы, который управляет всеми этапами подготовки и реализации ивент-проекта, является лидером и руководителем команды; он осуществляет подбор специалистов для реализации ивент-проекта, определяет стратегию создания праздничного события, распределяет обязанности и контролирует их исполнение;

– сценарист – отвечает за идейную составляющую ивент-проекта. Он составляет программу ивент-проекта и создает сценарий каждого отдельного праздничного события;

– режиссер-постановщик – отвечает за художественное воплощение сценарной композиции ивент-проекта, танцевальных, песенных номеров, театрализованных представлений, решает творческие задачи по подбору художественно-выразительных средств для их воплощения в процессе реализации ивент-проекта;

– костюмер – проверяет комплектность костюмов, приводит их в порядок и относит в гримерки, где участники представления готовятся к выходу, помогает снимать и надевать сложные элементы костюмов, которые актеры, аниматоры и другие участники ивент-проекта не могут надеть или снять самостоятельно;

– художник-оформитель или декоратор – специалист в области изобразительного искусства, который использует художественные приемы и средства в целях оформления ивент-проекта;

– web-дизайнер – специалист, обладающий художественным вкусом и знаниями интернет-технологий, который создает и оформляет ивент-проект в сети Интернет так, чтобы привлечь внимание как можно большего количества пользователей. В его задачи входит разработка фирменного стиля, логотипа и бренда ивент-проекта;

– SMM-специалист – работает с социальными сетями. Задачей SMM-специалиста является увеличение охвата аудитории, которой интересен ивент-проект;

– звукорежиссер – специалист, отвечающий за музыкальное сопровождение ивент-проекта. Владеет техническими аспектами работы со звуковым оборудованием.

2. Обоснование вида ивент-проекта. На этом этапе происходит анализ потребности зрителя в том или ином праздничном действии, его историко-культурное обоснование. Происходит изучение ресурсной базы: территории (города, района, микрорайона), организации.

3. Маркетинговое обеспечение ивент-проекта. Определяется аудитория (участники, спонсоры), способная обеспечить информационную поддержку ивент-проекта. Анализируется содержание маркетинговых событий мероприятия. Форма маркетинговой коммуникации (конкретные рекламные мероприятия).

4. Основные этапы организации ивент-проекта. А. Шумович, практик в области организации крупнейших ивент-проектов в России, автор обучающей литературы по организации и проведению массовых ивентов и анализу деятельности ивент-индустрии, предлагает поэтапное описание всей последовательности действий организатора ивент-проекта [1].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

5. Оценка критериев эффективности ивент-проекта. На этом этапе оцениваются количественные и качественные показатели социальной эффективности. К качественным относятся: патриотическое воспитание подрастающего поколения; выявление, хранение и трансляция традиционной культуры. К количественным: количество участников ивент-проекта (в том числе команда организаторов и непосредственные зрители).

Таким образом, ивент-проектирование массовых мероприятий выступает как сложная комплексная задача, направленная на использование сценарно-режиссерских технологий социокультурного профиля. Решение данной задачи будет доступно при наличии профессиональных знаний в сфере организации и проведения массовых ивент-проектов, нормативно-правовых основ социально-культурной сферы, опыта проведения масштабных ивент-проектов, а также при получении обратной связи от участников и зрителей мероприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Шумович. Великолепные мероприятия. Технологии и практика event management. – Режим доступа: <https://www.libfox.ru/144795-aleksandr-shumovich-velikolepnye-meropriyatiya-tehnologii-i-praktika-event-management.html>

2. Апажихова, Н. В. Социокультурное проектирование как одно из ведущих направлений в сфере дополнительного образования / Н. В. Апажихова, М. И. Долженкова // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – 2017. – Т. 22. – № 4 (168). – С. 30–36.

УДК 378.147:792.01

*А. П. Афанасьева,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ И МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ НА ОСНОВЕ ПОЭТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА М. МАТУСОВСКОГО

На современном этапе развития культуры в системе воспитания будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников выдвигаются новые требования к качеству профессиональной подготовки молодых специалистов, способных к оперативной адаптации в творческой среде, ориентации в быстро меняющемся пространстве современных культурных тенденций, готовых к непрерывному самообразованию и профессиональному творческому росту. Все это обуславливает глобальные изменения в области целей и задач профессионального образования, которое ориентировано на результаты творческой деятельности. Компетенции, проявляющиеся в способности выпускника решать комплекс нестандартных задач, самостоятельно действовать в различных жизненных и профессиональных ситуациях, должны формироваться на качественном высокохудожественном поэтическом материале, который и формирует эстетический вкус, а также личностные качества студентов. Поэтическое наследие М. Матусовского, которое обладает огромным культурным, образовательным и педагогическим потенциалом, является как нельзя более актуальным материалом для использования в системе воспитания будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.

Вопросы развития профессиональных компетенций затронуты в теоретических работах в области педагогики, философии культуры, культурологии и многих других (В. А. Митраховича, Т. Л. Божинской и др.). Литературное творчество М. Матусовского в последнее время также активно рассматривается отечественными исследователями в области культурологической и филологической направленности. Среди них можно выделить научные работы В. К. Суханцевой, И. П. Зайцевой, И. В. Шаповаловой, Т. А. Дьяковой,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Н. Б. Литвиновой, В. В. Унуковича, Н. Г. Феденко, Н. Т. Рыбас и других [1]. При этом роль поэтического материала М. Матусовского в воспитании будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников освещали в своих исследованиях и на практическом опыте немногие. Это и стало основным решающим фактором для проведения исследования.

Чтобы наиболее полно раскрыть суть понятия «компетенция», обратимся к этимологии данного определения. И. А. Зимняя определяет компетенции как знания и умения в определенной сфере человеческой деятельности, а компетентность – как качественное использование компетенций [2]. Другое определение компетентности дал Б. Д. Эльконин: «Доскональное знание своего дела, существа выполняемой работы, сложных связей, явлений и процессов, возможных способов и средств достижения намеченных целей» [6, с. 17].

Представители научно-академического сообщества полагают, что компетенция – это предметная область, в которой индивид хорошо осведомлен и проявляет готовность к выполнению деятельности, а компетентность – интегрированная характеристика качеств личности, выступающая как результат подготовки выпускника для выполнения деятельности в определенных областях. Иными словами, компетенция – это знания, а компетентность – умения (действия). В отличие от термина «квалификация» компетенции включают помимо сугубо профессиональных знаний и умений, характеризующих квалификацию, такие качества, как инициатива, сотрудничество, способность к работе в группе, коммуникативные способности, умение учиться, оценивать, логически мыслить, отбирать и использовать информацию [5].

На современном этапе воспитания будущих режиссеров театрализованных праздников и представлений творчество М. Матусовского рассматривается как постоянный спутник развития профессиональных компетенций студентов. Компетенции эти, в свою очередь, разделяются на режиссерско-постановочную деятельность и организационно-управленческую. Все они могут быть успешно реализованы с использованием высокохудожественного литературного материала. Существует целый ряд профессиональных компетенций режиссеров театрализованных представлений и праздников, но мы остановимся, на наш взгляд, на основных и рассмотрим их более детально.

Разработка и написание драматургической основы (сценария) различных театрализованных или праздничных форм, несомненно, может включать в себя поэтический материал, который отличается духовным, энергетическим, эмоциональным, эстетическим и мыслительным посылом. Использование поэзии М. Матусовского в постановках концертно-зрелищных форм, художественных представлений, шоу-программ, праздников также является частой практикой в студенческих работах, что подчеркивает полноту и многогранность их смыслового и образного наполнения. Учитывая тот факт, что М. Матусовский жил и работал именно в Луганске, его литературный материал особо актуален при подготовке и проведении общегородских и республиканских массовых театрализованных мероприятий. Его произведения как литературная основа театрализованных мероприятий и праздников по образно-художественному и смысловому наполнению понятны и доступны широкой социальной категории зрителей [3].

В рамках обучения навыкам коммуникации, свободному и уверенному использованию профессиональной терминологии различных видов искусства, с целью доведения художественной информации до сознания участников художественно-творческого процесса в доступной форме мы можем рассматривать поэзию великого луганского поэта как неисчерпаемый источник обогащения лексического потенциала студентов. Это обеспечивает эстетическое понимание культуры в целом и искусства художественного слова в частности как неотъемлемого элемента творческого процесса в деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Несомненно, в наше время режиссер должен обладать развитой способностью к чувственному восприятию мира, образным мышлением, ярко выраженной творческой фантазией, умением собирать, анализировать, синтезировать и интерпретировать явления и образы окружающей действительности, фиксировать свои наблюдения выразительными средствами для создания различных театрализованных или праздничных форм. Литературный материал М. Матусовского является основой для тренингов по таким дисциплинам, как сценическая речь, мастерство актера, сценарное мастерство, которые нацелены на развитие вышеперечисленных компетенций, необходимых режиссеру в его творческой деятельности.

Способность и готовность применять полученные знания, навыки и личный творческий опыт в процессе творческой постановочной деятельности, готовность к постоянной и систематической работе, направленной на совершенствование своего профессионального мастерства, являются неотъемлемой частью культурного роста режиссера театрализованных представлений и праздников и формирования его личностных качеств. Поэзия М. Матусовского формирует правильный вектор творческой позиции, обеспечивает студентам необходимую базу для развития их потенциала, высокой культуры личности, морально-нравственных качеств [4].

Художественно-просветительская деятельность также является профессиональной компетенцией будущих режиссеров театрализованных праздников и представлений. Использование поэтического наследия М. Матусовского в сфере своей профессиональной деятельности направлено на художественное формирование окружающей среды и художественно-эстетическое воспитание общества в целом. Таким образом, непосредственное влияние на морально-эстетические и нравственные аспекты широких социальных слоев общества осуществляется при помощи литературного материала, в содержании которого заложена образно-смысловая информация.

В процессе научно-исследовательской деятельности, направленной на углубленное изучение поэтического материала М. Матусовского с целью дальнейшего использования его литературного творчества в профессиональной деятельности, у студентов формируется способность применять системный подход к поиску и обработке информационных ресурсов. Эти способности необходимы при разработке и воплощении режиссерских проектов в области театрализованных представлений и праздников и других форм праздничной культуры.

Таким образом, формирование профессиональных компетенций будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников на поэтическом материале М. Матусовского обеспечивает студентам необходимую базу для развития их творческих способностей, высокой культуры личности, морально-нравственных качеств, а также позволяет значительно повысить качество профессионального образования и морально-эстетического воспитания студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева, И. П. Индивидуально-авторское своеобразие песенно-лирического творчества М. Матусовского / И. П. Зайцева // Русская словесность как основа возрождения русской школы: сб. ст. по материалам IV Междунар. заоч. науч.-практ. конф. Посвящ. памяти профессора Б. Т. Панова. – Липецк: ЛГПУ, 2013. – С. 150–156.
2. Зимняя, И. А. Ключевые компетенции как результативно-целостная основа компетентного подхода в образовании / И. А. Зимняя. – М.: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. – 155 с.
3. Матусовский, М. Л. Избр. произведения: в 2 т. / М. Л. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1982. – 558 с.
4. Матусовский, М. Л. Такая короткая долгая жизнь: стихи и песни / М. Л. Матусовский. – М.: РИФ «РОЙ», 1995. – 176 с.
5. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б. М. Бим-Бад; ред. кол.: М. М. Безруких, В. А. Болотов. – М.: Большая Рос. энцикл., 2008. – 528 с.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

6. Эльконин, Б. Д. Понятие компетентности с позиции развивающего обучения / Б. Д. Эльконин // Современные подходы к компетентно-ориентированному образованию. – Красноярск, 2002. – С. 22.

УДК 792.028:378.147

*В. В. Балджи,
г. Луганск*

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ СФЕРЫ

На сегодняшний день в связи с ежедневным прогрессом практически во всех сферах жизнедеятельности меняется не только ритм жизни человека, но и его ценности, приоритеты, критерии достижения целей. К сожалению, все это диктует свои правила – нет времени на дополнительные разъяснения, повторения и углубления в знания. Однако для того, чтобы прогресс был отмечен не только в технических сферах, но и в творческих, необходимо создать благоприятные условия. «Хорошая среда способствует развитию хорошей личности, но эта взаимосвязь не абсолютна. Кроме того, рассуждая о хорошей среде, мы должны иметь в виду не только условия материально-экономического характера, но и духовный уклад общества, психологический климат в нем» [3, с. 237]. Слова американского психолога А. Г. Маслоу как нельзя более точно подчеркивают особенности и важность творческой атмосферы.

Смена критериев коснулась и учебных заведений, где замечена тенденция к практике самообразования. Связано это с недостаточной квалифицированностью и компетентностью кадров, что влечет за собой ряд последствий. И. Ф. Исаев, крупный ученый в области педагогики высшей школы, теории и методики профессионального образования, свою точку зрения определил так: «Творческая активность преподавателя есть свойство и результат высокого уровня развития его педагогической культуры, предполагающей наличие профессиональных (специальных и педагогических) знаний, осознание целей и общественной значимости деятельности, чувство ответственности за ее последствия, потребность в познании педагогической реальности и себя как профессионала. Таким образом, существование педагогической культуры возможно лишь в соотнесенности с творческой самореализацией преподавателя» [2, с. 5]. Говоря о сфере культуры, где, на первый взгляд, трудно быть малообразованным, учитывая уровень мировой технической оснащённости в XXI веке, мы все же вынуждены отметить, что все чаще встречаются малоподготовленные педагоги. При подготовке будущих актеров театра и кино, а также режиссеров любых направлений это является одной из основных проблем на сегодняшний день.

Выдающийся советский режиссер и театральный педагог И. Г. Шароев, подчеркивая просветительскую миссию деятелей эстрадного искусства, писал, что они должны не только постоянно быть на уровне требований времени в своем творчестве, но и растить достойную смену: «Воспитание нового творческого поколения – трудная задача. Учитель должен суметь разглядеть в своем ученике особенности его дарования, помочь ему развить свои способности» [4, с. 6]. Прежде чем найти подход к подрастающему поколению, необходимо систематизировать свои знания. Парадоксально, но тянется эта цепочка некомпетентности с момента поступления тех самых кадров на собственное обучение. Учебное заведение, педагогические и воспитательные силы которого направлены на увеличение количества студентов, а не на качество их обучения, априори не сможет выпустить достойную смену и подготовленных специалистов. Для многих людей профессия актера или режиссера не является серьезной. Исходя из данного стереотипа, поступать на творческие факультеты готовы даже те, кто не осведомлен в вопросах культуры, никогда не слышал фамилий

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд и других основателей актерско-режиссерской школы. В свою очередь, учебное заведение, цель которого – поднять свой рейтинг в списке востребованных вузов, принимает на обучение всех желающих, что и приводит в итоге к отсутствию качественно подготовленных специалистов. Это является еще одной проблемой подготовки будущих артистов и режиссеров.

Следующий пункт, который также немаловажен, – наличие рабочих мест для выпускников. Если студентам из мегаполиса чаще выпадает шанс получить должность в пределах города, то выпускники с периферии нередко вынуждены менять профессию и выбирать более востребованные специальности, исходя из потребностей поселка, деревни и т. д. Для любого творческого человека это не может пройти бесследно. Однако данный вопрос до сих пор остается открытым.

Проблема, с которой сталкиваются многие выпускники творческих специальностей, – это требование наличия опыта в приобретенной профессии. Простая истина, известная всем, тем не менее становится преградой для творчества: как получить опыт, если без его наличия невозможна самореализация? Натуре творческого человека необходимы мотивация, стремления, возможность к самовыражению и росту. Поэтому, если не помочь начинающему художнику развиваться, можно потерять творческую единицу. Как режиссер сможет воплотить свой замысел, если руководство учреждения, где выпускник изъявит желание поделиться своим творчеством, посчитает его талант посредственным, опираясь на отсутствие опыта? Как актер сможет почувствовать энергетику зала, если он никогда не играл на сцене? Народный артист, театровед, педагог, чье учебное пособие должно быть на столе у каждого начинающего артиста, Б. Е. Захава писал: «Это чувство связи со зрителем, этот эмоциональный контакт в огромной степени стимулируют как процесс самого творчества, так и процесс его восприятия. Зритель, испытывая на себе воздействие актера, находящегося на сцене, в свою очередь воздействует на актера своим живым непосредственным откликом на сценическое действие» [1, с. 15].

Не менее важным фактором в подготовке будущих актеров и режиссеров является их самостоятельная работа над собой. В эту профессию не идут за финансовым подспорьем; носители «гена искусства» должны олицетворять собой духовную целостную личность. Очень точно определил смысл творческой профессии американский психолог А. Г. Маслоу: «Подтолкнуть творца к созданию произведения искусства может либо желание творца сообщить зрителю или слушателю некую мысль, либо стремление вызвать определенные эмоции. Но в этом же произведении можно увидеть и немотивированный или почти немотивированный феномен, особенно если в нем очевидны экспрессивные черты, если заведомо известно, что творец не преследовал цели воздействовать с его помощью на других людей» [3, с. 201]. Речь идет о том, что своим искусством необходимо проникать в умы и сердца зрителя, не позволять себе заниматься ремесленничеством, тем самым снижая уровень важности профессии актера и режиссера. Исходя из этого, мы снова возвращаемся к вопросу о зачислении на творческие факультеты студентов, не подготовленных и не созревших для профессии. Ведь именно такой подход к воспитанию будущих творческих единиц ведет к ошибочному мнению, что представители творческой сферы, в данном случае актеры драматического театра и кино и режиссеры театрализованных представлений и праздников, могут быть финансово обеспеченными без особых усилий.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что колоссальное значение имеет как педагогический багаж, так и возможности самореализации для выпускников и будущих специалистов. Для актеров драматического театра и кино и режиссеров театрализованных представлений и праздников просто необходима возможность развиваться в выбранной сфере, так как залогом успеха их деятельности является профессиональный рост.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие / под ред. П. Е. Любимцева. – 5-е изд. – М.: ГИТИС, 2008. – 432 с.
2. Исаев, И. Ф. Творческая самореализация учителя: культурологический подход: учеб. пособие / И. Ф. Исаев, М. И. Ситникова. – М.; Белгород: Изд-во БГУ, 1999. – 224 с.
3. Маслоу, А. Г. Мотивация и личность: пер. с англ. / А. Г. Маслоу. – СПб.: Евразия, 1999. – 237 с.
4. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. пособие / И. Г. Шароев. – М.: ГИТИС, 1992. – 433 с.

УДК 791.6

*В. В. Белозерова,
г. Орел*

ЗНАЧЕНИЕ ИДЕИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ СЦЕНАРИЯ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Сегодня круг профессионалов в области искусства массового зрелищного театра, владеющих сценарной культурой, понимающих его специфику, крайне ограничен. Нередко происходящее на сценической площадке сводится к сборному концерту – простому чередованию ярких номеров. Зрители недолюбливают подобные «мероприятия» и терпеливо выжидают их окончания или же не посещают вовсе. Эксперты критикуют организаторов за скучные номера, нравоучительный текст (например, «вы обязаны помнить русские народные обряды и праздники»). С целью прикрытия недостатков используются не имеющие отношения к отмечаемому событию единицы сценической информации, множество световых и звуковых эффектов. Негативным признаком, характеризующим современное состояние театрализованных форм на самых разных сценических площадках и по любому поводу, является отсутствие художественной идеи.

Идею невозможно исчерпывающе и адекватно перевести в словесные термины, научные понятия, практические суждения. Она не существует как вполне сложившаяся (готовая) мысль и обретает конкретно-чувственные формы лишь в процессе сценарного творчества. Идея носит субъективный характер. Она определяет художественную целостность и ценность любого произведения. Накал чувства, напряжение идеи определяет пафос художественного произведения – подъем и энтузиазм автора [6, с. 451]. Идея – средство проведения главной мысли [8, с. 159], ее выражение и торжество. Оттолкнувшись от правильных объяснений и общепринятых философских толкований понятия «идея», рассмотрим его применительно к творчеству режиссера.

Идея художественная – это не отвлеченная мысль, а конкретное осуществление смысла театрализованного представления в художественном образе [3, с. 36]. Она выступает не в виде разумных утверждений, а в виде эмоциональных образных прозрений. Творческий человек мыслит образами, ученый – понятиями. Художественная идея «неотделима от образной природы искусства, она несводима к научной идее, к публицистической декларации или к формально-логическому суждению» [4, с. 45]. Потому в ее формулировке имеется бесполезная морализация. Неслучайно идея почти всегда выражена в общих чертах и предположительно. Несмотря на всю затруднительность в ее формулировке, она всегда отвечает на вопрос о том, что режиссер хочет сказать зрителю его темой. Художественная идея:

- один из драматургических элементов содержания;
- образная мысль, с помощью которой автор выражает свои гражданские и этические принципы, свое отношение к событиям и фактам действительности, поднимаемым жизненным проблемам, теме, конфликту;
- форма познания истины, содержание образа целого, зерно (Л. Эгри);

МАТЕРИАЛЫ ОТКРЫТОЙ

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

- основная мысль сценария;
- результат осмысления темы, основа всей образной структуры сценария (Л. Н. Нехоршев).

Без сценического решения идея утрачивает свою притягательность, становится бессмысленной. Идея – понятие динамическое и эмоциональное. Волновать может идея, располагающаяся в области нравственного чувства. Именно она побуждает режиссера к написанию сценария. Идея передается зрителю и воспринимается посредством сюжета, композиции, образа, всей целостностью постановки, единством всех ее элементов. Наиболее концентрированно она выражена в процессе разрешения основного конфликта. Окончательное ее формирование происходит в самом конце театрализованного представления. Выбор той или иной идеи зависит от мыслей, интеллекта, эрудиции, эстетического вкуса, моральных норм, психического склада и других индивидуальных свойств режиссера. Идеи бывают глубокие и мелкие, реалистические и утопические, новые и консервативные [1, с. 37], главные и побочные, перспективные и не имеющие развития. Плодотворная идея не исчезает в конце произведения, а «уходит» с человеком, существует долгие столетия.

Идея-замысел – понятие индивидуальное и динамическое. На начальном этапе создания сценария перед внутренним взором могут возникнуть какие-то картины, действия, люди, сюжетные линии. Захватив сознание, идея-замысел превращается в чувство. У режиссера появляется страстное желание во что бы то ни стало ее выразить. Она побуждает его к изучению сценарного материала. В своем стремлении он становится творчески активной личностью. Идея-замысел заключает в себе главный принцип построения композиции, основной драматургический ход. Как правило, идея-замысел появляется не в виде логического тезиса. Она тесно связана с эмоциональной составляющей сценария, находит свое отражение в художественной (сценарной) заявке, либретто, синопсисе (способ изложения материала в определенном порядке и сжатой форме, без подробностей и рассуждений).

Идея, воплощенная в сценарии, отличается от идеи-замысла. На этапе его разработки и в ходе воплощения образная мысль имеет свойство подвергаться некоторым изменениям. Даже если режиссер будет добиваться воплощения первоначального замысла, так или иначе в законченном варианте театрализованное представление будет во многом другим. На него окажут влияние психофизические данные исполнителей, особенности сценографического решения, декоративно-художественное оформление, средства выразительности, личностные качества постановщика. Идея «пронизывает» все элементы сценария и выражается не только системой образов действующих лиц, но и композицией, возможно, ее сюжетными линиями, особенностями музыкального, шумового, светового, цветового решения и др.

Идея, какой ее воспринял зритель, всегда в большей или меньшей степени отличается от образной мысли. С завершением работы над постановкой театрализованного представления процесс формирования идеи не заканчивается, а находит продолжение в акте художественного восприятия. Сколько зрителей, столько спорных и порой противоположных трактовок его идейного содержания – самых разнообразных идей. То, что одним кажется забавным, другим представляется грустным, и наоборот. В образ целого входит авторская позиция, сценарный материал, отношение к нему зрителей, у которых разный возраст, жизненный опыт, темперамент, образовательный уровень, социальное положение.

В режиссерской практике идея – главная мысль произведения (сценария), его философский, нравственный, социальный смысл. В этом варианте она утрачивает свою образность и художественную специфику, предстает в форме логического умозаключения. Именно по этой причине авторы сдержанно относятся к формулировке собственной драматургической и режиссерской мысли. Одна из задач начального этапа разработки сценария – осмысление того, что режиссер хочет сказать, как он хочет это сказать. При

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ответе на вопрос определяющую роль играет смысл и точное драматургическое решение финала. Идея может звучать как слоган (призыв), выражать суть, оценку происходящего, но не может быть нотацией зрителю. Выбор главной мысли носит субъективный характер и связан с отношением режиссера к социально значимым вопросам. Идея сценария имеет волевой вектор, направленный на решение злободневной проблемы, определенное изменение общественной жизни.

Правильно определить идею сценария театрализованного представления, которую зритель уяснит себе как вывод, помогут ответы на вопросы:

- ради чего (или во имя чего) я пишу сценарий, какую проблему ставлю, созвучна ли идея какой-либо современной социальной тенденции;

- через что выражается идея сценария: через характеры, диалог героев, действие, фабулу, сюжет, эстрадные номера, традиционные и специфические средства выразительности, драматургический ход и др.;

- что будет привлекать внимание людей, возбуждать их активный интерес, вызывать положительные эмоции;

- какие известные театрализованные представления, театральные спектакли, литературные произведения в связи с идеей сценария приходят на память;

- помогает ли выражению идеи придуманный образный строй;

- удалось ли мне воздержаться от простой декларации идеи;

- есть ли в отдельном эпизоде сопутствующие суждения, смысловой девиз и не расходится ли он с основной идеей;

- что мне нравится в собственном сценарии, к кому из героев (персонажей) отношусь с симпатией.

Тема естественно связана с идеей [7, с. 5]. Их тесное единство и гармоничное взаимодействие – это то общее, что сближает театрализованное представление с произведениями литературы и искусства. Тема – первоначальный момент развертывания автором своей идеи, это требующий ответа первоначальный вопрос, который ставит режиссер перед собой и зрителями. По В. М. Волькенштейну [2, с. 17], вне темы нет художественной идеи. Тема художественно существует, когда связана с определенным идейно-эмоциональным воодушевлением. Разработка сценария театрализованного представления – творческий процесс раскрытия темы. Идея становится понятной зрителю посредством ее осмысления (А. А. Рубб). Тема и идея – результат эмоционального переживания автора и зрителей. Цель сценария – преобразовать (трансформировать) идею в чувства. Типичная ошибка режиссеров – подача идеи в прологе или в экспозиции сценария. В самом начале сценария может быть высказана только тема, к идее как общему главному выводу режиссер подводит зрителя. Одной теме могут быть посвящены разные театрализованные формы, но художественная идея у каждого будет своя.

Учебный процесс должен быть направлен на освоение технологии сценарного творчества. В противном случае оно будет казаться непостижимым или, наоборот, слишком доступным. Идея играет синтезирующую роль по отношению к эпизодам, воплощается в композиции, конфликте, сюжете. Тесное взаимодействие: а) сценария; б) театрализованного представления; в) зрителя – обязывает режиссера требовательнее относиться к ее выбору.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии: учеб. пособие / Д. Н. Аль; С-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – 5-е изд. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2011. – 280 с.
2. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – 5-е изд., доп. – М.: Сов. писатель, 1969. – 335 с.
3. Гавдис, С. И. Основы сценарного мастерства: учеб. пособие / С. И. Гавдис. – Орел: ООО «Горизонт», 2017. – 221 с.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

4. Краткий словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. Н. Тимофеев, С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1978. – 218 с.
5. Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма / Л. Н. Нехорошев. – Режим доступа: <https://www.libfox.ru/608789-leonid-nehoroshev-dramaturgiya-filma.html>
6. Современный словарь иностранных слов: ок. 20 000 слов. – СПб.: Дуэт, 1994. – 752 с.
7. Старшинов, Э. С. Тема и художественная идея спектакля: учеб. пособие / Э. С. Старшинов; М-во культуры РСФСР; Ленинград. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. – Л., 1974. – 98 с.
8. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и театрализованных представлений: учебник для студ. высш. театр. учеб. заведений / И. Г. Шароев. – М.: Просвещение, 1986. – 463 с.

УДК 378.095:19.45.91

*Е. В. Бугаец,
г. Луганск*

ВУЗОВСКИЕ СМИ КАК ИНСТРУМЕНТ САМОПРЕЗЕТАЦИИ И САМОПРОДВИЖЕНИЯ СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ ВУЗОВ

Любой современный вуз рассматривает собственное СМИ в первую очередь как корпоративное издание, главная цель которого – работать на повышение информированности о деятельности учреждения и его узнаваемости, на укрепление его имиджа, привлечение абитуриентов и обеспечение эффективной внутренней коммуникации [4]. В вузах, которые готовят профессиональных журналистов и специалистов в сфере рекламы и PR, собственные газеты, теле- и радиокomпании, интернет-издания выполняют также функцию творческой лаборатории. Они являются образовательным форматом, в рамках которого будущие специалисты овладевают практическими профессиональными навыками [1].

Однако потенциал вузовской журналистики гораздо масштабнее. Особенно в современных условиях, когда степень доверия аудитории к официальной, «взрослой» журналистике стабильно падает, а интерес к альтернативной точке зрения, свежему взгляду на происходящее так же стабильно растет.

Немаловажно, что наличие Интернета многократно упростило задачу создания и обеспечения функционирования студенческих СМИ, избавив учредителей от необходимости финансирования производства и распространения печатных изданий, платы за лицензию, закупки частот для радио- и телевидения и проч.

В зависимости от функции, которую учредители и творческий коллектив редакции вузовского СМИ ставят на первое место, можно выделить следующие их виды:

- СМИ, которые для студентов делают сами студенты;
- СМИ, которые для студентов делают профессионалы;
- СМИ, которые делают студенты в расчете на широкую аудиторию.

Именно последний из упомянутых видов кажется наиболее перспективным. «Выживаемость» такого СМИ зависит от тех же факторов, что и остальная журналистика: умения отвечать на актуальные вопросы аудитории, быть интересным ей и быть в этом лучше конкурентов.

Преимущества студенческих СМИ перед профессиональными изданиями будут практически теми же, что и их недостатки:

- неопытность авторов (с одной, положительной, стороны, это отсутствие негативного опыта и основанная на нем смелость в суждениях, выборе формы и т. д., с другой – наивность и незрелость);
- новизна – в форматах, оценках, стиле подачи информации и общения с аудиторией (все новое привлекательно, но читатель и зритель нередко бывает консервативен, а потому ко всему, что непривычно, относится с недоверием).

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Одной из ключевых проблем существования такого вузовского СМИ становится поиск и соблюдение баланса, при котором будут, с одной стороны, решаться задачи учредителя, с другой – удовлетворяться интересы аудитории, с третьей – будут созданы реальные условия для творческой самореализации авторов. Когда участие в процессе создания медиапродукта преподавателей или администрации вуза воспринимается авторами не как попытка нежелательного вмешательства, ограничения творческой свободы, а только как помощь более опытных коллег, цель которой – улучшить продукт и помочь избежать ошибок. При этом студенты остаются свободны в выборе тем и стиля общения с аудиторией, в расстановке акцентов и оценок.

Фактически всю историю Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского здесь существуют вузовские СМИ: газета «Камертон», официальный сайт lgaki.info, Студия студенческого телевидения, проекты которого выходят на площадке вузовского Интернет-ТВ и на собственном канале в Ютубе. Все эти издания интегрированы с социальными сетями. Они создаются совместно сотрудниками пресс-службы академии и студентами, в первую очередь кафедры кино-, телеискусства, а также кафедры искусства фотографии.

При всей широте представленного спектра вузовских СМИ хотелось бы обратить внимание на необходимость расширения содержательного аспекта. И резервы, и ресурсы для этого у академии есть.

Одно из самых интересных направлений – привлечение к участию в создании медиапродукта студентов других специальностей и направлений подготовки: музыкантов, аниматоров, компьютерных графиков, актеров, хореографов, переводчиков, искусствоведов и др.

В данный момент система СМИ Академии Матусовского в большей степени эксплуатирует традиционные журналистские форматы и жанры [2]. Однако современный молодой читатель, зритель, слушатель – потенциально наиболее интересный вузу – привык получать информацию в другой форме: блоги, подкасты, каналы на Ютубе, паблики в социальных сетях.

Все они, во-первых, воспринимаются аудиторией как нецензурируемые, а значит, заслуживающие большего доверия.

Во-вторых, для создания ютуб-канала, ведения подкаста, аккаунта в Инстаграмме не требуются большие финансовые и материальные вложения. Достаточно смартфона. А в перспективе – в случае успеха у аудитории и, как следствие, интереса к продукту со стороны рекламодателей – эти площадки способны быть источником дополнительного дохода.

То, без чего действительно не обойтись, – уникальные знания, опыт, особая степень информированности, экспертности ведущего (автора) и его обаяние. К счастью, в этом у студентов творческого вуза недостатка нет.

Но как заинтересовать в участии в создании студенческого медиапродукта представителей тех направлений подготовки, для которых это не является профессией? Важно донести до них то, что эта работа может стать мощным инструментом их самопродвижения и самопрезентации [3]. Который им ничего не будет стоить в отличие от привлечения к процессу профессиональных рекламистов. И в то же время способен обеспечить максимальное внимание, известность, популярность – все, к чему стремится любой творец, – еще на этапе студенчества.

Не менее важный аспект – мгновенная и массовая реакция на публикацию. Как доброжелательные, так и критические отклики на любой акт творчества, обнародованный в вузовском СМИ, способны помочь артисту адекватно оценить то, что он делает, скорректировать какие-то свои усилия, обрести навык правильного реагирования на публичную агрессию и негатив со стороны хейтеров.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Ровно те же инструменты – личный блог, подкаст, Ютуб-канал – могут использовать преподаватели разных творческих специальностей. Для распространения обучающих программ, апробирования педагогических и творческих новаций, укрепления личного бренда и в конечном счете – бренда вуза. Это очень перспективная ниша: по данным Сообщества интернет-предпринимателей СНГ, в последнее время онлайн-видеообучение привлекает все больше и больше людей: «Особенной популярностью формат пользуется у аудитории до 20 лет. Всего же более половины пользователей приходят на YouTube за новыми знаниями» [5].

Нельзя игнорировать и еще один тренд: прямые онлайн-трансляции – стримы. Пользователи Сети предпочитают их тексту и монтированному видео. И смотрят live-видео в три раза дольше, чем записанное заранее [Там же].

Таким образом, определяя путь развития современного вузовского СМИ, можно утверждать, что это, как правило, издание сетевое (интернет-портал), мультимедийное (сочетающее в себе текст, видео, фото, графику, анимацию), интерактивное (обеспечивающее постоянную возможность аудитории реагировать на контент и участвовать в его создании). И такое издание эффективно использует как традиционные журналистские форматы и жанры, так и весь потенциал гражданской журналистики.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Варганова, Е. Студенческие СМИ как творчество // Журналист. – 2017. – 13 марта (№ 3). – Режим доступа: <https://jrnlst.ru/studencheskie-smi-kak-tvorchestvo>.
2. Официальный сайт Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. – Режим доступа: <http://lgaki.info>
3. Сидоренко, Е. В. Цивилизованное психологическое воздействие и влияние / Е. В. Сидоренко. – Режим доступа: elitarium.ru/pravila-argumentacii-samoprodvizhenie-argument-vliyanie-dokazatelstvo-metod-psihologiya-rech-obsuzhdenie-problema-rabota-vezhlivost-logika/.
4. Сидорова, Т. И. Вузовские СМИ в системе корпоративных медиа / Т. И. Сидорова, Ю. В. Чемякин // Теория СМИ и массовой коммуникации. – 2011. – № 3. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/887>
5. GeniusMarketing. – Режим доступа: Geniusmarketing.me/lab/8-goryachix-trendov-youtube-v-2018-2019-godu/.

УДК 130.2

*Н. А. Булыга,
г. Харцызск*

ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА ЛИЧНОСТИ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

Духовная культура современного человека, живущего в сложившихся социальных условиях, отражает специфику развития самой личности. Формирование духовной личности подрастающего поколения зависит от воздействия на него общества, что составляет научную проблему, к которой мы обращаемся.

Духовность, или духовная сфера человека, состоит из определенных потребностей и ценностей (от упрощенных до утонченных, синтетических). Среди этих потребностей условно выделяют несколько групп: мировоззренческие, моральные, гражданские, эстетические и др. Потребности в удовлетворении чувства прекрасного, в нравственном совершенствовании, в познании мира и т. д. есть формирование человека как неповторимой личности. Ради удовлетворения этих потребностей совершается духовная деятельность. Она и формирует уникальную отрасль духовного производства [3, с. 59–106].

Взяв за основу понятие «духовность», можно сделать вывод, что формирование личности побуждает к созданию и последовательному усовершенствованию, освоению духовных ценностей. Именно они являются важнейшими составляющими в структуре

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

человеческого сознания и самосознания, постепенно приобретая жизненную ценность, своего рода ориентир. Непосредственная связь духовности с мировоззренческими стремлениями, идеалами нации, народа, человеческого сообщества, этноса влияет на жизненный путь человека.

Изучение духовности народа, традиционной культуры, связанной с человеческими ценностями, выявляет яркое национальное самосознание, являющееся одним из основных факторов воспитания творчески самостоятельной личности, с развитым чувством собственного достоинства, свободой мысли и сознания. Любое современное общество так или иначе заинтересовано в своем продолжении в следующих поколениях, оно не ограничивается чисто биологическим аспектом. Соответственно от воздействия на духовное становление подрастающего поколения, от окружения и влияния на духовное развитие и усовершенствование духовности в молодежи зависит формирование личности следующих поколений. Влияние на духовное развитие порастающего поколения должно быть нацелено на формирование исторической, культурной и нравственной преемственности между поколениями.

Духовные проблемы культуры в формировании личности исторически не новы, но каждая эпоха и меняющийся социальный мир выдвигают в них новые аспекты исследований. Мыслители Востока и Запада (Аристотель, Авиценна, Демокрит, Платон, Сократ и др.) оставили нам богатое педагогическое наследие, посвященное духовному воспитанию подрастающих поколений.

Знаменитые ученые, философы, работающие с проблематикой духовности поколений, раскрывают роль духовных ценностей народа в формировании личности подрастающего поколения (Н. А. Бердяев, В. Г. Белинский, С. Н. Булгаков, Г. Гачев, А. Н. Герцен, Л. Н. Гумилев, И. А. Ильин, Л. Ф. Каптерев, Е. И. Рерих, В. С. Соловьев, Л. Н. Толстой, К. Д. Ушинский и др.).

Серьезным препятствием для влияния культурного наследия, формирования духовного мира среди молодежи является прежде всего отсутствие желания духовного развития, отсутствие интереса к поиску возможностей для удовлетворения духовных потребностей. Это свидетельствует о необходимости не просто формировать у людей потребность в духовном развитии как личности, тягу к духовным ценностям, интерес к историческому наследию, а прививать определенные эстетические вкусы, формировать понимание и ощущение прекрасного.

В эффективности воспитания духовного развития личности важную роль играет патриотическое воспитание подрастающего поколения. Именно в формировании духовности человека основополагающим качеством является гражданственность. Будучи обширным и многоплановым понятием, гражданственность включает в себя все стороны социальной деятельности: производственно-экономическую, социально-бытовую и общественно-политическую, которые взаимозависимы и тесно связаны между собой.

Ю. В. Березутский определяет гражданскую позицию как совокупность внутренних общечеловеческих ценностей, приобретенных в процессе социализации личности и помогающих ей: во-первых, самостоятельно принимать решения в выполнении функциональных задач профессиональной деятельности, гражданского долга, активного участия в общественной жизни, прогнозируя возможные последствия таких решений; во-вторых, нести личную и социальную ответственность за эти принятые решения. Основными ценностными ориентирами в этом случае должны стать патриотизм и гражданственность личности.

Труды Т. В. Абрамян свидетельствуют о том, что гражданская позиция – это важнейшая составная структура личности, по сути она представляет собой совокупность действий, способов поведения, осознание и принятие на себя личностью ответственности.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

В свою очередь А. М. Шаленов утверждает, что гражданская позиция – это различные аспекты отношений – духовных, трудовых, нравственных и других [7].

На примере трех работ исследователей, занимающихся рассмотрением понятия «гражданская позиция», путем сравнения суждений и убеждений можно сделать вывод о том, что гражданская позиция является одним из первичных факторов формирования духовной личности. Но что представляет собой «духовность»? В чем ее сходство с понятием «нравственность»? Задавая себе эти вопросы, мы в первую очередь обращаемся к словарю.

Понятие «духовность» производно от «дух». Этим термином в русском языке издавна обозначается то, что противоположно субстанциальной основе бытия – материи.

В. И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» дает следующее определение духовности: «Духовность – состояние духовного. Духовный, бесплотный, не телесный, из одного духа и души состоящий... все относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля» [4, с. 54].

Согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова, «духовность – это свойство души, состоящее в преобладании духовных, нравственных и интеллектуальных интересов над материальными» [6, с. 61].

В Большом психологическом словаре понятие «духовность» человека характеризует как «индивидуальную выраженность в структуре личности двух фундаментальных потребностей: индивидуальной потребности познания и социальной потребности жить и действовать для других» [1, с. 33].

Словарь по этике предлагает следующее определение духовности: «Духовность – специфически человеческое качество... характеризующее мотивацию и смысл поведения личности... Духовность – позиция ценностного сознания, свойственная всем его формам – нравственной, политической, религиозной, эстетической, художественной, но особенно существенная в сфере моральных отношений. Духовность характеризуется... бескорыстностью, свободой, эмоциональностью, оторвавшейся от физиологически детерминированных переживаний...» [8, с. 15].

В Словаре синонимов и антонимов под редакцией А. П. Евгеньевой этика, мораль и нравственность представлены как синонимичные понятия. В то же время нравственность определяется как область сознания, ценностей, идеалов и связанных с ними практических поступков, при совершении которых человек к другому человеку относится, как к себе, а к себе – с точки зрения другого; качество личности, являющееся (наряду с интеллектуальностью, интеллигентностью и другими) определителем ее духовной культуры [9, с. 31].

Хотелось бы отметить, что первые учения о нравственности были положены в основу философской системы первым отечественным философом В. С. Соловьевым. Рассматривая понятия «нравственность» и «духовность», В. С. Соловьев ставил их на один уровень. Предметом нравственной или духовной философии является понятие добра, которое едино для всего человечества. Общечеловеческая нравственность (духовность) базируется на чувстве стыда, жалости и благоговения по отношению к высшему началу. Более того, В. С. Соловьев подчеркивает, что человек существует достойно только тогда, когда подчиняет свою жизнь нравственному закону и направляет ее к безусловным нравственным делам [2].

Исходя из вышеперечисленного, хотелось также отметить следующее: анализ энциклопедических, толковых, философских, психологических словарей показал, что термин «духовность» рассматривается с двух позиций: а) религиозной; б) светской.

Рассматривая производное самого слова «дух», «душа», мы приходим к словообразованию «дыхание», признаку, отличающему жизнь от смерти, что позволяет религиозному осмыслению человеческого бытия связывать «дух» с бессмертным и божественным. Что касается религии, в христианской традиции духовность

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

противопоставляется душевности – совокупности всего того, что не выходит за пределы психологических процессов. В отличие от «душевного» «духовное» очищено от замаскированных импульсов своеволия, себялюбия, чувственности, агрессивности. Поэтому духовность в христианской этике связывается с внутренней чистотой и умиротворенностью, со скромностью и послушанием.

Зато понятие нравственности с той же точки зрения трактуется как отношение человека к окружающему миру, в первую очередь к природе, к творению Божию. А суть этого отношения заключается в золотом правиле: не делай другому того, чего не желаешь себе. С философской точки зрения слова «дух», «душа» рассматриваются как синонимы слова «психика».

Говоря о понятии духовности, можно, основываясь на суждения Н. А. Бердяева, считать, что дух не является объектом, так как не имеет объективной действительности, но есть признаки духовности, по которым можно установить факт присутствия духа: свобода, творческая активность, любовь, целостность, смысл. Духовность человека выражается в его свободе, милосердии, любви, активности, стремлении к совершенству.

Проанализировав вышеперечисленные понятия относительно духовности, мы можем разделить ее на основные формы духовной культуры – мифологию, религию, искусство. Принимая во внимание сравнительное исследование параллельности культуры и духовного развития личности, можно рассматривать вопрос нахождения места нравственности в данном аспекте или отсутствия его данности как таковой.

Можно предположить, что нравственность зависит прежде всего от поведения человека. В результате оценивания им собственных поступков, поступков других людей формируется система правил нравственного поведения в целом. К ней можно отнести различные ценности, которые являются важным фактором влияния на поведение личности.

Согласно этому выводу, культура не влияет на конкретный выбор личности, что дает нам возможность рассматривать ее с точки зрения духовного развития человека. Исторические источники свидетельствуют, что в самые тяжелые времена в народе не исчезает стремление к искусству. Это дает ему силы сохранять и совершенствовать человеческий образ жизни, расти в культурном и духовном развитии [5, с. 38–109].

Сравнительный анализ научных публикаций о процессе развития и формирования личности, роли воспитания и образования показывает, что данные вопросы рассмотрены с разных сторон в работах как зарубежных, так и отечественных философов, социологов, культурологов, теологов, психологов и педагогов. И каждый аспект исследовательской деятельности в определенной степени затрагивает вопросы становления духовности и нравственности у подрастающих поколений. Следовательно, культура личности современного человека, сформированная на правильном воспитании духовного развития и вкуса, уже сейчас способна принести свои плоды через подрастающее поколение молодежи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – 3-е изд. – М.: АСТ; АСТ-Москва; Прайм-Еврознак, 2002. – 630 с.
2. Возрастная периодизация развития человека. – Режим доступа: <https://pro-psichology.ru/edinstvo-mira-i-problema-razvitiya-psixiki/24-voznrastnaya-periodizaciya-razvitiya-cheloveka.html>
3. Головатый, Н. Ф. Социология молодежи: курс лекций / Н. Ф. Головатый. – Киев: МАУП, 1999. – 224 с.
4. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М.: Дрофа, 2011. – Т. 1. – С. 54.
5. Кармин, А. С. Культурология: учебник / А. С. Кармин, Е. С. Новикова. – СПб.: ПИТЕР, 2004. – 454 с.
6. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов; ред. Л. И. Скворцов. – М.: Оникс, 2010. – 639 с.
7. Понятия «духовность», «нравственность» и их характеристика. – Режим доступа: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3409
8. Словарь по этике / А. В. Адо [и др.]; под ред. И. С. Кона. – М.: Политиздат, 1981. – 430 с.

УДК 378.147:792.028

*Д. И. Витченко,
Е. Н. Гребеник,
г. Луганск*

**СОВРЕМЕННЫЕ ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ
К ВОСПИТАНИЮ И ОБУЧЕНИЮ БУДУЩИХ АКТЕРОВ
В УСЛОВИЯХ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ**

Что такое современная тенденция в искусстве? На наш взгляд, это сложная часть художественной идеи: идейно-художественная направленность произведения, авторское осмысление и оценка проблематики и характеров, высказанные через систему образов.

Воспитание будущих актеров в театральном институте в первую очередь зависит от изучения законов профессионального мастерства. Высокая профессиональная техника не может быть сформирована в отрыве от воспитания мировоззрения художника.

Для того чтобы в стенах театрального института воспитывались настоящие художники, необходимо добиваться полного слияния профессионального обучения с воспитанием гражданства, со всесторонним развитием личности студента.

Сравнительно недавно активно начало употребляться понятие «профессиональная культура», которая рассматривается в паре с понятием «общая культура личности». Общая культура включает в себя этические, общеобразовательные, религиозные и другие знания, которыми должен обладать и руководствоваться любой член общества, независимо от профессиональной принадлежности каждого [2].

Профессиональная культура – это тот комплекс знаний и умений, который делает того или иного специалиста мастером своего дела. Поэтому педагогу необходимо уделять больше внимания освоению студентом как профессиональной, так и общей культуры. Студенты должны быть на всех премьерных спектаклях и украинского, и русского театров, интересоваться кинофильмами (ретро), где главные роли играли выдающиеся мастера далекого и недавнего прошлого. Посещать музеи, новые выставки в музеях и художественном салоне, читать современную и зарубежную литературу. Областная библиотека имени Максима Горького всегда может предложить на выбор столько литературы, что неискушенный читатель, возможно, даже растеряется. Ведь чем меньше знает человек литературу, тем уже возможности ее выбора.

Студент должен знать историю театра вообще и историю театров города, где он живет, учится. С историей луганских театров можно ознакомиться в книгах «Театр шахтерского края» киевлянки Ирины Давыдовой (о российском театре) и «Театр моего сердца» Владимира Куркина (об украинском театре).

Последнее из этих изданий вышло в свет в 2007 году и включает в себя семь глав о жизни театра. Книга рассчитана на широкий круг читателей. Она должна стать учебным пособием для студентов при изучении общей истории украинского театра. В этой книге собран материал о лучших спектаклях, режиссерах, художниках и актерах, которые работали в украинском театре в разные годы.

Студент обязан прилагать много усилий в стремлении к мастерству, быть эрудированным. Работа сама по себе является важной культурной ценностью.

Мы сегодня очень мало используем учения великого деятеля, мыслителя и теоретика театра К. С. Станиславского, а ценность его еще и в том, что Константин Сергеевич предсказал пути развития современного театра. Система Станиславского задумана как практическое руководство для актера и режиссера. На нее мы и должны опираться.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Сверхзадача и сквозное действие – эти его открытия, которые являются основополагающими в искусстве театра.

К. С. Станиславский и его последователи утверждают, что замысел произведения и профессиональные качества художника составляют суть его творчества. Глубина постижения роли находится в прямой связи между профессиональной направленностью актера и его мировоззрением, его качествами человека и гражданина. Он не приравнивал профессиональное воспитание актера к его этическому воспитанию. Талант питает все то, что поднимает и облагораживает человеческую личность. Исследуя природу сценического самочувствия актера, К. С. Станиславский отыскивал пути к полному внутреннему и внешнему перевоплощению на основе выражения природы исполнителя, пропускал разнообразие и богатство мира через индивидуальность актера, его мышление и эмоциональный настрой, подчеркивал значение образования и воспитания артиста для развития сценического искусства. Однако всестороннее образование, необходимое для профессии актера, К. С. Станиславский представлял только в сочетании с процессом профессионального обучения. Эстетические и этические элементы возникают в системе теоретика театра как одно целое.

К. С. Станиславский утверждал, что перевоплощение заключается «в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так в них вживаетесь, что уже не знаете, где я, а где роль?» [3, с. 23]. Вот это и есть настоящее перевоплощение. Он мог в течение всей репетиции утверждать: «Не верю!», когда студенты его не убеждали.

Замечательной программой для педагога может быть и программа талантливого режиссера А. В. Эфроса. Он считал, что процесс и переживания должны пройти через все представление, а у нас часто студенты сразу выходят на результат. Педагог всегда ждет от студентов сотворчества.

А. В. Эфрос нередко показывал, как надо играть. Но наиболее ценной в творчестве мы считаем способность к импровизации. Следует с первых шагов воспитывать таких актеров, которые могли бы в рамках авторского замысла и режиссерского решения спектакля в целом творить импровизационно, быть «свободными творцами данного мгновения» [5, с. 27].

Режиссерский замысел всегда должен быть связан с актером-творцом. Ничто в спектакле – ни декорации, ни музыка, ни свет, ни костюмы, ни грим – не смогут заменить зрителю мыслящего актера, который, в свою очередь, сможет по-настоящему влиять на зрителя, когда будет творить в рамках образного решения спектакля.

На первом и втором курсах института у студентов воспитываются необходимые актерские навыки и умения. На первом курсе учебный процесс должен проходить так, чтобы педагог смог добиться от студентов понимания и освоения органического действия и правильного сценического самочувствия в предлагаемых обстоятельствах простых этюдов.

Действие, внимание, свобода мышц, воображение и т. д. рассматриваются как единое целое. Когда студент физически зажат, то трудно добиться, чтобы он на сценической площадке не только смотрел и слушал, но и видел и слышал. Поэтому тренировочные упражнения на внимание, освобождение мышц и т. д. быстро переходят в этюд, который имеет предлагаемые обстоятельства и цели, задачи.

На третьем курсе начинается работа над одноактным спектаклем, где каждый ученик работает над сценическим образом. Педагог должен этюдным методом разработать роль студента, настроить его так, чтобы тот ничего не боялся.

В работе над ролью помогают творческие достижения студента – разные элементы внешней и внутренней характеристики, которые рождаются интуитивно. Выразительные средства для образа находятся за индивидуальностью будущего актера, с помощью его фантазии, выходят за рамки внутренней сути образа. В результате репетиций студенты

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

попадают во внутренний мир человека, в «жизнь человеческого духа», а это и есть «творческое самочувствие», это – импровизационность.

«Импровизационный характер современного спектакля, – отмечал Е. Б. Вахтангов, – не в том, чтобы импровизировать на сцене, а в том, чтобы все сделать заранее, сделав, отлить в точную, определенную, в работе найденную, не случайную, единственную форму, но преподнести так, чтобы все казалось зрителю возникающим здесь, на месте, как бы нечаянно, произвольно, бессознательно, совсем непреднамеренно. Самый текст пьесы должен звучать так, как если бы он вовсе не был заранее выучен наизусть, а создавался бы актерами на глазах у публики» [1, с. 57].

Система театрального образования предполагает совершенствование методов обучения, активизацию процесса усвоения знаний, профессиональных навыков и умений. Среди многих методических приемов освоения психотехники актера, востребованной современной театральной школой, – применение импровизации. Г. А. Товстоногов считал, что импровизация – одно из самых действенных средств, способных спасти современную сцену от окостенения [4]. Он был убежден, что импровизация должна стать ведущим принципом театрального творчества, и утверждал, что талант импровизации можно и нужно воспитывать.

Возникает вопрос: как этот талант развивать в театральном институте? Этому способствует особый этический, творческий микроклимат, творческая атмосфера, которая возникает благодаря сотрудничеству педагога и учащихся на занятиях.

Общение педагога и студентов – это творческий процесс. Его успех во многих случаях обусловлен формой и способами стажировки. Это общение носит живой, импровизационный характер. Умение свободно и артистично вести диалог со студентами, использовать их живую реакцию – необходимые элементы творческой атмосферы урока. Стиль руководства курсом, общение на курсе должны быть демократическими, а не авторитарными.

Творческое общение педагога и студента способствует снятию у последнего «зажима» и «личных препятствий», то есть снятию мышечного и умственного напряжения, которое лишает студентов возможности думать и действовать продуктивно. Педагогический принцип совместной деятельности требует от педагога развития способности к импровизации, личного участия в ней. Для этого педагог должен обладать такими профессиональными качествами, как внутренняя и внешняя свобода, свежесть восприятия, артистичность и заразительность.

Руководитель курса обязательно должен быть членом экзаменационной комиссии на вступительных экзаменах. Это первая встреча педагога со его будущими студентами. Вот здесь и определяется наличие актерских данных у каждого абитуриента, который идет в театральный институт.

Существенное значение для определения индивидуальности поступающих вуза должен иметь выбор репертуара, который, случается, не всегда полно отражает его вкус. Педагог должен обратить внимание на все: какая у абитуриента прическа, одежда, манера двигаться, говорить, смеяться, как он держится в общении с администрацией института. С первых шагов и до последнего курса студент должен быть под пристальным вниманием педагога.

В общем, раскрытие и воспитание личности студента в процессе профессионального обучения во всех звеньях – лекциях, беседах, дискуссиях, практических занятиях – направляются на решение общих задач в области театрального искусства.

Современный театр решает важную задачу – духовного и эстетического воспитания населения, поэтому просто необходимо подготовить фундамент его развития – воспитать актера – гражданина, подчинив этому требованию весь процесс профессионального обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вахтангов, Е. Б. Записки. Письма. Статьи: сборник / сост. и комм. Н. М. Вахтанговой, Л. Д. Вендеровской, Б. Е. Захавы. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 360 с.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

2. Остальский, В. И. Воспитание личности актера в процессе профессионального обучения / В. И. Остальский // Вопросы театрального искусства: сб. статей. – М.: ГИТИС, 1975. – С. 441–469.
3. Станиславский, К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1953. – 784 с.
4. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены. Кн. 2. Статьи. Записки репетиций / Г. А. Товстоногов; сост. Ю. С. Рыбаков. – 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Искусство, 1984. – 261 с.
5. Эфрос, А. В. Избр. произведения: в 4 т. Т. 1. Репетиция – любовь моя / А. В. Эфрос. – 2-е изд., доп. – М.: Фонд «Русский театр», 1993. – 318 с.

УДК 378.147:792.028.3

*С. Т. Витченко,
г. Луганск*

ПРОБЛЕМЫ ПЕРВИЧНОГО ЭТАПА В ПРОЦЕССЕ ОВЛАДЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧЬЮ

Преподавание сценической речи в вузах культуры и искусства занимает одно из ведущих мест в системе подготовки будущих актеров. Сложность и многоаспектность преподавания данной дисциплины предопределяет особую ответственность преподавателя, который впервые открывает студентам тайны техники, логики, выразительности речи, правильной интонации, умения создавать языковой образ и т. п.

Прежде чем начать обучение сценической речи, следует дать студентам несколько советов – общих рекомендаций, которые помогут им на начальных этапах овладения данной дисциплиной. Приводим эти советы в виде тезисов – обращений к студентам:

1. Хорошая речь – это инструмент, правильное пользование которым помогает не только достичь поставленных целей, но и укрепить общее здоровье. Правильно поставленная речь связана с техниками, предназначенными природой для сохранения долгой работоспособности, такими, как владение ресурсами дыхания, голоса. Сценическая речь также способствует формированию навыков правильной организации мышления и чувств [1]. Эти особенности позволяют многим профессиональным актерам давать блестящие бенефисы даже в очень солидном возрасте.

2. У каждого человека есть все условия для того, чтобы овладеть речью. При систематическом выполнении рекомендованных упражнений определенный результат гарантирован при любых начальных навыках.

3. Не делите свою речь на две категории – профессиональную и бытовую, неуклонно совершенствуйте повседневную речь, тем самым формируя прочные навыки.

4. Советы, повышающие эффективность выполнения упражнений:

– при выполнении упражнений не делайте «барьер» из сложенных рук или скрещенных ног: во-первых, на языке жестов подобные «барьеры» означают «я не понимаю / не приемлю» или «не хочу быть понятным / принятым» [2]; а во-вторых, физиологически они уменьшают объем грудной клетки или зажимают диафрагму, что уменьшает ресурсы для вещания;

– при выполнении упражнений, особенно поначалу, часто возникают произвольные движения головы, рук, ног (обычно мерные покачивания). Впоследствии неконтролируемые движения исчезнут сами, но этот процесс лучше контролировать (сознательно избегать этих движений).

5. Советы по «технике безопасности при освоении речи» [5, с. 79]:

– берегите ваш речевой аппарат: избегайте резких температурных перепадов (очень холодной и горячей пищи и напитков, холодного воздуха, сквозняков и т. п.);

– старайтесь не раздражать голосовые связки: избегайте пребывания в недавно окрашенном помещении, в местах с загрязненным воздухом и т. п.; не кричите;

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

– крайне негативный фактор при овладении речью – курение. Если вы все же курите, помните, что это категорически противопоказано в течение как минимум пятнадцати минут после занятий;

– поскольку во время занятий мышцы вашего речевого аппарата получают ощутимую физическую нагрузку, в течение пятнадцати минут после занятий постарайтесь ничего не есть и не пить;

– не занимайтесь голосовыми упражнениями, если ваш речевой аппарат не в порядке (охриплость, насморк и т. п.). А вот артикуляционные и дыхательные упражнения выполнять не только можно, но и полезно. Но при сомнениях лучше воздержитесь;

– не переусердствуйте. Возможности голосовых связок даже при хорошо поставленном голосе – не более четырех часов непрерывного вещания. Лучше заниматься меньшее количество времени, однако регулярно.

6. Не выполняйте языковых упражнений, пока не получите указания педагога по их выполнению. Для закрепления навыка (правильно или неправильно) достаточно шести-семи повторений, а для его исправления нужно уже шестьдесят-семьдесят [4].

7. Хорошая речь – это бриллиант, шлифовать который необходимо всю жизнь. Так же, как и любой навык (спорт, знание иностранного языка, игра на музыкальном инструменте), навык хорошей речи, даже успешно закрепленной, теряется, если его не применять постоянно (первые признаки регресса заметны уже после месячного перерыва) [3]. Поэтому, кроме занятий с педагогом, вам необходимы самостоятельные занятия для поддержания формы. Продолжительность их индивидуальна, в среднем достаточно десяти минут два раза в день. Необходимо также читать вслух разные тексты, контролируя при этом себя с помощью звукозаписывающей аппаратуры (если есть такая возможность).

Предложенные рекомендации, как показывает опыт, достаточно эффективны в начале освоения студентами навыков по дисциплине «Сценическая речь».

ЛИТЕРАТУРА

1. Довгань, Л. Н. Культура сценической речи: учеб. пособие / Л. Н. Довгань. – Одесса: Аудитория, 2006. – 72 с.
2. Клименко, В. Ваш выход, господа, или Актерское мастерство для начинающих / В. Клименко, В. Буток. – М.: Таксон, 2002. – 236 с.
3. Комякова, Г. Слово в драматическом театре / Г. Комякова. – М.: Искусство, 1974. – 136 с.
4. Лидс, Д. Убедительная речь. Как привлечь, заинтересовать и воодушевить аудиторию / Д. Лидс; пер. с англ. К. Крутских. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 351 с.
5. Наконечная, А. В. Детерминанты создания и воплощения сценического образа в театральном искусстве: монография / А. В. Наконечная. – Одесса: Астропринт, 2006. – 248 с.

УДК 37.013.43

*В. В. Волченко,
г. Краснодар*

ОРГАНИЗАЦИЯ СТУДИЙНОГО МОНИТОРИНГА В ПРАКТИКЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ЗВУКОРЕЖИССЕРСКОГО ПРОФИЛЯ

Каждый студент-звукорежиссер в будущем неизбежно столкнется с необходимостью проектирования собственной студии звукозаписи. Поэтому в процессе обучения технологии звукозаписи следует делать акценты на аспектах выбора того или иного оборудования и реализации той или иной схемы коммутации приборов.

Как правило, тракт записи состоит из нескольких типовых сегментов: микрофон, микрофонный предусилитель, аудиоинтерфейс (аналого-цифровой преобразователь), компьютер. Тракт контрольной комнаты формируется вполне стереотипно: компьютер,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

аудиоинтерфейс (цифро-аналоговый преобразователь), мониторный контроллер, контрольная акустика. Тракт для формирования мониторинга для исполнителя включает в себя усилитель дистрибьютер для наушников и сами наушники. Но схемы реализации межприборных соединений могут в значительной степени варьироваться в зависимости от круга задач, решаемых студией, от наличия и разновидности каждого вида приборов, от личных предпочтений звукорежиссера в отношении организации рабочей среды [1].

Два основных направления по коммутации студии можно разделить на аналоговую и цифровую реализацию роутинга сигналов и мониторинга.

Аналоговая система мониторинга: требует для своей реализации микшерный пульт или мониторный контроллер с гибкой системой роутинга. Аналоговая система организации мониторинга дает возможность оперативного регулирования большинства параметров без долгого листания меню и манипуляций с различными приложениями в компьютере. Также при аналоговой реализации мониторинга становится совершенно неважной величина задержки сигналов при аналого-цифровом и цифро-аналоговом преобразовании. Недостатками аналоговой системы мониторинга являются: меньшая гибкость роутинга сигналов, обусловленная коммутационными ограничениями применяемого микшера, невозможность сохранения настроек всего тракта, меньшая оперативность при масштабных изменениях настроек в процессе перехода от одной сессии записи к другой. В плане удобства работы аналоговая система предпочтительнее на студии, выполняющей серию однотипных задач, в таком случае выигрыш в оперативности доступа к мелким изменениям настроек остается, а инертность системы при масштабных изменениях настроек не играет роли из-за отсутствия таковых. Кроме того, для реализации любого процесса обработки сигналов необходимо наличие соответствующего прибора и зачастую в нескольких экземплярах. Следует отметить и возрастание шумов при последовательном прохождении записываемого сигнала через множество приборов до его оцифровки, но характер аналоговых шумов стационарный, и потому он менее заметен для человека, нежели коррелированный с сигналом шум квантования, неизбежно возникающий в цифровых системах обработки сигналов.

Рассмотрим типичную схему коммутации приборов для реализации аналоговой системы мониторинга. Оптимально, когда в наличии есть несколько предусилителей с возможностью съема сигнала с двух выходов (сплитирование). Это дает возможность организовать кратчайший путь сигнала к аналого-цифровому преобразователю и одновременно направить сигнал в микшерный пульт для организации роутинга и мониторинга. Выход аудиоинтерфейса направляется на одну из стереопар микшера. Выход микшера направляется в контрольную акустику. Посыл сигнала в усилитель наушников исполнителя делается с любой шины аух.

Реализация цифровой схемы роутинга и мониторинга требует наличия аудиоинтерфейса с цифровой консолью на борту (например, Universal Audio Apollo 8p или устройства от RME с приложением Total Mix). Аналогичным образом можно организовать роутинг студии на базе цифрового микшера, при этом он же будет выполнять роль звуковой платы, но качество аналого-цифрового преобразования будет ниже, чем в предназначенных для записи цифровых устройствах. Кроме того, далеко не каждый цифровой микшер поддерживает частоты дискретизации выше 48000 Гц. Это существенно ограничивает их применение в качестве основного аудиоинтерфейса студии. Конфигурацию студии на базе цифровой среды выгоднее применять в случае необходимости большой гибкости при масштабной смене задач, так как настройки каждой сессии можно сохранять в файл и мгновенно загружать при повторной записи. Оперативность же мелких изменений настроек в цифровой среде более инертна, так как требует манипуляций с настройками драйвера звуковой карты. Иногда при наличии второго компьютерного монитора на нем выводят виртуальный микшер звуковой карты для большей оперативности. В целом реализация цифрового роутинга сигналов требует меньшего количества приборов.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Рассмотрим типичную коммутацию студии на цифровой базе. Сердцем студии является аудиоинтерфейс, в который в дальнейшем коммутируются микрофоны. Другой способ коммутирования микрофонов связан с их подключением посредством предусилителя. Выход аудиоинтерфейса коммутируется с контрольной акустикой. Сигнал для исполнителя снимается с выхода для наушников либо с любого физического выхода, программно-ассоциированного с шиной аух внутреннего микшера звуковой карты.

Анализ совместно со студентами аналоговой и цифровой моделей коммутации студийных пространств расширяет кругозор будущих специалистов. Помимо прочего он формирует компетенции по самостоятельному проектированию и организации индивидуального рабочего пространства в студии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петелин, Р. Ю. Музыкальный компьютер секреты мастерства / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. – СПб.: БХВ-Петербург, 2001. – 275 с.

УДК 792.075

*Д. Ю. Гончаренко,
г. Луганск*

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА КАК ПРОБЛЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

На современном этапе театрализованные представления и массовые праздники сформировались как особый сегмент рынка праздничной культуры, которая, с одной стороны, направлена на передачу народных традиций, выражение чувств, отклик на событие, призвана воспитывать уважение к прошлому, формировать веру в национальную идею. С другой стороны, в условиях трансформации современного общества происходит расслоение праздничной культуры, смена ценностных ориентаций, складываются рыночные отношения, жесткая конкуренция, наблюдается отсутствие опыта на рынке праздничной индустрии. Данные проблемы требуют профессионального подхода, огромная роль в котором отводится повышению качества подготовки специалистов – режиссеров театрализованных представлений и праздников.

На наш взгляд, одной из основных задач обучения будущих режиссеров является воспитание конкурентоспособных специалистов на широком рынке праздничной индустрии. Данная проблема является полиструктурной и носит комплексный характер, который включает в себя развитие специальных способностей и формирование профессиональных компетенций. По нашему убеждению, одна из базовых режиссерских способностей, которая является определяющей в контексте конкурентоспособности, – художественная картина мира режиссера в целом и режиссерское мышление в частности.

Понимание процесса формирования художественной картины мира базируется на понятии «режиссерское мышление». Анализ этого процесса сложен, поскольку недоступен непосредственному наблюдению, а доступен лишь результат такого мышления – театрализованное представление, спектакль, театрализованный концерт и промежуточные «продукты творчества» (экспликации, записи режиссерских комментариев, режиссерские дневники и т. п.).

Режиссерское мышление можно отнести к специальным способностям, т. е. таким индивидуально-психологическим особенностям личности, которые отвечают требованиям режиссерской деятельности, обеспечивая успешность ее выполнения, и проявляются в

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

особом умении пересоздавать и организовывать в пространстве и времени художественные события. Режиссерское мышление познает мир особыми средствами, в результате чего возникает художественная картина мира, воссоздающая события в форме зрелища [3].

Актуальность проблемы развития режиссерского мышления у будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников обусловлена необходимостью решения проблем профессионального отбора, совершенствования методики обучения и воспитания будущих режиссеров в современном театральном образовании.

Анализ современных литературных источников, в частности таких авторов, как В. Ф. Савина, Л. Н. Мартынова, Е. Ф. Шангина, В. С. Шалимов, позволил нам сделать вывод о противоречивых, а иногда и взаимоисключающих высказываниях о режиссерских способностях и о способностях режиссерского мышления.

В то же время теоретический анализ позволил выделить следующие качественные особенности режиссерского мышления и его признаки:

1. Диалектический (конфликтная природа театра) и «материалистический» (воплощенность в конкретном материале – человеческом действии).
2. Конкретность (все предлагаемые обстоятельства переводятся на язык конкретного действия – в пластику).
3. Метафоричность (пересоздание предлагаемых обстоятельств в наглядные, зрелищные, действенные, пластические, пространственно-временные образы).

Таким образом, «событие-зрелище» является основным выразителем режиссерского мышления, а значит, переработка наглядного образа и наглядного действия в «событие-зрелище» позволяет нам определить режиссерское мышление как событийно-зрелищное [2].

Процесс развития режиссерского мышления и формирование художественной картины мира начинается уже на первом этапе обучения будущих режиссеров. Основной задачей педагога режиссерского курса становится не только обучить режиссерскому ремеслу, но и способствовать вовлечению в процесс художественного творчества.

С целью развития режиссерского мышления все задания должны быть направлены на раскрытие индивидуального образного видения события, которое требует от студента организации пространства в соответствии с замыслом, предполагает смелый поиск и отбор, фантазирование и придумывание, изобретение своих выразительных средств.

Наиболее эффективной формой работы со студентами в данном контексте являются этюдные задания. Это и режиссерские натюрморты и этюды на место действия, на время суток, на музыкальный фрагмент и т. п. Такого рода задания тренируют и выявляют способности к установлению различных связей между явлениями жизни и переносу их в сценическое пространство, к созданию образов и выражению их смысла, требуют восприимчивости к деталям, противоречиям, оригинальности мышления.

К наиболее сложным видам этюдной работы относится «этюды-размышления», которые создаются студентом без участия актеров, – режиссерский «натюрморт». Задача такого этюда состоит в создании события и на его основе лаконичного сюжета, воплощение которого происходит в форме инсталляции (расположение подобранных предметов в сценическом пространстве с воссозданием места, времени действия и события без участия актеров).

По утверждению С. В. Женовач, режиссерский дар заключается именно в особом способе восприятия действительности, умение каждый раз выращивать новую сценическую реальность. На наш взгляд, именно такая качественная особенность мышления, как метафоричность, лежит в основе мышления режиссерского [1]. Следовательно, каждое упражнение, каждое задание педагога должно быть определенным «вызовом» для студента и группы в целом, пробуждать творческий потенциал, потребность мыслить образами, а значит активно развивать режиссерское мышление.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Однако в поле взаимоотношений «педагог – студент» существует также иная проблема. Педагог и студент-режиссер постоянно находятся в естественном творческом конфликте. Оценивая продукт творческого поиска студента, преподаватель обязан быть максимально корректным, доброжелательным, убедительным. Кроме того, перед педагогом всегда стоит сложная задача скорректировать работу студента таким образом, чтобы не навязывать свое видение, а направить на дальнейший поиск собственного решения.

Конечно, данная статья не может охватить всех аспектов проблемы формирования художественной картины мира будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников, поскольку она носит признаки многовекторности и имеет сложный комплексный характер, в связи с чем указанная проблема станет предметом наших дальнейших исследований и публикаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Женовач, С. В. О режиссерском мышлении / С. В. Женовач // Театр, живопись, кино, музыка: Ежеквартальный альманах. – 2008. – № 4. – С. 22–24.
2. Клековкин, А. Ю. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: метод. указания / А. Ю. Клековкин. – М.: КЛКШТИ, 1990. – 76 с.
3. Меерович, М. Технология творческого мышления / М. Меерович, Л. Шрагина. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2008. – 495 с.

УДК 070:008:37.01

*В. К. Дунин,
г. Луганск*

ЕВРОПЕЙСКИЕ МЕДИАУРОКИ И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МЕДИАДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Более чем пятидесятилетний поступательный путь, который проделан медиаобразованием в Западной Европе, и результат, с которым медиаобразование дошло там до наших дней как уже во многом сложившаяся система культурно-языкового и аудиовизуального формирования человека, способного чувствовать себя в современной сложной медиадействительности удобно, – фон, прямо скажем, жестокий по отношению к тому, что в направлении медийного просвещения раньше происходило на Украине, а ныне происходит в ЛНР.

Со своим появлением телевидение, которое в западном мире сразу же встало на путь коммерциализации, явило всему миру (наряду с безусловной пользой) разрушительную идейно-тематическую, видео-фактологическую и художественно-культурологическую всеядность. В Европе в связи с этим серьезно обеспокоились, поскольку это коммуникационное средство родилось «беспардонным» и «настырным» и не звало к себе, а сразу ворвалось в интимный мир частных домов и квартир. А в них помимо взрослых – дети как чистый лист с их неокрепшими душами и незамутненным сознанием. Они-то и оказались беззащитными перед нравственно-этическим нигилизмом, наполняющим в немалых дозах систему медиа, в которой, как известно, не только ТВ, а и литература, музыка, живопись, кино, радио, печатная пресса, Интернет с его СМИ и социальными сетями.

В Европе практически сразу озадачились необходимостью надежно оградить детскую и подростковую аудиторию от опасностей на пути формирования личности, которые содержатся в медиа. Решение такой задачи, как показала практика, находится в плоскости целевого просвещения, в масштабной системе медиаобразования на всех этапах взросления. Эти процессы получили развитие в странах ЕС начиная с 60-х годов прошлого столетия.

На Украине, к сожалению, эта система долго отсутствовала по известным причинам и начала выстраиваться с большим отставанием. Понятно, что медиаобразование в ЛНР как

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

когда-то части территории украинского государства тоже находится, можно сказать, в зачаточном состоянии. Сегодня на основании опыта работы кафедры кино-, телеискусства ЛГАКИ имени М. Матусовского можно констатировать факт отсутствия основ медиаобразования у большинства абитуриентов. Юноши и девушки, окончившие среднюю школу, гимназию, лицей или колледж, в массе своей читают мало или совсем не читают, не знакомы с классической музыкой и живописью, не бывают в театре, плохо знают историю. Словом, большинство абитуриентов приходят в профильный вуз без элементарной подготовки в области медиаобразования. И это огромная проблема, поскольку вуз, в частности и тот, который мы презентуем (ЛГАКИ имени М. Матусовского) в лице кафедры кино-, телеискусства, призван обеспечивать студентам парадигму и условия изучения экранных медиа, а не заниматься их медиаобразованием, как говорится, с нуля. Между этими двумя понятиями, хотя они и зиждутся на однокоренной основе, есть существенные различия. В Европе еще в 90-х годах прошлого века имела место полемика по поводу их различия. Так, по мнению К. Бээлгэт, известной деятельницы в области медиаобразования, чиновницы Британского киноинститута, между медиаобразованием и изучением медиа существует четкая «демаркационная» линия. И хотя в то же самое время такое мнение имело серьезных оппонентов (например, в лице британского же медиапедагога и исследователя Л. Мастермана), на практике работы в секторе аудиовизуального образования склоняет скорее к взгляду К. Бээлгэт. Различия для нас явственны и без демонстрации теоретических обоснований отличий двух видов медиаподготовки, к чему в свое время Л. Мастерман призывал К. Бээлгэт.

Так, в представляемом нами вузе, где на кафедре кино-, телеискусства осуществляется подготовка будущих практических профессионалов в области кино и телевидения, явственно наличествует постоянное противоречие между интересами студентов и чаяниями преподавателей. Основная масса студентов заинтересована прежде всего в получении конкретных, что называется, ремесленных знаний и умений для того, чтобы по окончании вуза найти определенную работу, скажем, режиссерскую, операторскую, сценарную или журналистско-модераторскую и т. д., в профессиональном медиабизнесе, и это их стремление удовлетворяется учебными планами. Но профессорско-преподавательский состав выпускающей кафедры испытывает сложность, связанную с тем, что обнаруживает у студентов огромные бреши в медиаграмотности. И преподаватели, вместо использования большей части учебного времени на прививание обучающимся прямых умений и навыков, вынуждены тратить время на восполнение названных брешей. На поверку имеем секвестр, усеменение объема преподаваемых студентам как конкретных практических знаний и умений, относящихся к сфере изучения медиа, так и массива знаний, которые относятся к сфере медиаобразования.

Заметим при этом, что человек, знающий только, как технически делать телевидение, радио, кино, СМИ, не может считаться полноценным профессионалом. Человек без понимания того, что ему (а в нашем случае будущему кинотелеспециалисту) придется осуществлять профессиональную деятельность в социуме, погруженном в медиаокеан, даже опасен. В социуме, ныне полностью зависимом от сферы медиа, мы видим и ощущаем многие как позитивные, так и негативные рефлексии от процессов, происходящих в последнем. Медиа – не стихия только тогда, когда она организуема специалистами, деятелями, обладающими широким спектром знаний, пониманий, умений, но при этом также – глубокой нравственностью, моралью, этичностью, способностью определять причинно-следственные связи общественных, социальных, политических и физических явлений. Все это способно сформировать в человеке медиаобразование. По мнению доктора филологических наук А. П. Короченского, неспособность соответствовать в полной мере стремительным переменам является одной из причин нынешнего острого кризиса образовательной системы. Рождение же современных концепций медиаобразования

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

свидетельствует о наметившейся тенденции обновления общего образования, приспособления его к потребностям медиатизированного общества XXI века [1].

Специалистам хорошо известно, что существует целый ряд определений понятия «медиаобразование». Приводя здесь основные из них, мы адресуем их заинтересованным неспециалистам.

«*Медиаобразование (media education)* – это изучение медиа, которое отличается от обучения с помощью медиа. Медиаобразование связано одновременно как с познанием того, каким образом создаются и распространяются медиатексты, так и с развитием аналитических способностей для интерпретации и оценки их содержания (тогда как изучение медиа (*media studies*) обычно связывается с практической работой по созданию медиатекстов). Как медиаобразование (*media education*), так и изучение медиа (*media studies*) направлены на достижение целей медиаграмотности (*media literacy*)» [2, с. 132].

«*Медиаграмотность (media literacy)* – помогает учащимся/студентам общаться с медиа под критическим углом зрения, с пониманием значимости медиа в их жизни. Медиаграмотный учащийся/студент должен быть способен критически и осознанно оценивать медиатексты, поддерживать критическую дистанцию по отношению к популярной культуре и сопротивляться манипуляциям...» [Там же].

Где же выход? Нам представляется, что медиаобразование целесообразно рассредоточить на срок в 15 лет, начиная его с 1-го класса школы. Только в этом случае можно педагогам все отдать, а учащимся/студентам все усвоить. Аналог подобной парадигмы имеется, он отработан чуть ли не столетней практикой. Мы имеем в виду музыкальное и художественно-изобразительное образование, система которого построена по трехступенчатому принципу: школа – училище – вуз, где школа дает «азы», училище их развивает и расширяет, а вуз углубляет и ограняет. Вуз сосредоточен на самой сложной задаче: из того, что накоплено учеником в школе и в училище, заставить в конце концов гармонично заработать в нем на основе наработанных им ранее стереотипов и разбуженных в нем творческих устремлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Короченский, А. П. Медиаобразование: миф или реальность? / А. П. Короченский // Медиаобразование. – 2005. – № 2. – С. 82–86.
2. Федоров, А. В. Медиаобразование в странах Запада: монография / А. В. Федоров, А. А. Новикова. – Таганрог: Кучма, 2005. – 270 с.

УДК 792.028.3:621.387.13

В. Д. Евдокимова,
г. Луганск

МЕТОДИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ РЕЧИ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ И РАДИО КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ТЕЛЕРАДИОВЕДУЩИХ И ДИКТОРОВ

Творческая природа звучащего слова в средствах массовой информации, публичность, высокая социальная культура, просветительская, политическая, социально-экономическая, воспитательная миссия телевидения и радиовещания требуют действенного, совершенного, выразительного, эмоционально окрашенного звучания слова.

Ведущему и диктору необходимо органично владеть правильным литературным произношением, иметь четкую дикцию, гибкий голос, способный выразительно звучать в творческих и акустических условиях телерадиоискусства.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Совершенная техника речи – дикционная чистота, фонационное дыхание и голос – в органичном соединении с логикой мысли и внутренним образным содержанием живого словесного действия обеспечивают разборчивость сказанных слов и фраз и в качестве обратной связи – эмоциональное восприятие зрителями и слушателями разнообразной информации.

Телевидение и радио есть и будут неисчерпаемым источником духовного обогащения национальной культуры. Высокая культурная, духовная, эстетическая и политическая роль радио и телевидения в сфере художественной выразительности речи очевидна. Ведущие, дикторы, журналисты должны образцово владеть литературным произношением, свободным от недостатков и ошибок. Культура речи для них и в жизни, и в телерадиопространстве должна быть органичной, войти в плоть и кровь, стать необходимой и привычной. Поэтому при обучении студентов необходимо обращать внимание на их умение придерживаться норм русского литературного произношения в устном общении. Ведь общеизвестен тот факт, что единые нормы литературного произношения, как и нормы правописания, являются свидетельством речевой культуры народа. Совокупность произносительных норм литературного языка – орфоэпия (где «орфос» – прямой, правильный, «эпос» – речь) – это, прежде всего, правила произношения отдельных звуков и звукосочетаний, а также норм ударения.

Для дикторов и телеведущих словарь ударений должен быть всегда под рукой, а пользование им – стать профессиональной привычкой. Телезрителей и радиослушателей всегда удивляет и раздражает тот факт, когда в одной и той же передаче одно и то же слово произносится то с одним, то с другим ударением. Даже приглашенным выступающим в передаче ведущий должен подсказать, как правильно поставить ударение в том или ином слове. Усвоение норм литературного произношения в телерадиопередачах – первое требование к культуре речи и ее художественной выразительности.

Но одного знания правил орфоэпии недостаточно для того, чтобы речь воздействовала на слушателей и зрителей и вызывала определенные эмоции. Необходимо виртуозное владение техникой речи: отменной дикцией, голосом с его основными качествами, а также фонационным дыханием. Большинство людей в своей повседневной жизни говорят так, как им удобно, привычно, с минимальной затратой энергии. От этого слово, которое звучит, – пассивное, вялое, а иногда приобретает уродливую форму [2].

Начать необходимо с дикции! Когда мы говорим, что у человека хорошая дикция, это значит, что все звуки он произносит четко и ясно. Когда человек шепелявит, гнусавит, неверно или нечетко произносит те или другие звуки – у него плохая дикция.

Дикционные упражнения: артикуляционная гимнастика, труднопроизносимые сочетания согласных с гласными, скороговорки на различные согласные и настойчивый труд помогут в разработке хорошей дикции, а также в избавлении от речевых недостатков, которые чаще всего встречаются:

- сигматизм – неверное произношение свистящих: **с, с', з, з', ц, ц'** и шипящих звуков: **ш, ж, ч, щ**;

- ротацизм – картавость, неверное произношение звука **р, р'**;

- ламбдацизм – неверное произношение звука **л**, приближение его к звуку **в** [1].

Выполняя упражнения и проговаривая скороговорки с вышеуказанными согласными, можно избавиться от подобных речевых недостатков. Французы называли дикцию вежливостью актера. А разве не становится ведущий, диктор, журналист актером, когда попадает на экран? Конечно, он должен иметь актерские способности! Ведь наряду с внешностью, одеждой, манерами человека характеризует еще и способность действительно говорить, доносить слова полным стилем.

Огромное значение придавал дикции К. С. Станиславский. Вот некоторые его высказывания:

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

1. «Слово со скомканным началом подобно человеку с расплющенной головой, слово с недоговоренным концом напоминает мне человека с ампутированными ногами».

2. «Выпадение отдельных букв и слогов – то же, что... выбитый глаз или зуб, отрезанное ухо и другие подобного рода уродства».

3. «Когда у некоторых людей от вялости или небрежности слова сливаются в одну бесформенную массу, я вспоминаю мух, попавших в мед, мне представляется осенняя слякоть и распутица, когда все сливается в тумане» [5, с. 69–70].

Эти образные и точные высказывания должны напоминать ведущим, дикторам, журналистам о том, что хорошую дикцию необходимо постоянно развивать.

Огромное значение в художественной выразительности речи имеет голос. Лилиана Браун, которая была преподавателем культуры речи и постановки голоса в информационном агентстве США «Голос Америки», приводит следующие характеристики *хорошего* голоса: приятный, спокойный, низкого тембра, управляемый, мелодичный, уверенный, выразительный, богатый, звучный, вибрирующий, теплый, заботливый, интонационно-выразительный, наполненный, доброжелательный. И, соответственно, характеристики плохого голоса: хриплый, плаксивый, орущий, боязливый, бесцветный, монотонный, слабый, резкий, тихий, неуверенный, напряженный, нудный. Исходя из этих характеристик, можно сделать вывод, что голос человека – это огромное богатство интонаций, силы, эмоциональной заразительности. Усовершенствованный, он звучит легко и сильно, красиво и выразительно. Гибкий, подвижный, послушный воле человека, он точно и ярко передает утонченные чувства и мысли, раскрывая внутренний мир говорящего. Закаленный тренингом голос работает безотказно, не знает быстрой усталости и частых заболеваний [3]. Голос для ведущего, диктора, журналиста – это его инструмент, который всегда должен быть в порядке. Профессиональный голос воспитывается долгой и упорной работой, успешность которой зависит от способности ученика к систематическим тренировкам.

Голос имеет магическую силу, с ним тесно связана интонация, которой огромное значение придавал К. С. Станиславский. «У слова и у речи есть своя природа, которая требует от каждого знака препинания соответствующей интонации. В этих интонациях есть какое-то воздействие на слушающих, обязывающее их к чему-то: вопросительная фонетическая фигура – к ответу; восклицательная – к одобрению или протесту; две точки – к внимательному восприятию дальнейшей речи и т. д. Во всех этих интонациях большая выразительность» [5, с. 327–328].

Выучить соответствующую каждому знаку препинания интонацию – значит познать природу живой разговорной речи, сделать ее художественно выразительной, способной точно и ярко «рисовать» голосом мысль, проявлять чувства [4].

«Есть пятьдесят способов сказать «да» и пятьсот способов сказать «нет», и только один способ так написать», – говорил о богатстве интонаций Б. Шоу.

Очень тесно связаны между собой голос и фонационное дыхание. Обратимся к выдающемуся педагогу сценической речи Р. А. Черкашину, который утверждал, что первоэлементом возникновения голоса является фонационное дыхание. Он четко размежевал дыхание физиологическое, не связанное с речью, и речевое – фонационное. В фонационном мы используем смешанный, комбинированный тип дыхания, который называем межреберно-диафрагматическим. Характеристикой этого дыхания является последовательность трех моментов:

- сокращение диафрагмы;
- расширение нижних и средних ребер;
- подтягивание стенки живота в последний момент вдоха, чем создается опора звуку.

«Секрет» поставленного дыхания в умении незаметно, быстро, энергично вдыхать воздух и экономно распределять соответственно тексту «озвученный» выдох. Занятия

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

художественной выразительностью речи должны стать в системе специального профессионального образования важной составной частью идейного, творческого, политического воспитания, активным стимулом развития творческой индивидуальности ведущего, диктора, журналиста в сегодняшнем телерадиопространстве.

В данном исследовании обозначены только некоторые слагаемые, связанные с художественной выразительностью речи на ТВ и радио. А еще существует целый раздел, связанный с логической выразительностью, реализацией словесного действия, через иллюстрированный подтекст, создание киноленты видений и множество других способов, делающих слово художественно выразительным, но это уже материал других исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Євдокимова, В. Д. Тренінги у системі виховання техніки мовлення: навч. посіб.-практ. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв / В. Д. Євдокимова; Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. – Луганськ: Промдрук, 2011. – 160 с.
2. Карасьов, М. В. К. С. Станіславський і сценічна мова / М. В. Карасьов. – К.: Мистецтво, 1963. – 160 с.
3. Культура сценической речи: сб. статей / отв. ред. И. П. Козлянинова. – М.: ВТО, 1979. – 414 с.
4. Савкова, З. В. Как сделать голос сценическим / З. В. Савкова. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1975. – 175 с.
5. Станиславский, К. С. Собр. соч.: в 8 т. / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1955. – Т. 3. – 500 с.

УДК 791.43:792:001.8

*И. Н. Ермолаева,
г. Луганск*

КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ ВИДЕОЭТЮДА КАК ИННОВАЦИОННЫЙ МЕТОД В ОБЛАСТИ СЦЕНИЧЕСКИХ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

Методология экранных и сценических искусств – наука сравнительно молодая. Как любая другая область гуманитарного знания, она с трудом поддается упорядочиванию и систематизации. Тем не менее исследования в этой области проводились классиками методологической науки и практики – К. С. Станиславским, М. О. Кнебель, Г. А. Товстоноговым, И. Б. Малочевской и др. Поиск решения этого вопроса не теряет своей актуальности и сегодня. Вопросы о нужности процесса методологии искусства на сегодняшний день не возникает, т. к. значимость его уже доказана самой практикой жизни.

Вслед за драматургией, поднимающей большие общечеловеческие проблемы, вскрывающей самые глубинные психологические пласты личности, практическая режиссура поднялась еще на одну новую, качественно более высокую ступень.

Сегодня режиссер – это самостоятельный художник, извлекающий из драматургического материала его идейно-тематическую сущность и сублимирующий эту сущность в новый сценический образ. А рядового зрителя, критиков, специалистов театра и кино очень интересует, что нового внес режиссер в образное решение спектакля [1, с. 3].

Первостепенным этапом в процессе постановки сценического или экранного произведения является анализ литературной первоосновы – «потока жизни», облеченного в драматургический материал.

К. С. Станиславский, считая, что только верное вскрытие пьесы может привести к правильному определению сверхзадачи и правильному постановочному решению будущего спектакля, говорил: «Пусть анализ разложит пьесу на ее составные части, то есть вскроет канву, на которой вышита картина, и ясно определит конечную цель» [2, с. 28].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Одним из главных методов изучения драматургического материала является индуктивный метод познания – путь от частного к целому, когда ответы на все подобные вопросы будут логическими выводами из последовательного анализа пьесы.

В педагогической практике воспитания режиссера, в настоящее время процесс анализа принято делить на два вида: драматургический – литературный и режиссерский. Драматургический – литературный *анализ* включают выявление темы, идеи, основного конфликта, жанровых и стилевых особенностей произведения, т. е. идейно-тематический анализ» [Там же, с. 35]. В режиссерский же анализ включают определение сверхзадачи будущего спектакля (фильма), образной сущности отдельных эпизодов, действенное построение (действенный анализ), а иногда и пластическую разработку сцен и актов, то есть все то, что относится к разработке режиссерского замысла и его воплощения.

«Идейно-тематический анализ» должен включить в себя провес выявления всего многообразия тем пьесы, раскрыть процесс столкновения этих тем в основном конфликте, выявить всю систему идей (сверхзадач), которые движут действиями персонажей, помочь найти главную тему и идею в авторском замысле. Основным проявлением всех мыслей и идей автора является словесное и физическое действие, составляющее основу драматического произведения. Под действием мы подразумеваем развивающийся ход борьбы и поступков персонажей.

«Действенный анализ» или «Анализ действенного содержания произведения» выявляет фабулу и цепь основных событий, вскрывает коллизии, подробно вычерчивает линии действия всех героев. Метод «Действенного анализа» опирается на способность режиссеров событийно воспринимать действительность. К. С. Станиславский предлагал выявить в анализе наиболее важные события, которые определяют процесс движения спектакля. Событие – основная структурная единица сценической жизни, неделимый атом действенного процесса. Любое событие – это конфликт, то есть конфликтный действенный факт (как называл его Станиславский). Действие – это борьба. Очень важно, что событие – действенный, конфликтный факт, происходящий «здесь, сейчас, на моих глазах», то есть события реально происходят в пьесе, а не за ее пределами [Там же, с. 40].

Г. А. Товстоногову было близко толкование слова «событие» по словарю В. И. Даля – «со-бытийность кого-то с кем-то». Мастер подчеркивал, что жизнь человеческая событийна по своей структуре, событийна и структура сценической жизни. Событийное развитие – важнейшая часть режиссерского замысла. Г. А. Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять таких событий: исходное, основное, центральное, финальное и главное. Так происходит формирование режиссером представления о том, как будет развиваться спектакль (фильм), – от исходного события через основное, центральное, финальное – к главному событию.

Еще одним фундаментальным понятием метода является сверхзадача – то есть идея произведения, обращенная в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня спектакль. Постижению сверхзадачи помогает проникновение в идею автора, в его мировоззрение.

Путь воплощения сверхзадачи – сквозное действие – это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается авторская идея и режиссерская сверхзадача.

Этап исследования драматургического материала методом действенного анализа должен завершаться построением схемы развития драматического действия, которая будет основным объектом работы как в процессе разработки режиссерского замысла, так и в период его воплощения.

И. Б. Шубина, пользуясь приемом визуализации для освоения теоретического материала режиссерами массовых праздников и представлений, предлагает схематическое изображение композиционного и действенного анализа сценария театрализованного представления [3, с. 97, 119]. Композицию сценария, его внешнюю (архитектонику) и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

внутреннюю составляющую, следуя принципу единства формы и содержания, она представляет так:



Рис. 1. Композиция сценария по принципу единства формы и содержания

Для усвоения системы действенного анализа, разработанной Г. А. Товстоноговым, И. Б. Шубина объединяет в одну схему пять основных (ключевых) событий, развитие конфликтной ситуации и определение сквозного действия:

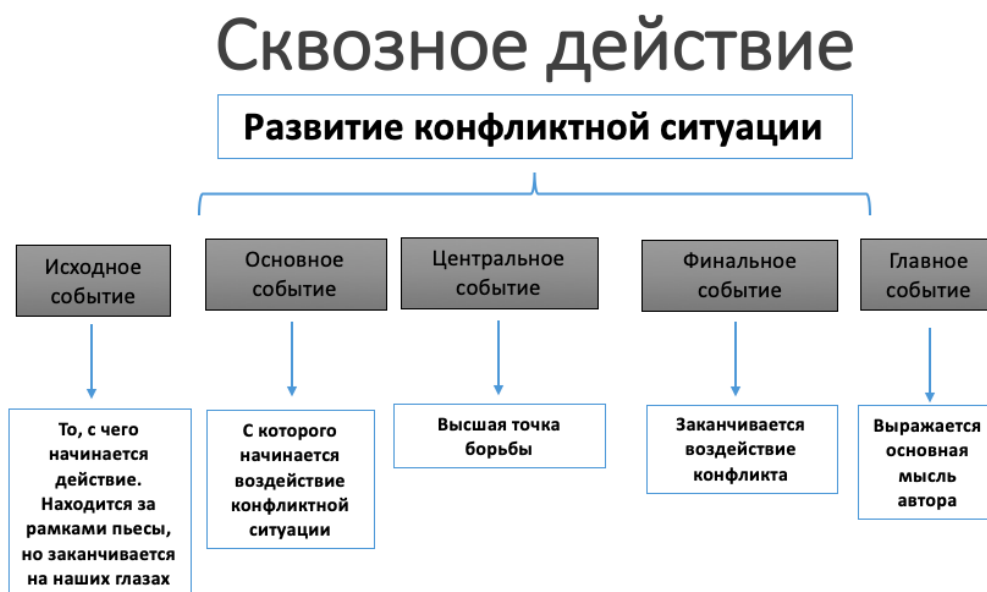


Рис. 2. Действенный анализ

Поддерживая принцип наглядности, для более полного внедрения в авторский драматургический материал и разработки режиссерского замысла мы предприняли попытку выстраивания в единый ряд всех известных видов анализа. В нашем варианте – таблице комплексного анализа не просто соединение известных видов анализа, но прорисовка линий взаимосвязей между явлениями (действиями и событиями) и их терминологическим определением.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Таблица 1

Пример работы по модели композиционного анализа

Идейно-тематический анализ	Действенный анализ			Композиционный анализ	
	Физические действия	События (действенные факты)	Пять основных (ключевых) событий	Внутренняя композиция	Внешняя композиция (архитектоника)
Тема	aaaaaaaaaaaa	№ 1	Исходное	Экспозиция	Эпизод № 1
Идея	aaaaaaaaaaaa				
	aaaaaaaaaaaa	№ 2	Основное	Завязка	Эпизод № 2
	aaaaaaaaaaaa				
Конфликт	aaaaaaaaaaaa	№ 3		Развитие действия	Эпизод № 3
	aaaaaaaaaaaa				Эпизод № 4
	aaaaaaaaaaaa	№ 4			
	aaaaaaaaaaaa				
	aaaaaaaaaaaa	№ 5			Эпизод № 5
Характеры	aaaaaaaaaaaa				
	aaaaaaaaaaaa	№ 6	Центральное	Кульминация	Эпизод № 6
Стиль	aaaaaaaaaaaa				
	aaaaaaaaaaaa	№ 7	Финальное	Развязка	Эпизод № 7
Жанр	aaaaaaaaaaaa		Главное		

Следуя индуктивному методу от частного к целому, студенты-режиссеры в первую очередь должны определить и создать цепь физических действий персонажей, раскрыть смысл конфликтов, объяснить глубину взаимоотношений персонажей и их характеры.

Далее линии физических действий персонажей собираются в череду конфликтных действенных фактов – события. Студенты, вскрывая суть событий, придумывают им краткое название или присваивают порядковый номер.

Следующим этапом является выделение пяти основных (ключевых) событий. Разбирая этапы прохождения развития конфликта, при правильном определении композиционных частей – экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки, студенты

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

осознают их схожесть с определенными ими ранее пятью основными (ключевыми) событиями.

Рассматривая внешнее построение драматургического материала (архитектонику), студенты-режиссеры смогут увидеть равенство события и эпизода (для небольших по объему пьес или сценариев) по делению на части.

Далее мы приступаем к идейно-тематическому анализу. Здесь для определения конфликта, действия и противодействия проводим указатели на соответствующие графы действенного анализа. Таким образом выявляется не только предмет конфликта, но и сквозное действие пьесы (сценария).

Для определения сюжета и фабулы мы проведем указатели (стрелки) на событийный ряд, и как следствие студент четче представит тему пьесы (сценария).

На выявление и формирование идеи, а впоследствии и режиссерской сверхзадачи укажет последнее главное событие в графе действенного анализа.

Таким образом, при правильном проведении комплексного анализа студенту-режиссеру становится не только понятен авторский замысел драматургического произведения, но в ходе работы формируется собственное видение материала, его компоновка, художественный образ и т. д. По нашему мнению, работа над заполнением таблицы комплексного анализа поможет начинающим режиссерам конкретнее сформировать художественный замысел и повысит желание его творчески реализовать. Кроме того, инновационная таблица модели комплексного анализа облегчит педагогу работу при определении глубины освоения теоретического материала студентами в работе над драматургическим материалом и его постановкой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дронов, Л. А. Всесторонний анализ пьесы: учеб. пособие / Л. А. Дронов. – Л.: Изд-во ЛГИК, 1974. – 104 с.
2. Малочевская, И. Б. Режиссерская школа Товстоногова / И. Б. Малочевская. – СПб.: СПбАТИ, 2003. – 160 с.
3. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учеб.-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 288 с.

УДК 373.687:778.5+37.036.5

*Т. Л. Журавлева,
г. Луганск*

ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ И МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ В ОБЛАСТИ КИНОТЕЛЕИСКУССТВА В НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЕ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

В современных условиях к системе образования выдвигаются очень высокие требования: она должна готовить специалистов к жизни и деятельности в широком, динамичном, быстро меняющемся мире, где перед человеком постоянно возникают нестандартные задачи, решение которых предполагает наличие умений и навыков строить и анализировать собственные действия. Основу инновационных образовательных технологий, применяемых в учебном процессе, должен составлять социальный заказ, профессиональные интересы будущих специалистов, учет индивидуальных, личностных особенностей обучающихся. Поэтому при подготовке специалистов применение инновационных форм и методов необходимо органично сочетать с прагматическим пониманием целей и задач обучения и подготовки кадров.

В своей работе мы рассмотрим опыт работы именитой киношколы – Национальной школы кино и телевидения Великобритании. История кинообразования и подготовки

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

специалистов в области телевидения в Великобритании насчитывает уже несколько десятилетий. Британцы по праву могут гордиться британским кино, британской актерской школой, британским образованием. Это касается не только известным всем Оксфорда и Кембриджа. Эту известность, справедливости ради, следует распространить и на учебные заведения, где обучают великому искусству кинематографа. Учебные заведения Соединенного Королевства предлагают множество программ кинообразования.

Национальная Киношкола, открытая в 1971 году как институт для подготовки кадров для британской киноиндустрии, расположена в 25 милях западнее Лондона. Ее частично финансируют Благотворительный фонд и правительство. Однако основными источниками являются крупные британские и американские кино- и телекомпании. Образование в школе платное. Но это не столь существенно, так как существуют внушительные субсидии и различные стипендии. Выпускники NFTA получали награды кинофестивалей и конкурсов всего мира, включая Oscar, BAFTA, Emmy. В 2018 году по рейтингу школа была признана в числе 15 лучших международных киношкол. BBC заявляет, что NFTS является «ведущим центром передового опыта в области образования в кино и телевидении» [1, с. 59]. В 2018 году школа была получателем премии BAFTA «за выдающийся вклад в британское киноискусство».

Школа специализируется на магистерском и последипломном образовании, бакалавриат она не предлагает. Здесь можно получить степень магистра по большинству кинопрофессий: продюсированию, кинодраматургии, режиссуре художественных, документальных, анимационных фильмов, цифровым эффектам, производственному дизайну, звукорежиссуре фильмов и телевидения и мн. др. Школа предлагает краткосрочные курсы, курсы с получением сертификата и diploma-программы (доступны только гражданам Британии и стран ЕС). Магистратура открыта для всех желающих. Год обучения почти на всех программах обойдется для нерезидентов стран ЕС в £27000. Однако сюда включены все расходы на производство картин: реквизит, аренда помещений и аппаратуры, гонорары актеров и т. д.

Академический год начинается в январе и заканчивается в декабре. Он состоит из трех семестров. Для обучения по основной программе набирают около 160 человек. При этом группы маленькие, всего по 8 человек. Но в течение учебного года здесь обучаются намного больше людей. Посещают школу слушатели различных коротких курсов, которые длятся от 5 до 15 месяцев. К ним относятся разные дисциплины, от продюсирования развлекательных телепрограмм до мастерства цифровых эффектов. В стенах школы снимается более 100 учебных фильмов ежегодно. Школа включает в себя 10 профессиональных отделений, на которых обучают различных специалистов. Выпускники школы становятся режиссерами кино, операторами, сценаристами, продюсерами, монтажерами, композиторами, художниками, специалистами по звуковым спецэффектам. С будущей специальностью студенты определяются в конце второго года обучения. До этого у них есть возможность попробовать себя в шести профессиях: режиссера, оператора, монтажера, звукорежиссера, художника и продюсера. С каждым семестром задания в школе усложняются. Съемки прогрессируют от небольшого черно-белого немого фильма до полностью состоявшихся профессиональных картин. Выпускным экзаменом считается снятая ими выпускная картина. В мире нет другой киношколы, предлагающей так много индивидуальных специальных практических курсов кинематографии: 18 направлений магистров, 14 дипломов, 4 сертификата и широкий спектр коротких курсов.

По состоянию на 2017 год школа имела всего более 400 выпускников и около тысячи выпускников в год на своих коротких курсах. Примечательно, что студенты школы создают около 150 фильмов в год на курсах, которые являются на 90 % практическими, в отличие от курсов в других школах Великобритании. Учебный план в первое время был слабо структурирован; лекции, семинары и практикумы были вторичными по отношению к

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

продукции. Студенты проводили большую часть своего времени, делая фильмы. Однако в начале 1980-х годов руководство школы пришло к выводу, что эта система уже не служила интересам учащихся, и была введена более структурированная учебная программа. В 1982 году школа запустила пилотный проект по переподготовке специалистов. Это привело к созданию Национальной программы подготовки кадров. В первый год проходили общий курс, а затем, в течение следующих двух лет, целенаправленную подготовку в одной из десяти специализированных областей. В 2017 году была расширена программа, по которой готовили режиссеров телевидения, сценаристов, специалистов в области маркетинга для кино, телевидения и игр, продюсеров, создателей рекламных роликов.

Школа дает очень хорошую программу: интенсивную, сложную, которая основана прежде всего на практике, здесь учат на конкретных примерах, в процессе создания фильмов. Различные активные формы и методы обучения, такие как создание проектов, подготовка публичных выступлений, дискуссионное обсуждение профессионально важных проблем, обучение в сотрудничестве, создание проблемных ситуаций, подготовка профессионально направленных видеофильмов и презентаций и т. д., являются наиболее эффективными формами учебной работы. Преподаватели школы считают, что студентам нужно открывать глаза на совершенно разные типы кинематографа, и делают так, чтобы идеи и замыслы рождались именно среди студентов, а не исходили от педагогов. Главная задача в школе – помочь каждому студенту найти себя, реализовать свой потенциал и свои умения. Переход от информационно-объяснительного обучения к инновационно-действенному связан с применением в учебном процессе новых компьютерных и информационных технологий, электронных учебников, видеоматериалов, обеспечивающих свободную поисковую деятельность, а также предполагает развитие и личностную ориентацию. Студентам предлагается разработать четкое представление о том, как их роль специалиста вписывается в общий процесс разработки и производства программ.

Все практическое обучение тщательно интегрировано с семинарами и другими мероприятиями, которые разбирают кино и телевидение в историческом, культурном и деловом контексте. Таким образом, на сегодня в работе школы можно отметить различные инновационные методы обучения, в частности, это проблемная и игровая технологии, технологии коллективной и групповой деятельности, имитационные методы активного обучения, методы анализа конкретных ситуаций, метод проектов, обучение в сотрудничестве, креативное обучение, инновационная образовательная проектная деятельность, технология дебатов, технология брейнсторминга и т. д.

Креативное обучение предполагает свободный доступ каждого студента к ресурсам сети Интернет и базируется на следующих принципах: основой креативного обучения является предполагаемый образовательный продукт, который будет создан студентом; соответствие внешнего образовательного продукта студента его внутренним потребностям; индивидуальная образовательная траектория студента в образовательном пространстве; интерактивность занятий; открытая коммуникация по отношению к создаваемой обучающимся образовательной продукции.

Британские педагоги убеждены, что с расширением современных цифровых технологий критическое мышление по отношению к кино, видео, телевидению становится неотъемлемой частью грамотности в целом. В связи с этим предлагается методика, призванная облегчить кинообразование студентов. Данная методика содержит восемь базовых подходов: Freeze Frame («Замораживание кадра»); Sound and Image («Звук и изображение»); Spot the Shots («Место и кадр»); Top and Tail («Начало и конец»); Attracting Audiences («Привлечение аудитории»); Generic Translations («Видовые трансформации»); Cross-media Comparisons («Сравнения медиатекстов»); Simulation («Имитация») [3]. Особый интерес представляет группа методов, направленных на развитие творческого и критического мышления аудитории. К примеру, практические занятия по созданию кино и телевизионной продукции

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

(с опорой на понятия «агентство», «категория», «язык», «технология», «аудитория», «репрезентация»), изучение проблемных ситуаций, связанных с производством, распространением и восприятием, моделирование ситуации или процесса с помощью, к примеру, ролевой игры и др. [2].

Анализ творческих заданий, проблемных вопросов и ролевых игр, используемых в NFTA, приводит к мысли, что в британской методике кинообразования отчетливо доминируют проблемный, эвристический и исследовательский методы.

Поэтому изучение и критическое осмысление мирового опыта будет способствовать более эффективному процессу развития отечественного кинообразования. Использование преподавателями инновационных методов в процессе обучения способствует преодолению стереотипов в преподавании различных дисциплин, выработке новых подходов к профессиональным ситуациям, развитию творческих, креативных способностей обучающихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Любимов, Б. И. Британское вещание в конце XX века / Б. И. Любимов. – М.: Изд. ВК, 2006. – 280 с.
2. Михалева, Г. В. Британская методика кинообразования / Г. В. Михалева // Научный диалог. – 2015. – № 4 (40). – С. 110–123.
3. Федоров, А. В. Медиаобразование в Соединенном королевстве и Ирландии / А. В. Федоров // Медиаобразование. – 2006. – № 4. – С. 61–91.

УДК 792.028

*Е. В. Киришь,
г. Луганск*

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В КОЛЛЕДЖЕ ЛГАКИ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО

Интеллект – это, прежде всего, основа целеполагания, планирования ресурсов и построения стратегии достижения цели. Развитие интеллекта у человека выделило его из животного мира и стало началом развития общества, а затем и человеческой цивилизации. Одаренные и талантливые дети были и остаются тем потенциалом общества, который обеспечивает интенсивный социальный и научно-технический прогресс, развитие науки, культуры и производства.

На сегодняшний день следует отметить, что в контексте современного индустриального (техногенного) общества имеются значительные трудности на пути реализации интеллектуального развития студентов. Театральная педагогика и театральная практика, накопив огромный опыт в изучении поведения человека, выявили важнейшую функцию театра, которую наиболее точно определил известный польский режиссер, педагог и теоретик театра Ежи Гротовский: «Театр – это способ и средство самопознания и самоисследования как актера, так и зрителя» [3, с. 71]. Значение саморазвития артиста как личности и индивидуальности отмечают все театральные деятели, подчеркивая при этом полномочное представительство театра перед зрителем и его определенное влияние на общественное мировоззрение. Этот аспект особо отметил Л. С. Выготский: «...психология актера становится как проблема конкретная, историческая, а не как биологическая категория... Эмоции актера, его переживания выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явления, имеющие объективный общественный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии» [2, с. 7]. Такое же значение личности актера придавал и К. С. Станиславский, говоря о том, что актер является «человеком-зеркалом» и «властителем дум» [5, с. 270].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Искусство театра – это уникальное явление, которое происходит «здесь и сейчас» и представляет собой, по определению П. В. Симонова, «моделирование бытия и человеческой деятельности» [Там же, с. 111]. Объектом отражения театра как вида искусства всегда становится действующий человек – взаимосвязи и взаимоотношения человеческих характеров, типов, индивидуальностей с их в широком смысле сознанием, во всей полноте этого понятия. Однако прежде всего искусство театра осуществляет видимое, осязаемое, переживаемое, непосредственное общение. Столь важнейшую социально-психологическую функцию театрального искусства наиболее точно обозначил замечательный французский актер и педагог Ж.-Л. Барро: «Благодаря общению, невзирая на различие языков, образования, социальной принадлежности, убеждений, театр преодолевает все барьеры и обращается к человеческому в человеке» [Там же, с. 100]. Итак, в искусстве театра происходит живое общение человека с человеком, общение как взаимодействие людей, и осуществляет эту функцию общения и с партнером, и со зрителем в многосложной структуре театра – актер. Исходя из этого актеру необходимо быть интеллектуально, духовно и нравственно развитым человеком.

Психологическая структура интеллектуальной деятельности личности представляет собой интегрированный тип целостности, включающей в себя совокупность дифференцированных компонентов. В связи с этим следует отметить, что изучение интеллектуальной деятельности студентов относится к разряду наиболее сложных методологических вопросов современной психологической науки.

Интеллектуальная деятельность студента имеет общественно-историческую природу: задачи, которые современный студент ставит перед собой в учебном процессе, порождаются условиями выбранной профессиональной деятельности. В рамках когнитивной парадигмы реализация интеллектуальной деятельности студента достигается через определенные действия, производимые под влиянием определенных социально-психологических факторов: студент должен быть способен овладеть научными понятиями, чтобы воспроизводить их в собственной деятельности через логику научного познания. Иными словами, интеллектуальная деятельность студента проявляется в его способности воспроизвести содержание, путь и метод теоретического познания [1; 4].

Личность студента как субъекта интеллектуальной деятельности участвует в образовательном процессе, транслирует теоретические знания с выраженной потребностью применения их на практике, вследствие чего приобретаются основные психические новообразования. Развивает не само знание, а его конструирование и моделирование в соответствии с потребностями общества. Интеллектуальная деятельность студента особым образом организует познание теоретически существенных свойств и отношений объектов, условий их происхождения и преобразований. Интеллектуальная активность студента (ее направленность, характер проявления) задается способом организации интеллектуальной деятельности как бы извне. Основным источником развития интеллектуальной активности является процесс познания окружающего мира, который личность отражает при определенных условиях; особенности интеллектуальной активности любого уровня могут выступать в качестве критерия оценки интеллектуальных возможностей студента.

Интеллектуальная деятельность студента представляет собой активность субъекта познания, побуждаемого и направляемого адекватными мотивами совершенствования, связанными с содержанием образования. Интеллектуальная деятельность студента как ценность в системе современной культуры выступает интегративным образованием личности, отражает ее качественные характеристики и обеспечивает адаптацию в студенческой среде. Студенческую среду следует рассматривать как сложное явление социального порядка, которое, изменяясь качественно и количественно, является средством управления процессом становления личности будущего профессионала.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Итак, интеллектуальная деятельность личности представляет собой сложную психологическую структуру, организованную в единстве компонентов и их всесторонних связей. Данный вид деятельности имеет общие (одинаковые с любым другим видом деятельности) и специфические (присущие только ему) характеристики проявления. Таким образом, психологическая структура интеллектуальной деятельности личности имеет специфические параметры оценки и включает когнитивный, мотивационный, эмоциональный, регулятивный и результативный компоненты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапов, В. С. Психология интеллектуальной деятельности личности: монография / В. С. Агапов, М. М. Мишина; М-во образования Московской обл., Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования Моск. гос. обл. ун-т. – М.: ИИУ МГОУ, 2015. – 430 с.
2. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский; под ред. В. В. Давыдова. – М.: АСТ, 2008. – 671 с.
3. Гротовский, Е. От бедного театра к искусству-проводнику / Е. Гротовский; пер. с польск., сост., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
4. Мишина, М. М. Проявление интеллектуальной деятельности личности в разновозрастной студенческой среде / М. М. Мишина // Акмеология. – 2014. – № 1. – С. 155–161.
5. Толшин, А. В. Рыцарь актерской науки / А. В. Толшин // Азы актерского мастерства / сост. Е. Р. Ганелин. – СПб.: Речь, 2002. – С. 220–237.

УДК 791.43.049.1.067

*Е. В. Лимаренко,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТЬ КОЛЛЕКТИВНОЙ РАБОТЫ КАК КЛЮЧЕВОЙ РЕСУРС СТУДЕНЧЕСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Студенческое телевидение – это небольшое предприятие, которое представляет собой творческий коллектив, занимающегося выпуском телевизионного продукта. Студенческое телевидение позволяет студентам развивать навыки коллективной работы, понимать взаимосвязи между специальностями в телевизионной редакции, пробовать себя в роли специалиста одной или нескольких профессий, востребованных на телевидении. Студенты сами находят информационные поводы, снимают, пишут, монтируют, титруют свои информационные сюжеты, собирают их в единую последовательность. Студенты определяют для себя роли внутри редакции и работают над программой в соответствии с выбранными ролями.

Не каждую группу людей можно назвать командой. Команда – это люди, работающие вместе над одной задачей, идущие к одной цели, постоянно взаимодействующие друг с другом. Умение работать в команде – это умение выполнять работу в общем ритме, находить контакт с любым членом команды, признавать свои ошибки, не бояться критиковать других и принимать критику в свой адрес, приходить на помощь коллегам, управлять своими эмоциями.

Леонид Бершидский в книге «Ремесло» описывает работу в команде по ключевым пунктам. Один из них звучит следующим образом: «В хорошей редакции комфортно жить, как в какой-нибудь коммуне хиппи. Лучшие редакции – это открытые ньюсрумы, где люди сживаются с соседями, знают их привычки, слабости и увлечения, постоянно обсуждают и работу, и просто новости, и житейские истории» [1, с. 124].

Кроме того, обязательным звеном команды является ее лидер. Понятие «лидер студенческого телевидения» равносильно понятию «шеф-редактор телеканала». Дэвид Рэндалл в книге «Универсальный журналист» четко описывает умение человека управлять другими людьми: «Как почти всё в журналистике, управление подчиненными – вопрос не

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

изучения нескольких приемов, а вдумчивости и честности. У некоторых к этому врожденный талант, и их подчиненные журналисты готовы проползти ради них по битому стеклу. Остальным из нас приходится учиться этому на собственных ошибках» [2, с. 111].

Лидер среди студентов должен ликвидировать барьеры между собой и членами своей команды. Отсутствие барьеров, наличие открытой площадки для коммуникаций влияют на взаимоотношения в команде, которые, в свою очередь, определяют качество работы. Также лидеру следует установить определенные правила и следить, чтобы их выполняли, приветствовать новые креативные идеи и разговаривать с каждым членом команды – пусть это даже будет простое приветствие или прощание. «Поинтересуйтесь, как продвигается работа, есть ли новые идеи. Расспрашивайте их обо всем. Вы разговариваете с ними не для того, чтобы просто поболтать, а чтобы дать им почувствовать их значимость» [Там же, с. 112].

Главное качество как лидера, так и всей команды в целом – умение признавать свои ошибки. «Редакторы и руководители порой ведут себя так, словно они всемогущи, однако признание своих ошибок произведет на ваших подчиненных еще большее впечатление. Такая открытая атмосфера фактически будет означать, что ошибок будет меньше и они будут не столь серьезны, как там, где все боится признаться даже в малейшей оплошности» [Там же, с. 113].

Однако командная работа не исключает самостоятельности. Выполнять свою часть работы чаще всего нужно, полагаясь на собственные силы. При этом всегда можно обратиться с вопросом к другим членам команды или к преподавателям.

Таким образом, мы рассмотрели ключевые особенности командной работы при производстве студенческих новостей и определили следующее: когда команда работает в одном ритме, производство студенческих новостей движется быстрее. При этом равномерное распределение обязанностей снижает загруженность и напряженность каждого студента. Коммуникационные и творческие качества работника повышаются. В зависимости от поставленных перед командой задач каждому ее участнику иногда приходится выполнять функции подчиненного или быть руководителем. Это, в свою очередь, способствует развитию лидерских качеств каждого члена команды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бершидский, Л. Ремесло / Л. Бершидский. – М.: Аспект-пресс, 2013. – 133 с.
2. Рэндалл, Д. Универсальный журналист / Д. Рэндалл; пер. с англ. А. Порьяза. – СПб.: Нац. ин-т прессы, 1998. – 120 с.

УДК 792.054

*О. В. Малахова,
г. Луганск*

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР КАК ИННОВАЦИОННАЯ ФОРМА РЕФЛЕКСИИ РЕАЛЬНОСТИ

Социально-политическая ситуация, сложившаяся за последние пять лет в нашем регионе, существенно способствовала актуализации документального театра. Необходимо подчеркнуть, что существенно возрос интерес к документальному театру как профессионалов, так и реципиентов театрального творчества.

На наш взгляд, документальный театр – это, прежде всего, сокращение дистанции между жизнью театральной и жизнью как таковой.

Точную дату рождения документального театра назвать нелегко, так как первые подобные постановки появлялись в разные годы и еще не имели ярко выраженного характера. К зачаткам подобного театра историки относят деятельность советского

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

театрального коллектива «Синяя блуза», который в 1920-х годах зачитывал по ролям новости на злободневные темы и международные события («живая газета»). Выступления «Синей блузы» носили пропагандистский характер.

Основателем документального театра в России можно считать К. С. Станиславского, а его теория сценического искусства и метод актерской игры стали легендарными во всем мире.

В немецком театре «Мюнхенский камершпиле» когда-то ставили свои пьесы Бертольд Брехт и Петер Штайн. История «взлета» театра произошла, когда в конце 60-х Штайн поставил эксперимент в стилистике документального театра – пьесу Петера Вайса «Вьет-Нам Дискурс», посвященную войне во Вьетнаме. Во время финальных аплодисментов актер Вольфганг Нойс подходил к краю сцены и просил зрителей пожертвовать деньги на оружие для Вьетконга.

У выдающегося режиссера В. Э. Мейерхольда документальность стала способом вовлечь зрителя в сценическое действие. В спектакле-митинге «Зори», поставленном в 1920 году, функции массовки были возложены на зрительный зал. Вместо фронтовой сводки революционной Опидомани разведчик сообщал Эренъену: «То, о чем я должен вам рассказать, бледнеет перед теми гигантскими событиями, которые разыгрались на театре военных действий в Крыму». С тех пор каждый новый вечер актеры зачитывали свежие сводки с фронта.

Однако стоит понимать, что постановки тех времен, в какой бы стране они ни организовывались, носили идеологический характер и рассматривали событие через призму различных теорий и официальных источников информации. Сегодня же документальный театр выглядит иначе, о глобальных происшествиях рассказывают при помощи личных историй из уст простых очевидцев.

Таким образом, возник художественный метод «вербатим» – театральная технология, в процессе которой пьеса создается на основе интервью, дословно расшифрованных драматургом с сохранением особенностей оригинальной речи и точно воспроизведенных на сцене артистами. В процессе подготовки такого материала широко используются биографические и этнографические исследования, устная история, социологические методы сбора первичной информации (различные виды глубинных интервью, фокус-группы, включенное и невключенное наблюдение).

«Вербатим» дает возможность переосмыслить то время, в котором мы живем сегодня, увидеть его не в виде метафор, а буквально. Этот жанр тяготеет к тому, что в театре в общем-то невозможно – к объективному отражению реальности. Театральное действие сплетается из субъективных миров людей, которые становятся прототипами персонажей и могут говорить на своем, настоящем языке. Такой подход сохраняет ценность человека и позволяет зрителю взглянуть на себя со стороны. Персонаж не унифицируется, и это позволяет осмыслить мир, в котором мы сейчас живем.

Таким образом, мы получаем нередко достаточно объективную, хотя, может быть, не очень красивую картину.

Ярким примером современного театра жанра «вербатим» может служить основанный в 2002 году в Москве документальный театр «Театр.doc». Режиссеры Иван Вырыпаев и Максим Курочкин соорудили сцену из щитов в подвале жилого дома в Трехпрудном переулке, где театр базируется до сих пор. Творческие группы театра создают спектакли на основе встреч с реальными людьми на самые актуальные темы окружающей действительности. «Театр.doc» – это «глубокое интервью», погружение артиста в обстоятельства героя. Актер как бы присваивает себе документальный материал персонажа и перевоплощается: дает от его имени интервью, отвечает на вопросы зала и т. д.

В основе любой пьесы в жанре «вербатим» лежит подлинный факт, который был зафиксирован посредством протоколов, стенограмм, интервью, а также в формате

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

автобиографической прозы. Драматург использует в спектакле настоящие сведения, которые звучат из уст актеров либо свидетелей описываемых событий. В документальном театре нет места вымыслу и интерпретациям, поскольку перед режиссером стоит задача показать окружающий мир настоящим, опираясь лишь на конкретные события и реплики их очевидцев. Этому виду искусства присуща политическая и социальная направленность. Главными темами являются войны, катастрофы, кризисы, геноцид и другие глобальные потрясения [3].

«Вербатим»-театр существенно отличается от традиционного театра, оперируя кричащими фактами и злободневными темами. Жизнь без прикрас – вот главная тема доктеатра, кричащая и несправедливая, требующая нашего пристального внимания и участия, а не страстного желания махнуть на все рукой. Это стресс-тест душевного состояния зрителя, проверка на способность рефлексировать и проявлять эмпатию к героям. Кроме того, для документального театра характерны дискуссии после завершения спектакля, в ходе которых зрители и актеры обмениваются личными наблюдениями и впечатлениями от увиденного на сцене. Подобная интерактивность позволяет совершенно разным людям говорить друг с другом и совместно постигать свою идентичность [2].

На современном этапе существует достаточно большое количество документальных театров во всех уголках мира. Но кроме количественных изменений, документальный театр претерпевает и качественные. Наиболее распространенный жанр «вербатим» приобретает яркие черты «постдокументального» театра, в котором актер не просто транслятор, а зритель является реципиентом. В современном «постдокументальном» театре и актер, и зритель – непосредственные участники событий [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.Т. Леман; пер. Н. Исаевой. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
2. Радионов, А. «Вербатим» – реальный диалог на подмостках / А. Радионов // Отечественные записки. – 2002. – № 4–5. – С. 346–347.
3. Склез, В. Восстановленная справедливость: документальный суд над историей / В. Склез // Артикульт. – 2013. – № 11. – С. 24–31.

УДК 374

*О. Б. Мурзина,
г. Тамбов*

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСТВА В МЛАДШЕМ ШКОЛЬНОМ ВОЗРАСТЕ

В современном мире развитие детского творчества является достаточно актуальной проблемой. Благодаря множеству исследований специфики творчества в младшем школьном возрасте мы знаем множество особенностей, которые необходимо учитывать разным специалистам. Так, например, педагогу дополнительного образования – при организации различных творческих занятий, менеджеру социокультурной деятельности – при составлении игровой программы.

Исследователи отмечают необходимость обучения творчеству именно в младшем школьном возрасте [4]. Это обуславливается тем, что в данном возрастном промежутке обучение может быть живым и постоянно развивающимся процессом.

Неправильная постановка задачи перед ребенком может лишить его мотивации к творческим занятиям. Так, например, если ребенку задание покажется сложным, он вовсе не приступит к нему. Однако если задание окажется для него слишком простым, оно не будет способствовать развитию его творческой активности.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Младшее школьное детство – это тот период жизни, когда творчество может стать для ребенка стилем жизни. Исследования ученых говорят о безграничных возможностях детей, которые можно раскрыть именно в этом возрастном периоде [2].

Творческая деятельность обычно включает в себя создание графики, живописи и пластического искусства и связана с восприятием, познанием личностью окружающего мира, а также эмоциональной и общественной сторонами жизни человека.

Главной целью любого специалиста, работающего с детьми младшего школьного возраста, должно быть не обучение ребенка конкретным художественным навыкам, а развитие творческой активности личности через обучение тем или иным технологиям. Первая и главная цель любого мероприятия, урока для детей – раскрытие и развитие потенциальных творческих способностей ребенка, которые заложены в нем с самого рождения. Также не стоит ставить главной целью развитие в ребенке конкретных художественных навыков и обязательное применение их в будущей взрослой жизни. Ребенок может не пойти в конкретное направление в сознательном взрослом возрасте, но то мышление, те навыки, которые он приобрел благодаря занятиям той или иной творческой деятельностью, останутся с ним навсегда.

Творчество тесно связано с искусством. Именно поэтому оно может стать средством выражения чувств, мыслей, внутреннего мира ребенка в целом. В младшем школьном возрасте раскрытие личности ребенка часто является проблемой, т. к. ребенок не может сам до конца понять явления, процессы, чувства, происходящие у него внутри; у него очень маленький словарный запас, в связи с чем он не может описать это взрослому и даже объяснить самому себе. Благодаря творчеству ребенок может выразить все свои чувства, эмоции, переживания, а взрослый может его понять. Творчество также помогает процессу социализации младшего школьника.

Используя творчество, с ребенком можно провести воспитательную работу. Например, творчески смоделировав ту или иную ситуацию, можно научить ребенка вести себя в разных сложных ситуациях.

Одной из особенностей младшего школьного возраста является неусидчивость. Именно поэтому при обучении ребенка такого возраста творческой активности важным аспектом является мотивация. Избежать сопротивления и усталости спустя короткое время можно, если ввести систему поощрения. Если это игровая программа, можно поставить определенную цель, к которой ребенок будет стремиться и которой он достигнет в ходе конкретных действий. Именно поэтому финалом многих игровых анимационных программ является нахождение сокровищ или торта. Сообщив об этом детям в начале праздника, в ходе выполнения заданий и игр, когда дети устают, их можно подбадривать скорым финалом и приближением такого поощрения.

Исследования, проведенные под руководством П. Я. Гальперина, показали переход мировоззрения ребенка от дошкольному к школьному [5]. До семилетнего возраста у детей можно обнаружить лишь репродуктивные образы-представления об известных объектах или событиях, не воспринимаемых в данный момент времени, причем эти образы в основном статичные [1]. Именно поэтому дошкольникам сложно понять многие вещи, которые становятся им доступны в младшем школьном возрасте. Поэтому любая программа творческого развития дошкольника и младшего школьника коренным образом отличаются друг от друга. Именно за первые 4 года обучения в школе развитие умственной, а вместе с ней и творческой активности особенно заметно и быстро.

Если в дошкольном возрасте ребенок ограничивался образным творчеством и довольно узким логическим мышлением, то школьник развивается до словесно-логического творчества. Это можно проследить при составлении творческой программы для детей разного возраста. Если вы будете составлять программу для дошкольников, то будете делать минимальный упор на логику и мышление детей, используя красочный и яркий реквизит для

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

удержания внимания детей, банальные цели и задания – прыгнуть, хлопнуть, покрутиться. В программе для младших школьников мы будем использовать совсем другие приемы. Уже в этом возрасте можно использовать различные квест-технологии с заданиями на логическое и творческое мышление и более сложные цели и задачи.

Ребенок, вступая в младший школьный возраст, начинает активно развивать свою речь, узнавать новые слова и использовать их. Использование речи также может стать средством творческой активности ребенка – рассуждать вслух, придумывать истории и т. д.

Необходимо не ограничиваться одной стороной творчества, а использовать их в комплексе. Нужно сочетать умственные и практические задания. Если один из этих аспектов использовать слабо, то творческое развитие ребенка, а вместе с ним и интеллектуальное пройдут односторонне. Если больше использовать практические аспекты, то преимущество будет отдано развитию наглядно-действенного творчества, но при этом будет отставать образное и словесно-логическое. Когда преобладает образное творчество, то у ребенка будут заметны задержки в развитии практического и теоретического аспектов. Если уделять внимание только логическому мышлению, то можно отстать в практическом творчестве и образном мышлении. Все это, в конечном счете, может сдерживать общий интеллектуальный прогресс ребенка [3].

Таким образом, младший школьный возраст – это возраст особого творческого и интеллектуального развития личности. Для того, чтобы эта личность сформировалась правильно, при составлении любых программ развития творческой активности ребенка необходимо учитывать все особенности творчества в этом возрасте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матюшкин, А. Н. Развитие творческой активности школьника / А. Н. Матюшкин. – М.: Педагогика, 2015. – 156 с.
2. Огородников, И. Т. Воспроизводящая и творческая деятельность учащихся в обучении / И. Т. Огородников. – М., 2016. – 156 с.
3. Пономарев, Я. А. Психология творческого мышления / Я. А. Пономарев. – М.: Ин-т психологии РАН, 2002. – 304 с.
4. Рациональное сочетание методов развития учебно-познавательной деятельности школьников: сб. статей / Том. гос. пед. ин-т им. Ленинского комсомола; под ред. М. П. Пальянова. – Томск: ТГПИ, 1979. – 218 с.: ил.
5. Трегубова, Г. В. Развитие творческого мышления / Г. В. Трегубова // Начальная школа. – 2003. – № 6. – С. 45–49.

УДК 7.792.01

*Т. М. Никольская,
А. И. Савинкина,
г. Тамбов*

ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ

Сегодняшний этап развития общества характеризуется усиленным вниманием к воспитанию подрастающего поколения. В связи с этим важное место занимает искусство, которое с древнейших времен выполняет ряд определенных функций, таких как передача опыта, формирование мировоззрения и художественного опыта. Все это происходит путем интерпретирования действительности через определенные образы.

Для достижения эффективности создания собственной «картины», а также с целью наибольшего воздействия на того, кто соприкасается с результатом, в творческой деятельности используется огромное количество средств художественной выразительности.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

В данном случае одним из самых успешных видов искусства выступает театр, так как в нем соприкасается огромное множество различных видов искусства: литература, музыка, изобразительное искусство, актерская игра и т. д. «Искусство театра владеет поразительной способностью сливаться с жизнью. Сценическое представление, хоть и происходит по ту сторону рампы, в моменты высшего напряжения стирает грань между искусством и жизнью и воспринимается зрителями как сама реальность. Притягательная сила театра и заключается в том, что «„жизнь на сцене” свободно утверждает себя в воображении зрителя» [4, с. 43].

Театр по своей сути – явление многогранное. Среди такого огромного кластера выделяется вид театра для аудитории, требующей особого внимания, то есть для подрастающего поколения. Это так называемый ТЮЗ – театр юного зрителя.

Подобный вид театра рассчитан на дошкольников, учеников начальной и средней школы, а также подростков, которые проходят период формирования воззрений во всех его проявлениях, в том числе и эстетическом.

Сам термин «эстетика» впервые встречается у немецкого философа А. Баумгартена в его двухтомной книге «Aesthetica», и под ним подразумевается «наука о чувственном знании» [5, с. 11].

Однако до сих пор ведутся споры о том, насколько широка область изучения эстетики. Очень красноречиво определяет ее А. Ф. Лосев: «Эстетическое предполагает прежде всего такую внутреннюю жизнь предмета, которая обязательно дана и внешне, и такое внешнее оформление предмета, которое давало бы нам возможность непосредственно видеть и его внутреннюю жизнь. Это значит, что эстетическое есть... выражение или выразительность. Эстетика есть не просто учение о красоте, поскольку она изучает и безобразное, иронию, юмор, трагическое, комическое и т. д. ... эстетика есть наука о выражении вообще» [2, с. 29]. Далее ученый уточняет: «Поскольку и всякий предмет, и всякая вещь более или менее выразительны, необходимо подчеркнуть, что не всякой выразительностью занимается эстетика, но такой, которая заставляет нас всматриваться в нее, погружаться в нее, любоваться на нее, созерцать ее как некоторого рода самодовлеющий предмет. Поэтому эстетическое выражение есть предмет самодовлеющего созерцания» [Там же].

Если рассматривать эстетику как «философскую науку о сущности общечеловеческих ценностей, их рождении, бытии, восприятии и оценке, о наиболее общих принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности человека, и прежде всего в искусстве, о природе эстетического и его многообразии в действительности и в искусстве, о сущности и законах творчества, о восприятии, функционировании и развитии искусства» [1, с. 46], становится понятной значимость эстетического начала в человеке. Еще более значимым оно становится после осознания того, что никто не рождается с полностью сформированной эстетической системой взглядов. И здесь встает вопрос об их развитии, о том, каким способом вероятнее всего достичь настоящих высот в понимании и принятии эстетики.

Подобным вариантом является приобщение неокрепшего психологически индивида к театральному искусству, которое, как уже упоминалось выше, имеет свойство наиболее эффективного воздействия на аудиторию, и ТЮЗы как учреждения культуры здесь наиболее вероятный и подходящий вариант, т. к. именно в них учитываются особенности возрастного восприятия представления.

В первую возрастную категорию попадают дети дошкольного возраста от 3 до 6 лет. Именно в этот период у ребенка начинает повышаться интерес к эстетической стороне жизни, он все чаще предпринимает попытки творческого самовыражения – рисует то, что кажется ему красивым и правильным, поет, танцует. И театр старается подстроиться под это восприятие так, чтобы маленький зритель понял главную мысль представления без особого труда. Это прослеживается и в простоте и контрастности декораций, и в незамысловатом сюжете, и в детских песнях, в которых уже может рассказываться часть истории. Для такого

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

периода характерны постановки сказок – они как нельзя лучше подходят для понимания основ морали, а вместе с тем и эстетики. «Спектакль детского театра, обладающий способностью перенести человека в вымышленный мир образов, будучи воплощением духовных, нравственных и художественных ценностей, является специфическим инструментом познания, углубления жизненного опыта, художественного освоения мира» [3, с. 15].

Каждый новый этап характеризуется усложнением приемов. Для второй категории школьников от 7 до 11–12 лет изложение театрального сюжета уже становится несколько глубже, поскольку перед ТЮЗом встает задача художественной передачи некой истории детям, которые уже имеют первичную систему вкусов и отношений к окружающему миру. Художественные средства при этом претерпевают изменения: элементы декораций, костюма все больше детализируются, песни в постановках становятся все метафоричнее, декорации – выразительнее (стоит оговориться, что все зависит от самой постановки, и можно наблюдать как все изменения, так и частичные). Эстетическое развитие в этом возрасте также характеризуется большим приобщением к общечеловеческим ценностям и их анализом. Сказки остаются, но театр дает их несколько более усложненную интерпретацию. К репертуару также начинает добавляться классика, подрастающий индивид все больше вовлекается в «мир прекрасного», ведь в классических произведениях красоте (как внешней, так и душевной) всегда отводилось особое место.

Третью категорию представляют подростки от 11–12 до 15 лет. Считается, что в этом возрасте происходит культурная идентификация, поэтому все те установки, что индивид получил в раннем детстве и начальной школе, проявляют себя особенно ярко именно в данный отрезок времени. Однако эстетическое развитие здесь детерминировано сложностями возраста. Стремление к бунтарству, риску, противоречивость подростковой натуры толкает ТЮЗы на внедрение современных постановок, т. к. именно они начинают отвечать требованиям молодых людей. Постановка представления для такой аудитории обычно лишена прямолинейности, она всегда подразумевает дальнейшее «переваривание» увиденного и услышанного. Образы героев, как правило, начинают либо соотноситься с реальностью, либо уходить от нее к чему-то более мечтательному (две крайности, которые также присущи подросткам). Такая особенность связана и с частым желанием подрастающего индивида поставить себя на место героя, посмотреть на порядок вещей его глазами. В эстетическом воспитании подростковый период важен не менее двух предыдущих, потому что «в своем большинстве подростки очень активные и непосредственные зрители. Именно поэтому они многое в спектакле воспринимают даже острее и ярче, чем взрослые, порой они запоминают множество подробностей, на которые взрослые почти не обращают внимания» [4, с. 45].

Таким образом, в развитии эстетического вкуса детей и подростков ТЮЗ играет роль транслятора вековых и устоявшихся и вместе с тем новых современных представлений в понимании прекрасного и выразительного. Именно данный вид театра наиболее полно и доходчиво раскрывает смыслы для детей всех возрастов, поскольку ищет к каждой аудитории особый подход. В вопросе эстетического воспитания театр является одним из ведущих путей развития наряду с личным творчеством, поэтому многие учебные заведения способствуют частому проведению театральных мероприятий – как внутришкольных (внутридошкольных) представлений в рамках кружков, праздников, так и посещению специализированных ТЮЗов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демидов, А. Б. Проблема предмета эстетики / А. Б. Демидов // Искусство и культура. – 2012. – № 2 (6). – С. 40–52.
2. Каргапольцев, С. М. Человек и личность как эстетические феномены / С. М. Каргапольцев // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 1999. – № 3. – С. 29–37.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

3. Коханая, О. Е. Социокультурные функции детского и молодежного театра: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / О. Е. Коханая; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2009. – 46 с.

4. Некрасова, Л. М. Театр как вид искусства и его возможности в воспитании школьников / Л. М. Некрасова // Педагогика искусства. – 2007. – № 1. – С. 42–55.

5. Никитина, И. П. Эстетика: учебник для бакалавров / И. П. Никитина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2013. – 676 с.

УДК 77+791.43

*А. В. Перепечаенко,
г. Луганск*

ПУТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФОТОГРАФИИ И КИНЕМАТОГРАФА

Мы стали свидетелями необычного взаимодействия фотографии и кинематографа, когда кинематограф начинает оказывать влияние на развитие фотографии, диктуя ей новые творческие жанры. К ним можно отнести жанр реконструкции истории, «остановки кинокадра» или «оживших картин», воплощенные в фотографии.

Цифровой кинематограф стал широко применять компьютерную графику не только для создания спецэффектов, но и целиком воссоздавая не существующую, фантастическую реальность. Сага «Звездные войны» стала одним из фильмов, переносящих зрителя в другие уголки выдуманной режиссером, но такой реалистичной вселенной.

Вместить динамичное кино в статичную фотографию удалось в технике фризлайта (люминографии, светографики, светописи, лайтграффити) – искусстве рисования светом в пространстве. Нельзя сказать, что это новая техника: вечерние или ночные снимки с размытыми движущимися огнями создавали и в прошлом (первое упоминание – 1949 год), но с приходом цифровых технологий открылись широкие возможности для творческих экспериментов.

Для создания подобного рисунка необходимы: затемненность места съемки, длительная выдержка фотоаппарата, установленного на штативе, и источник света, с помощью которого создается изображение.

Цифровые технологии также смогли объединить кинематограф и фотографию еще в одной из прикладных сфер жизнедеятельности человека – распознавании лиц на изображении, но это вряд ли пригодится для искусства [4].

В некоторых случаях цифровые технологии позволяют вдохнуть новую жизнь в старые разработки. Так, например, компания Kodak создала камеру PIXPRO SP360, которая «видит» на 360 градусов. Это продолжение техники панорамной съемки. На самом деле в данной камере совмещены две, составленные «спина к спине», и каждая из них снимает свою сторону. Полученное изображение абсолютно непривычно для человеческого глаза и может быть просмотрено исключительно с помощью компьютерной развертки, но оно идеально подходит для охранных систем, не оставляя никаких шансов злоумышленнику остаться незамеченным [3].

Этот же информационный ресурс доносит важное информационное сообщение: несмотря на широкое распространение цифровых технологий в повседневной жизни, аналоговую фотографию и аналоговое кино списывать рано. Дело в том, что все существующие сегодня светочувствительные электронные матрицы значительно уступают в цветовом разрешении пленке – цифровой фотоаппарат должен иметь матрицу на 156 мегапикселей, чтобы передавать такое же качество изображения, как цветная пленка 35 мм. С увеличением формата пленки разница будет еще более значительной. Так что в вопросе качества цветовой передачи изображения первенство еще сохраняется за пленкой.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Помимо технологического развития, современная фотография оказывает художественное влияние на кинематограф.

Для придания драматичности и важности какому-то сюжету кинематограф использует прием остановки кадра, что роднит получаемое изображение со статичной фотографией. При этом для направления внимания зрителя используется звуковое сопровождение кадра. Наиболее наглядно этот прием продемонстрирован в художественном фильме «17 мгновений весны».

Другой прием из фотографии связан с масштабированием изображения. При значительно прикрытой диафрагме объектива выходят снимки с высокой глубиной резкости. Это позволяет проецировать близкие и удаленные предметы одинаково четко на плоскость. Именно этот эффект используется при съемке фильмов на фоне малоразмерных декораций, создавая образы фантастических миров. С двадцатью такими примерами можно познакомиться в статье «20 игрушечных миниатюр, в реальность которых мы верили на экране» [2].

В публикации «7 самых важных композиционных приемов в кино» [1] приведены примеры, отражающие приемы формирования композиции в кадре фильма, ранее использовавшиеся в фотографии, а именно: правило третей, фиксация фокуса внимания на объекте при размытости фона, фиксация внимания с помощью света, использование симметрии в кадре, формирование диагоналей и перспективы в кадре, сочетание ближних и дальних планов.

Художественный прием транк-шот связан с выбором специфической точки съемки. Зритель видит кадр в необычном ракурсе, становясь невольным участником разворачивающихся на экране событий. Так, например, в одной из серий сериала «Доктор Хаус» зритель рассматривал кабинет доктора из... носа его пациента.

Техника съемки «голландский (или немецкий) угол» изначально тоже пришла из фотографии, но быстро приобрела популярность в кинематографе. Суть приема заключается в повороте кадра на небольшой угол – от 7 до 30 градусов, а в некоторых случаях и до 90 градусов.

Этот прием часто используется для того, чтобы показать душевные волнения или напряженное состояние героя. Также применяется для выражения безумия, беспокойства, необычности и дезориентации. Представители немецкого экспрессионизма широко использовали съемку с острого угла в фильмах ужасов.

Не менее интересный художественный прием связан с использованием макросъемки. Макросъемка предполагает съемку небольших и малозаметных для человеческого глаза объектов в масштабе от 1 к 1 до 1 к 10. Фотографы таким приемом снимают цветы, насекомых, траву, монеты и т. п. Кинематограф с помощью этого приема стал добиваться драматичности сюжета: капли пота, демонстрирующие физическое напряжение; напряженные мышцы, разрывающие веревки; прищуренные глаза с суженными зрачками, говорящие о ненависти; разрушающийся от разрыва снаряда металл и т. д.

Макросъемка в сочетании с высокочастотной съемкой позволила сделать прорыв в научном мире, предоставив человеку возможность увидеть то, что ранее было недоступно его глазу. Например, полет колибри. Размер колибри не превышает 5 см, а вес не более 2 грамм. Это самые маленькие птицы в мире, при этом такая птичка в полете делает от 50 до 100 взмахов крыльями в секунду, что недоступно для человеческого зрения.

Макросъемка с замедлением процессов часто используется в сочетании с приемом, присущим исключительно кинематографу, – эрроу-кам («камера-стрела»). Использование спецэффекта позволяет зрителю проследить не только за натягиванием тетивы лука (макросъемка), но и за ее полетом до самого попадания в цель. Подобные сцены снимают быстро движущейся камерой.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Центраферная съемка в кинематографе получала качественно иное содержание, чем в обычной фотографии. Ускорение медленных процессов, таких как рост стебля, расцвет и увядание цветка, восход или закат солнца, позволило «прожить жизнь» героя за считанные минуты на экране, не теряя при этом хронологии событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. 7 самых важных композиционных приемов в кино. – Режим доступа: <https://say-hi.me/24-kadra/kompozicionnye-priemy-v-kino.html>.
2. 20 игрушечных миниатюр, в реальность которых мы верили на экране. – Режим доступа: <https://www.adme.ru/tvorchestvo-kino/20-igrushechnyh-miniatur-v-realnost-kotoryh-my-verili-na-ekrane-1216910/>.
3. Новые технологии – рыбий глаз и возврат пленки. – Режим доступа: <https://nanevskom.ru/novye-tehnologii-fotografij-izobretaya-fotovelosiped/>.
4. Распознавание лиц. – Режим доступа: <https://hi-news.ru/software/sozdan-novyy-servis-dlya-poiska-lyudej-vkontakte-po-fotografii.html>.

УДК 792.01

*Д. С. Плетенецкая,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

XX век – время расцвета значимости профессии режиссера в театре. Расширяются функции режиссера, он становится не только организатором творческого процесса, но и интерпретатором драматургического материала. Чем больше продвижений в режиссуре, тем чаще возникает мысль о первенствующей роли актера на сцене, его самоосуществлении, самореализации, встает вопрос об актерском театре. По-видимому, назрел протест против авторской, авторитарной режиссуры, перенасыщенной постановочными приемами, где актеру не отводится главное место, режиссуры, эксплуатирующей актерское творчество. В сегодняшних режиссерских экспериментах, антрепризах, несмотря на занятость ведущих актеров, мало открытий, лидеров. Нередко можно увидеть грубость, упрощение, отказ от психологического театра, взгляд на театр только как на зрелищное искусство, не воспитывающее, а развлекающее зрителя [3, с. 15].

Кроме того, эпоха индустриализации дает творчеству возможность развиваться стремительно, вбирать в себя все научно-технические инновации. Театральное искусство осторожно, выборочно, постепенно применяет достижения технического прогресса. Этапом такой эволюции стало соединение художественной деятельности и компьютерных технологий, что обусловило колоссальный скачок возможностей человека, переводя искусство в качественно новую фазу. «Мы смело можем констатировать переход от классического статичного модерна к «жидкой современности», в которой все прошлые понятия растаяли в потоке хаоса» [4, с. 106]. Возможно, здесь возникнет правомерный вопрос, считать ли искусством художественную визуализацию, используемую ныне театром в виде широкоформатных и плазменных экранов, всевозможного вида проекций и других технических средств, которые часто обходятся без актера, без декораторов и художников?

Перенасыщение спектаклей режиссурой, потеря значимости актерской игры, внедрение компьютерных технологий в театральные постановки являются далеко не основными проблемами, которые могут повлиять на современное театральное образование. Стремительное изменение общественной ситуации, вхождение в театральное искусство рынка, коммерциализация, возросшее самоуважение личности актера, раскованность безусловно ставят перед театральными вузами задачу пересмотра методики преподавания профилирующих дисциплин. Каждый новый набор студентов резко отличается от предыдущих. Казалось бы, компьютеризация школ, расширение информационного

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

пространства должны были обогащать интеллектуальный уровень абитуриента. Однако практика показывает обратное. Абитуриенты плохо знают историю, литературу, у них менее развито воображение и фантазия, эмоциональное восприятие, более сильно рациональное мышление, индивидуализм. Воспитание и формирование личности актера нового тысячелетия невозможно без изучения художественной мировой культуры. Гуманитарная и профессиональная подготовка актера и режиссера должны быть неделимы.

М. О. Кнебель в своей книге «Поэзия педагогики» говорит о том, что творчество режиссера неразрывно связано с его личностью. Режиссеру приходится непрерывно улучшать себя, совершенствовать свое восприятие мира. Мировоззрение художника во все времена определяло позицию в искусстве. Станиславский постоянно думал о личности творящего, будь то актер или режиссер. От того, чем интересуется, чем живет режиссер, зависит и выбор репертуара, и распределение ролей, и замысел, и определение сверхзадачи. Цель творчества, цель человека, пошедшего в режиссуру, будет определять собой степень глубины и содержательности творимого им искусства [2, с. 40–41].

Также М. О. Кнебель утверждает, что творчество актера неразъединимо связано с его личностью, которая во многом сама себя формирует.

Творчество писателя, художника, поэта, скульптора тоже неразъединимо с личностью творящего. Но разница тут есть, и состоит она в том, что у актера творец и материал объединены в одно целое.

Наше тело, наш голос, наши нервы, наш темперамент заменяют нам краски, мрамор или глину. Мы лепим из самих себя, лепим новых людей, в которых перевоплощаемся по велению автора и собственного воображения.

Режиссер, как правило, «говорит» со зрителем не сам, а через актеров. Его собственный материал как будто бы разъединен с ним – творцом. Он видит результат своего творчества со стороны [Там же, с. 49].

Роль режиссера в современном театре велика и ответственна, ибо театр служит современности и откликается на все ее важнейшие проблемы. Режиссер должен быть вдохновителем их воплощения на сцене, должен найти такие художественные средства, которые помогли бы поднять и осветить животрепещущие вопросы жизни, ибо эпицентр зрительских интересов лежит в сфере больших гражданских проблем, насущных вопросов сегодняшнего дня. И театр должен помочь найти ответ на эти вопросы. Позиция активного вторжения в жизнь обязательно связана с поисками современной образности. Образный строй сегодняшнего театра должен определяться максимальным количеством новой художественной информации в единицу времени во имя идеи спектакля [1, с. 20].

Одна из важнейших проблем театрального образования – научить самостоятельности в работе над собой. Воспитанный на высокохудожественном репертуаре актер и режиссер вырастает как личность, приобретает другой, более широкий взгляд на мир, высокий вкус и чутье. Чувство ответственности за свое профессиональное мастерство, воспитанное еще в учебном заведении, не позволяет профессионалу опускать планку ниже. Истинный актер и режиссер – художник и в условиях рынка не изменяет своих позиций, не позволит опуститься до ремесла и халтуры, заполонившей сегодня некоторые театры и студии.

Очень важная проблема театрального образования сегодня – финансовая и экономическая – обеспечение учебного процесса современной техникой: компьютерами, видеомagneтофонами, а также учебной литературой. Оформление аудиторий, изготовление ширм, кубов осуществляется на курсах, за счет стипендий и личных денег студентов и преподавателей, но не решает проблемы выпуска и подготовки профессионального представления. Большинство театрализованных работ оформляется из подсобного материала условно. На каждом курсе приходится проявлять чудеса изобретательности, чтобы создать зрительный образ представления.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Задача современной театральной педагогики – дать актеру такую профессиональную основу, которую не могли бы сломать разные формы и режиссерские эксперименты; воспитать такого режиссера, который сможет гармонично соединить современные технологии, актерскую игру и свое собственное видение, направленное на просвещение и воспитание каждого зрителя.

Только внимательное изучение, единение в театральной педагогике наследия Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда, изучение достоинств и недостатков всех театральных школ, применение лучшего опыта современной отечественной и зарубежной театральной педагогики поможет успешно решать проблему воспитания актера и режиссера третьего тысячелетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карпушкин, М. А. Размышления о театральной педагогике / М. А. Карпушкин. – М.: ГИТИС, 2005. – 214 с.
2. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / М. О. Кнебель. – М.: ВТО, 1984. – 525 с.
3. Лапина, Г. Образование и искусство / Г. Лапина // Театральная жизнь. – 2000. – № 8. – С. 15.
4. Малявин, В. К философии корпоративного развития / В. Малявин. – М.: Европа, 2006. – 217 с.

УДК 378.147:808.5

*М. К. Поляков,
г. Луганск*

РОЛЬ ПРАКТИЧЕСКИХ И ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ В ОВЛАДЕНИИ ТЕХНИКОЙ РЕЧИ

*Секретов успеха не существует.
Успех – это результат усердной работы
и умения учиться на ошибках.*

*Колин Пауэлл,
госсекретарь США (2001–2004)*

Профессионалы – актеры театра, ведущие телевидения – всю свою творческую жизнь заняты поиском нового, живого, более органичного способа своего существования на сцене, на телеэкране. И от того, насколько комфортно они себя чувствуют как исполнители, зависит успех телевизионного эфира, театрального спектакля.

На наш взгляд, дисциплина «Сценическая и экранная речь» играет значительную роль в обретении этого комфорта. В основе своей она практическая, т. е. все сказанное на лекции необходимо обязательно закреплять на практических занятиях, а еще лучше на индивидуальных.

Было время, когда индивидуальные занятия по сценической и экранной речи проводились во всех шести семестрах. Сегодня такие занятия проводятся только на первом и втором курсах в группах КВТ-1, что, как мы считаем, недостаточно. О пользе этих занятий говорит тот факт, что наши выпускники прошлых лет востребованы на телевидении, да и качество их работы получает похвальные отзывы. А все потому, что педагоги и студенты относятся к изучению техники речи с повышенным требованием по Станиславскому: «Каждый артист (читай ведущий телевидения) должен обладать превосходной дикцией, произношением... он должен чувствовать не только фразы, слова, но и каждый слог, каждую его букву» [1].

Как показывает опыт, достичь совершенного звучания и высокой техники речи только на практических занятиях сложно, а вот индивидуальные позволяют это сделать гораздо быстрее и эффективнее. Нам не однажды приходилось видеть радость студентов, которые

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

достигли определенного успеха при исполнении прозаических, поэтических произведений, скороговорок и других упражнений на индивидуальных занятиях. Занимаясь индивидуально, педагог лучше замечает достоинства и недостатки в речи студента при выполнении упражнений или чтении художественных произведений. А похвала преподавателя стимулирует его, зовет к новым высотам.

Работая со студентами на практических и индивидуальных занятиях, мы заметили, что часто все выходит по Станиславскому: «Плохая речь создает одно недоразумение за другим. Они нагромождаются, затуманивают или совсем заслоняют смысл, суть, даже самую фактуру пьесы» [Там же].

Каковы же пути преодоления этих и других недостатков в речи будущего ведущего телепрограмм? Прежде всего настойчивое обучение его по принципу от простого к сложному, а также активное участие в этом процессе самого студента – путем самостоятельного, осознанного и активного выполнения упражнений по артикуляции, дыханию, дикции, голосу, активного поиска текстов определенной тематики и работы над ними по законам и нормам сценической речи для обретения навыков.

Мы сказали: от простого к сложному. А как это в сценической и экранной речи? На начальном этапе освоения техники речи некоторые студенты, смущаясь, боязливо выполняют те или иные упражнения артикуляционной гимнастики. В ответ на это мы показываем простое упражнение: произнесите слова «озеро» и «уголь» без участия губ. А в итоге приходим к выводу: от положения губ зависит качество звуков. Далее следует рекомендация о необходимости выполнять упражнения на тренировку губ, языка и нижней челюсти, т. е. органа реализации звуков и речи. Особенно успешно такие тренировки проходят на индивидуальных занятиях.

Сама организация индивидуальных занятий, когда отсутствуют посторонние взгляды, даже одноклассников, ведет к большей свободе студента и хорошей отдаче при выполнении заданий. А они самые разные. Скажем, следуя за Станиславским, мы тренируем органы реализации звука: «Надо... понять, при каком положении рта, губ, языка создаются правильные звуки согласных... Каждый по-своему должен, так или иначе, приспособиться к своим данным» [Там же].

Каждый звук, как известно, имеет свои и только ему присущие положения. И для того чтобы голосо-речевой аппарат лучше запомнил эти положения, мы произносим звуки в сочетании. Скажем, для звука [а] – это одно положение, а для звука [и] – совсем другое. И, произнося многократно звукосочетания, мы достигаем желаемого результата.

Часто приходится наблюдать активное звучание голосов студентов в коридоре, на лестничной площадке, в кругу одноклассников. Но как только они приходят в аудиторию, голоса почему-то становятся тусклыми, маловыразительными. Мешают в данной ситуации зажатость и неиспользование резонаторов. В человеческом теле имеются пустоты, способные создавать резонанс. Грудное резонирование происходит в грудной клетке. В разговорной речи преобладает грудное резонирование, а звонкость тона речи, ее «металличность» присущи резонированию в ротовой полости, носовых проходах, в лобных костях черепа. Объединение нижнего (грудного) и верхнего (головного) резонаторов становится одним из важных требований при постановке голоса и обретении центра его звучания.

Практические, а особенно индивидуальные занятия помогают значительно очистить звучание от тембровых недостатков, выявить и развить естественное благозвучие, усилить «металл» в голосе. И это при условии, что всякого рода упражнения студент будет выполнять с усилием, т. к. шепот резонанса не вызовет.

Практическое овладение техникой речи даст возможность ведущему телевидения в будущем выражать свои мысли и мысли других людей в программах ясно, четко, правильно, гибким, послушным исполнителю голосом. Замечательный ведущий значительно увеличит рейтинг канала, а плохой столь же значительно снизит его.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Усердная индивидуальная самостоятельная работа помогает воспитать профессионального ведущего телевидения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский; предисл. Т. В. Дорониной. – М.: Вагриус, 2007. – 448 с. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=101603&p=1>

УДК 791.43.049.1.067

*А. О. Попова,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КИНО-, ТЕЛЕМАТЕРИАЛА В СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ

При воспоминании о слове «театр» нам в голову очень часто приходит одна и та же картина: пышные наряды, тяжелая гиперболизированная бутафория и не менее громоздкие декорации, которые нередко остаются статичными. Но следом смело можно задать и другой вопрос: «Как давно вы были в театре?» Современный театр давно уже вышел за прежние рамки и превратил свое действие в нечто совершенно новое. Благодаря чему театр становится сегодня более востребованным и интересным, пойдет речь в нашей статье.

Театр, как известно, искусство синтетическое, то есть он в себя включает абсолютно все виды искусства, и кино в том числе. Так как кино-, телеискусство является самым молодым видом творчества, вопрос о его использовании в театральной деятельности является актуальным в научном мире, и новизна данной тематики заключается в усовершенствовании использования кино-, телематериала на разных уровнях становления театрального искусства. Современные режиссеры театрализованных представлений все чаще ищут новые способы привлечения внимания зрителя и поэтому прибегают к использованию кино-, телематериала, который помогает модернизировать постановки, делая их ярче и интереснее.

Понятие «кинофикация театра», а именно так называется процесс использования кино в театре, родилось еще в 20-е годы XX ст. Такие великие режиссеры, как В. Мейерхольд, К. Марджанишвили, В. Гарин, Л. Курбас, стали активно использовать в своих работах тогда еще совершенно новое изобретение – кино.

В основном, кино-, телематериал в театрализованной режиссуре используется в качестве монтажа, «склейки» между эпизодами, но довольно часто киноматериал является и сценарно-режиссерским ходом мероприятия.

Одним из первых «кинофикаторов» стал немецкий режиссер Эрвин Пискатор, который при помощи кино внедрил в театр понятие документальности (идея «историзации» театра благодаря использованию кинодокументов). Можно заметить, что его театральные опыты начались именно с этого. К примеру, в спектакле «Знамена» 1924 года по пьесе французского драматурга А. Паке, которая была основана на документальном материале о борьбе чикагских рабочих за свои права и поставлена на сцене берлинского театра «Фрайе Фольксбюне» (Свободный народный театр). Эрвин Пискатор направил и других гениев режиссуры на использование подобного хода в постановках с целью историзации, а также эпизации театра за счет расширения сценического пространства и временных границ путем вплетения экранного изображения в структуру спектакля. На примере работ Пискатора великий немецкий режиссер-новатор Бертольд Брехт позднее разработает свою теорию «эпического театра».

Несмотря на то, что синтез «театр – кино» очень востребован и по сей день, современному режиссеру не стоит забывать о том, что они в первую очередь работают над театральной постановкой, а кино-, телематериал – лишь дополнение. Советский театральный режиссер, сценограф, педагог Н. П. Акимов подчеркивал: «Театр, взаимодействуя с другими

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

искусствами, должен оставаться собой». К сожалению, большинство начинающих режиссеров в поисках нового течения забывают об основе, превращая театрализованное представление в просмотр кинофильма, и вся суть объединения теряет форму.

Не стоит забывать, что театрализованные представления не ограничиваются лишь театральной сценой, для воплощения интересного замысла подходит любая площадка, в том числе и площадка на открытом воздухе. Но как же здесь быть кино-, телематериалу, если нет экрана? Благодаря современным инновациям и желанию режиссера воплотить в жизнь самые необычные идеи, экраном может служить даже многоэтажное здание. На сегодняшний день подобное оформление набирает обороты и становится очень популярным. Таким образом в 2011 г. в Москве в честь празднования Дня города жителям подарили сказочное представление, и самым удивительным являлась видеопроекция на здании МГУ, которая сопровождалась красивой музыкой и массой необычных номеров. Здесь необходимо заметить, что благодаря необычной подаче видеоряда мероприятие стало зрелищным и по-настоящему сказочным.

Этот пример говорит о том, что использование кино-, телематериала многофункционально. В 2019 г. на сцене Луганского академического драматического спектакля им. П. Луспекаева прошла премьера спектакля «Фантазии Фарятьева» по одноименной пьесе А. Соколовой. Видеоматериал в данной постановке использовался для изображения места действия героев: дома Фарятьева, Шуры и улицы. Режиссер благодаря данному решению избавил сцену от громоздких декораций, что позволило расширить объем сцены и добавило новизны в действие.

Не стоит избегать театра и всего, что с ним связано. Как видим, театральное искусство обновляется, молодеет, и это происходит не без помощи кино-, телеискусства. А грамотный подход режиссера приведет к тому, что ни один зритель не останется равнодушным.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что театр не стоит на месте, а стремительно развивается, чутко отзываясь на новейшие тенденции, но при этом сохраняя свой консервативный дух.

УДК 792.9

*Н. В. Рубель,
г. Луганск*

ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРА И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ЭТНОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Актуальность изучения фольклорного театра обусловлена остротой проблемы сохранения культуры и ее ценностей. Не только социальные перемены XX века привели к разрушению основ традиционной культуры, но и современный темп жизни, влекущий за собой быструю смену приоритетов, который не дает оглянуться назад, узнать историю культуры своего народа. Следствием этого стало осознание кажущейся неотвратимой утраты народной культуры. Однако интерес людей к своей истории, искусству, фольклору, желание сохранить, отстоять культурную самобытность все же не угасли.

Русский фольклорный театр зародился в глубочайшей древности. Почвой для его появления стала производственная деятельность наших далеких предков – славян. Большую роль в развитии театра сыграли многочисленные обряды, обрядовые действия и народные праздники.

Основным путем формирования фольклорного театра в России является постепенное отмирание древних языческих представлений человека о мире и обмен культурными ценностями между деревней и городом, между русским народом и иностранцами.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Понятием «фольклорный театр» определяют вид публичных «простонародных» действий, таких как разыгрывание драм народными исполнителями, кукольные и раешные представления, приговоры балаганных дедов, сохраняющих специфические признаки традиционного искусства: синкретизм, импровизационность, вербальность, каноничность.

Фольклорный театр – явление нового времени, особая форма сохранения и передачи наследия традиционной культуры, которая тесно связана с обрядово-ритуальными практиками, но и многим от них отличается.

Фольклорный театр выполняет познавательные задачи, информирует о динамике, причинах и следствии исторических процессов. Нельзя не назвать коммуникационную функцию, способствующую взаимопониманию, общению, обмену информацией, совершенствованию форм трансляции традиционных этнокультурных ценностей. Воспитательная миссия фольклорного театра заключается в формировании уважительного отношения к предкам, историческому прошлому, народной культуре, традиции. Его эстетическая роль способствует формированию ценностного отношения к творческому культурному опыту общества. Фольклорный театр – особое явление, возникшее в русской культуре на стыке древних, исконных традиций и новых чужеземных придворных развлечений.

Проблеме фольклорного театра в современном этнокультурном пространстве посвящены научные труды А. В. Грунцовского [1], А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной [2; 3].

Так, А. В. Грунцовский [1] в своей книге «Потехи страшные и смешные» рассматривает такие проявления русского традиционного фольклорного театра, как игры ряженых, драмы-притчи, театр Петрушки, вертеп, медвежья потеха, народный театр – народная самодеятельность, балаганный театр – так называемый театр для народа, прибаутки балаганных дедов, раусы, в послереволюционные годы была попытка монополизировать зрелище и создать «красный балаган», от этих попыток остались «агитбригады».

Согласно систематизации, данной А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной в монографии «Фольклорный театр» [2], самыми распространенными видами русского традиционного фольклорного театра являются: народная драма, прибаутки балаганных и карусельных зазывал, вертепные представления, медвежья потеха, раек и театр Петрушки.

С 90-х годов XX века в связи с демократическим преобразованием России, ростом национального самосознания, обусловившим изменение взглядов общественности к своим исконным традициям, фольклорный театр, как и все проявления традиционной культуры, постепенно возрождается и развивается во всех сферах современного этнокультурного пространства.

На протяжении XVIII – начала XX столетия актеры фольклорного театра находили множество благодарных зрителей. Драматические игры и представления еще в начале XX века составляли органическую часть праздничного народного быта, будь то деревенские посиделки, духовные училища, солдатские и фабричные казармы или ярмарочные балаганы.

Однако в начале XX столетия интерес к фольклорному театру стал уменьшаться, и впоследствии это яркое самобытное явление почти исчезло из социокультурной жизни России.

Прежде чем определить место и роль традиционного фольклорного театра в современном этнокультурном пространстве, необходимо дать определение понятию «современное этнокультурное пространство» и выяснить, из каких структурных элементов оно состоит.

Современное этнокультурное пространство является средой существования и ареной действий всех этнокультурных проявлений, его формируют:

- аутентичные проявления этнокультурных традиций;

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

- научно-исследовательская экспедиционная деятельность научных учреждений, занимающихся изучением народного наследия;
- образовательная этнокультурная среда;
- этнографические, самодеятельные, учебные и профессиональные фольклорные коллективы;
- концертная деятельность и фольклорное фестивальное движение.

Местами фольклорного театра во всех сферах, формирующих этнокультурное пространство, являются:

- образовательная этнокультурная среда (фольклорные студии, школы искусств и т. д.);
- этнографические, самодеятельные и профессиональные фольклорные театры и коллективы;
- фестивальное фольклорное движение.

Сохранение, возрождение и развитие традиционного фольклорного театра в наши дни происходит во многом благодаря фольклорному фестивальному движению. Примером тому является Открытый республиканский этнофестиваль-конкурс народных культур, который проходил в 2018 году в с. Пархоменко, художественной мастерской по гончарству Макаров Яр (Краснодонский район Луганской Народной Республики). Организатором фестиваля является ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества». Фестиваль-конкурс проводился с целью развития, выявления и сохранения народного самодеятельного творчества, популяризации различных направлений и жанров национальной культуры, декоративно-прикладного творчества; формирования патриотических ценностей у подрастающего поколения средствами народной культуры.

Проанализировав первый опыт проведения Открытого республиканского этнофестиваля-конкурса народных культур, можно сделать вывод, что в современной культуре фольклорный театр-действие выполняет следующие социальные функции:

- обеспечение связи общества с историей и культурой славянских племен;
- осознание народом этнического родства в существующих культурных традициях;
- укрепление культурной идентичности народа, его духовности и исторической памяти.

Таким образом, приходим к выводу, что фольклор представляет собой одно из важнейших проявлений духовной культуры народа.

Устная народная поэзия, народное сценическое искусство (мимика, жест, драматическое действо при исполнении драматизированных обрядов: свадебных, похоронных, земледельческих игр и при сказывании былин, сказок, при исполнении песен), хореографическое (народные танцы, пляски, хороводы), музыкальное и вокальное искусство определяют историко-культурный облик того или иного народа, формируют его традиции. Необходимость теоретического исследования и практического воплощения фольклорного театра обусловлена значимой ролью фольклора в утверждении ценностей традиционной культуры в современном обществе, в обеспечении гармонии процессов наследования, трансляции социальной памяти, социально значимого опыта и знания, а также в формировании патриотических тенденций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грунтовский, А. В. Потехи страшные и смешные: О фольклорном театре, скоморохах, ряженных и кулачных боях / А. В. Грунтовский. – СПб.: Рус. земля, 2002. – 297 с.
2. Некрылова, А. Ф. Фольклорный театр / А. Ф. Некрылова, Н. И. Савушкина. – М.: Современник, 1988. – 476 с.
3. Савушкина, Н. И. Библиотека русского фольклора. Народный театр / А. Ф. Некрылова, Н. И. Савушкина. – М.: Сов. Россия, 1991. – 544 с.

ТЕМПО-РИТМ КАК ИНСТРУМЕНТ ТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА

Творческий инструментарий режиссера полон разнообразными выразительными средствами, среди которых важное место отведено темпо-ритму. Данное выразительное средство во многом определяет такие важные аспекты постановки, как ее композиционное строение, мизансцена, исполнение актерами ролей, а также восприятие зрителем сценического действия.

Важность темпо-ритма подчеркивал еще К. С. Станиславский, говоря о том, что каждое явление человеческой жизни обладает своим собственным ритмом, который необходимо прочувствовать, чтобы добиться от постановки должного эффекта. «Мы думаем, мечтаем, грустим про себя тоже, – писал Станиславский, – в известном темпо-ритме, так как во все эти моменты проявляется наша жизнь. А там, где жизнь, – там и действие, где действие – там и движение, а там, где движение, – там и темп, а где темп – там и ритм» [5, с. 212]. Схожие мысли можно обнаружить в трудах и другого известного театрального режиссера Б. Е. Захавы: «Всякое действие человека или группы людей имеет определенный ритм. Оно всегда протекает с той или иной скоростью (в определенном темпе), связано всегда с определенным напряжением мускульной и нервной энергии, имеет определенный ритмический рисунок, определяемый изменениями в скорости и в силе тех движений, из которых оно состоит» [1, с. 187]. По мнению Захавы, свой особый ритм присущ не только каждому отдельному человеку, но и каждой национальности, стране, месту действия, каждому событию и явлению природы – словом, всему, что связано с внешним и внутренним движением, и, следовательно, все, что происходит на сцене, также обязано иметь свой неповторимый ритм.

В связи с вышесказанным становится очевидной необходимость освоения будущим режиссером основ работы с темпо-ритмом, особенно если учесть, какое серьезное влияние оказывает данное выразительное средство на постановочный процесс и на впечатление от происходящего на сцене. Достаточно сказать, что без правильно подобранного композиционного ритма становится затруднительным раскрытие идейного содержания пьесы; тонкое ощущение ритма спектакля и моментов чередования разных ритмов лежит в основе правильного понимания сцены, а следовательно, и актерской игры; без понимания того, в каком темпе и ритме движется как отдельная сцена, так и спектакль в целом, невозможно удержать зрительское внимание. Но перед тем, как перейти к детальному рассмотрению перечисленных аспектов работы с темпо-ритмом, обратимся к основным понятиям данной темы.

Четкого определения темпо-ритма не существует, поскольку само понятие является синтетическим и вбирает в себя множество других. Л. П. Новицкая отмечает: «Мы не должны смешивать ритм с темпом, тактом и метром (это все составные части темпо-ритма)» [5, с. 215].

В свою очередь, «темп – это скорость или медленность, он является элементом ритма, характеризующим ритмический рисунок во времени» [Там же].

«Ритм, – продолжает Новицкая, – это соотношение движений и остановок в пространстве и времени, или ритм – это протекающие во времени действия, звуки, чувства разнообразной продолжительности с перерывами между ними или правильная смена движений, звуков, чувства различной интенсивности – все это и есть ритм» [Там же, с 215–216]. Далее исследователь пишет: «В ритме должно быть обязательно известное чередование (будь то звук, движение, чувство). Если же этого чередования нет, то, значит, нет и ритма. В ритме главную роль играет не движение, а акцентировка, то есть остановка или усиление. Без

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ясной акцентировки в ритме нет четкости, выразительности, к тому же он не способен будет усилить эмоциональную окраску образа» [Там же, с. 217].

Немаловажную роль акцентов и правильного их расположения на протяжении спектакля отмечает и М. А. Чехов. По его мнению, «такие акценты, которых в исходной пьесе можно обнаружить огромное множество, служат соединительными звеньями между найденными прежде важными, с точки зрения режиссера, моментами пьесы. Акценты, с одной стороны, не позволяют постановщику отклоняться от основной идеи пьесы и, с другой, дают ему возможность выявить и осуществить свою, режиссерскую интерпретацию пьесы и свой режиссерский замысел постановки» [6, с. 257].

Не меньшее внимание Чехов уделяет вопросу ритмических волн. «Жизнь в своем развитии, – пишет он, – не всегда идет по прямой линии. Она совершает подобные волнам ритмические движения. <...> В связи с природой явления этой волны принимают тот или иной характер: расцвет – увядание, появление – исчезновение, расширение – сжатие, выходение на периферию (вовне), уходение к центру (вовнутрь) и т. п. В применении к театральному искусству мы можем рассматривать эти волны как смену между *внешним* и *внутренним* действием» [Там же, с. 267–268]. Все выразительные средства, используемые на сцене, колеблются между внешней и внутренней формами выражения. Наибольшего напряжения они достигают во внешней форме, однако сугубо душевными становятся только во внутренней.

Предельной формой внутреннего действия является пауза. По воздействию на зрителя Чехов разделил паузы на два типа: предшествующие действию и следующие за ним. Предшествующие паузы подготавливают зрителя к столкновению с внешними формами выражения, следующие – дают прочувствовать их. Чередование внешних выразительных средств с паузами создает в спектакле волнообразное движение, управляющее вниманием зрителя через возникающие ритмические акценты. «Ритмические волны делают спектакль трепетным и страстным, с одной стороны, и углубленно-покойным, с другой. Они дают жизнь спектаклю и делают его красивым, выразительным и убедительным для зрителя. Кроме того, каждая отдельная волна в силу контраста с двумя соседними получает максимальную выразительность» [Там же, с. 270].

В выборе и расставлении акцентов, а также установлении определенного темпо-ритма режиссер опирается в первую очередь на собственное видение спектакля, однако многое зависит и от понимания режиссером самой пьесы, поскольку неправильная ее трактовка может в корне изменить ритм действия, тем самым сделав идею пьесы непонятной ни зрителю, ни актеру.

По мнению Л. П. Новицкой, темпо-ритм является крепкой опорой актерской игры: «Темпо-ритм помогает выражению чувства на сцене; он является прямым, непосредственным, иногда почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания; он помогает и созданию образа» [5, с. 217].

Немного иного мнения о процессе работы с темпо-ритмом придерживалась М. О. Кнебель: «Темпо-ритм драматического спектакля создается по большей части случайно, сам собой. Если актер по той или другой причине правильно почувствует пьесу и роль, или он в хорошем настроении, если зритель отзывчив, то правильное переживание, а за ним и верный темпо-ритм устанавливаются сами собой. Когда этого не случается, мы оказываемся беспомощными» [2, с. 45].

И хотя Станиславский и Кнебель по-разному смотрят на возможность управлять темпо-ритмом, в одном они сходятся однозначно: темпо-ритм и содержание пьесы тесно связаны, и без правильно найденного ритма не может быть должным образом передан смысл и настроение постановки; с другой стороны, удачная трактовка сама подскажет нужный темпо-ритм спектакля.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Помимо психологического аспекта влияния на мастерство актера темпо-ритм затрагивает также и физический. Говоря о сценической свободе, Б. Е. Захава отмечает, что ее отсутствие у актера может выражаться в напрасном напряжении мышц, не задействованных в выполнении конкретной сценической задачи, и, как следствие, в переутомлении. Избежать такого перенапряжения призван ритм, а именно способность к чередованию моментов напряжения и расслабления. «Известно, что даже во время самой тяжелой физической работы ни одна мышца у человека не прибывает в состоянии непрерывной деятельности: моменты напряжения всегда чередуются с моментами покоя, причем, если данная работа является привычной для человека, то это чередование протекает ритмически закономерно. Вот почему во всякой физической работе такое значение имеет ритм. <...> Таким образом, деятельность каждой мышцы во время физической работы протекает следующим образом: напряжение – освобождение, напряжение – освобождение и т. д. В момент напряжения происходит усиленное сгорание вещества, в момент покоя – его частичное восстановление...» [1, с. 72–73].

Однако на затруднениях в обретении сценической свободы проблемы работы с темпо-ритмом не иссякают. Как было упомянуто выше, темпо-ритм является основой не только действия актеров, но и движения всего спектакля в целом. При этом не все режиссеры до конца понимают природу происхождения ритма и принципы его организации. Вследствие этого может быть создан так называемый «условный» темпо-ритм. По мнению Г. В. Морозовой, «условный темпо-ритм – продукт режиссерского деспотизма и поспешности; чаще всего он устанавливается при нетерпеливом стремлении к результату. Боясь довериться естественному процессу формирования индивидуальных темпо-ритмов и их органического сочетания в общий темпо-ритм действия, режиссер предлагает актерам готовый темпо-ритм результата, как он ему представляется, и требует его скорейшего осуществления» [4, с. 84].

Понимание того вреда, который может нести в себе условный темпо-ритм, приводит нас к основополагающему принципу выбора режиссером ритма своей будущей постановки – принципу жизненной правды. «Именно ритм жизни пытался воссоздать в своих спектаклях Станиславский, – пишет М. О. Мальцева. – Конечно, ритм самого «жизнеподобного» спектакля искусственно и сознательно выстраивается режиссером и этим отличается от ритмов в природе, но его внутреннее естественное основание – ритм существования артиста в предлагаемых обстоятельствах роли» [3, с. 54].

По-другому смотрел на роль ритма в постановочном процессе В. Э. Мейерхольд. «Сценический ритм, сущность его – антипод сущности действительной, повседневной жизни», – писал он. В театре Мейерхольда ритм – это конструктивно-синтезирующий фактор: с его помощью режиссер заставляет нас отыскивать связи между тем, что в самой жизни, на первый взгляд, не связано, миновать простое соседство явлений и т. п. Иначе говоря, ритм прямо участвует в образовании смысла спектакля.

Художественный ритм театра мейерхольдовского направления родственен ритму в других родах искусства и одновременно наиболее сложен по своей структуре. Мейерхольд выстраивал ритм своего спектакля как ритм целого, конкретизируя его так или иначе в отдельных частях. При этом на всех уровнях организации спектакля ритм понимался как фактор содержания [Там же, с. 61].

Итак, темпо-ритм оказывает большое влияние на все уровни существования театра. Неважно, о чем идет речь: о трактовке пьесы, формировании замысла будущего спектакля, его музыкальном и художественном оформлении, работе актеров или о конечном результате, воплощенном на сцене, – все эти аспекты постановочного процесса подчинены определенным законам работы с темпо-ритмом, и только освоив их, начинающий режиссер способен приблизиться к пониманию театрального искусства.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. – М.: Просвещение, 1993. – 233 с.
2. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – 3-е изд., испр. – М.: ВТО, 1970. – 160 с.
3. Мальцева, М. О. Юрий Любимов. Режиссерский метод / М. О. Мальцева. – М.: АСТ, 2010. – 411 с.
4. Морозова, Г. В. О пластической композиции спектакля / Г. В. Морозова. – М.: ВЦХТ, 2001. – 144 с.
5. Новицкая, Л. П. Уроки вдохновения: монография / Л. П. Новицкая. – М.: ВТО, 1984. – 383 с.: ил.
6. Чехов, М. А. О технике актера / М. А. Чехов. – М.: АСТ, 2018. – 288 с.

УДК 79.791.6

*Ю. С. Скворцова,
г. Волгоград*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РЕЖИССУРЕ МАССОВОГО ТЕАТРА

Научно-техническая революция, произошедшая в XX столетии, повлекла за собой серьезные изменения во всех сферах жизни общества. Мировая праздничная культура также подверглась революционным преобразованиям. Впитав в себя многотысячелетний опыт проведения праздничных мероприятий, обогатив творческий состав организаторов торжеств режиссером-постановщиком и идеологом зрелищного действия, она сформировала собственную эстетику, типологию и определила круг функций, в который помимо рекреационной и развлекательной вошли просветительская (способствующая духовному развитию зрителя), коммуникативная (направленная на социальную адаптацию), развивающая (реализующаяся через социально-педагогическое воспитание), информационная (реализующая информационно-логическое и эмоционально-образное воздействие на аудиторию) и пропагандистская (пробуждающая определенное стремление, направляющая энергию и волю людей на претворение идей в практические дела). На протяжении XX века данные функции являлись определяющими в мировой праздничной культуре, и усиление или уменьшение каких-либо из них диктовалось традициями, религиозными воззрениями или политическими взглядами того или иного государства. Столь активное развитие праздничной индустрии, обогащение ее различными элементами, включение в ее состав новых видов, стилей, жанров, технических средств повлекли за собой закономерные процессы трансформации традиционных форм ее проявления.

Некоторые исследователи связывают современную направленность праздничной культуры и упрощение ее духовной составляющей с так называемым «кризисом общества», который наблюдается в постсоветском пространстве последние несколько десятилетий в связи с резкими изменениями в экономической и политической системах. По их мнению, актуализация материальной составляющей жизни нивелирует важность духовных ценностей или подменяет их мнимыми духовными ценностями западной культуры [2]. Однако, рассматривая мировые тенденции развития праздничной индустрии, можно заметить, что процесс трансформации и отхождения от традиционных форм театрализации праздничного действия становится повсеместным. Зритель, включенный в информационное поле интернет-пространства, стал более искушенным в выборе зрелищ. Поэтому основной функцией праздника, довлеющей над каждым режиссером массовых представлений, стала развлекательная функция, которая предполагает создание яркого эффектного шоу, картинки, трюка, так называемого «WOW-эффекта». Накопление, а не выплескивание эмоций, созерцание, а не действие – принципиальные отличия процесса участия в празднике начала XXI века.

Таким образом, главная задача современного праздника заключается в том, чтобы зритель-участник через созерцание и вовлечение в процесс ощутил новые эмоции, получил новый для него опыт. Целью современного человека, приходящего на праздник, является не столько получение духовного переживания, душевного подъема, рожденного от единения

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

эмоций и чувств, которые испытаны в финале праздника, сколько съемка на камеру мобильного телефона яркого элемента шоу, который можно было бы потом выложить в социальную сеть. То есть именно тяга к experience – опыту, впечатлениям становится в настоящее время ключевой ценностью успешного праздника-события. Возможно, тенденция обесценивания духовной составляющей праздника стала одной из причин широкого распространения в России event-индустрии – нового течения в организации и проведении культурно-досуговых мероприятий и маркетинга, пришедшего к нам из Европы. Именно event-индустрия ввела в обиход понятие праздника-события, отмечаемого в любое время по любому поводу. «Причем event часто не противопоставляется будням, в отличие от традиционного праздника, а зачастую своей целью ставит «отпразднование» рабочего времени, «украшательство» текущих рабочих, деловых и социальных событий с помощью всех атрибутов event» [3, с. 19].

Event-индустрия штампует праздники-однодневки, не обремененные ни историей, ни внятной идеей. Последняя иногда заменяется неким умозрительным меседжем – абстрактным посылом, не имеющим внятного содержательного наполнения и выступающим, скорее, как некий креативный девиз. Таким образом, самым запоминающимся впечатлением мероприятия является символичный ряд, педантично соблюденный в цветовой гамме декоративно-художественного оформления, раздаточных материалах, фотозонах и т. д. Event-организации строят свою работу в соответствии с общепринятыми атрибутами корпоративной культуры, смешивая в единое целое такие понятия и процессы, как брендинг, PR-мероприятия, кейтеринг, city events для создания специального мероприятия по продаже товаров и услуг с элементами театрализации. Чаще всего подобные агентства имеют ряд унифицированных программ, которые с минимальными коррективами могут быть использованы в рамках абсолютно любого торжества. Event-компании в большинстве своем занимаются процессом компиляции объектов массовой культуры, не привнося туда режиссерского решения. Характеризуя эту индустрию, Ю. А. Азарова отмечает: «Критериев для творчества не существует, искусство растворяется в пошлости, выдаваемой за инновации» [1, с. 93]. В настоящее время даже традиционные элементы праздника должны ежегодно подвергаться изменениям, в программу праздника режиссерам необходимо добавлять новые элементы, менять площадки и локации действия, приглашать новых артистов, ведущих, придумывать все новые и новые варианты кульминационных точек праздника. Таким образом, «разрушение связи праздничного действия с сакральной сферой дарует «творцам» праздников абсолютную свободу в выборе истока, сюжета и событийного ряда праздника» [4, с. 119]. Несмотря на то, что ряд исследователей достаточно пессимистично определяют основные доминанты, на которых базируется современная практика массовой культуры, театрализованные представления и праздники, адаптируясь под вкусы и запросы современного зрителя, далеко не всегда упрощаются, обесценивая режиссерские идеи в угоду примитивному зрелищу.

Напротив, возможности современных технических средств позволяют режиссерам еще ярче раскрыть тему и идею, используя новые средства выразительности, способные еще эффективнее подчеркнуть масштаб проблематики праздника и оказать значительное воздействие на чувства и эмоции зрительской аудитории. Более того, столь быстрый рост технических средств, получивших возможность использования в практике постановки театрализованных представлений и праздников, даже повлек за собой процесс, который специалисты определили как «массовую неосвоенность имеющихся в культуре инноваций» [6]. К сожалению, в связи с проблемами материального характера далеко не все регионы нашей страны обладают возможностью развития технико-технологических средств в области театра. Воспользоваться инновациями в этой области могут только режиссеры особо крупных столичных представлений или мероприятий федерального и мирового значения,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

таких как церемонии открытия и закрытия Олимпиады, Универсиады, Чемпионата мира по футболу, конкурсов «Евровидение», «Новая волна» и т. п.

Провинциальные города не имеют возможности тратить значительные средства бюджета на организацию культурно-массовых мероприятий, тем самым обедняя творческий замысел праздников и ставя режиссеров и сценографов в рамки принудительного использования устаревшей техники. Таким образом, художественный образ, сверхзадача и идея большинства региональных мероприятий вынуждены реализоваться в условиях ограниченного набора инструментов для их зримого воплощения. Но так или иначе, зрелищная, зримая сторона театрализованного представления в режиссуре массового театра в настоящее время становится все более яркой и технически оснащенной.

Процессы глобализации, происходящие в нашем обществе, как известно, сильно изменили саму модель восприятия информации современным человеком. Поэтому перед специалистами в области ТПиП возникла проблема информационного пространства праздника. Информационная составляющая праздника XXI века уже не может обойтись без технической поддержки и не может быть решена лишь с помощью традиционных форм воплощения. Визуализация информации позволяет режиссеру еще ярче выявить новые смыслы на стыках разнородного материала, отчего метод творческого монтажа оказывает на зрителя более мощное воздействие. Ставшая традиционной для молодого поколения клиповость мышления в этом случае влияет на характер восприятия информации и способствует более глубокому принятию смысла той информации, которую авторы спектакля массового театра хотят донести до зрителя, а также ее анализу и критическому восприятию. Таким образом, возникает особая совокупность ярких кадров, своеобразная мозаика образов, смыслов, судеб, а характер современной культуры в целом представляет собой «целое, собранное из отдельных кусков» [5, с. 353].

Таким образом, постановочный процесс массового театрализованного представления в последние годы претерпел значительные трансформации. Это произошло во многом из-за всеобщей глобализации и изменения самого принципа восприятия информации современными людьми. Именно поэтому режиссеры театрализованных представлений и праздников все чаще в своем творчестве прибегают к методу художественной адаптации – включению современных технологий и разработок в практику массового театра для создания креативного художественного пространства в условиях XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарова, Ю. А. «Event-технологии» и «событийность» — проблемы инновационного развития / Ю. А. Азарова // Труды С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. Т. 194. – СПб.: СПбГУКИ, 2012. – С. 91–101.
2. Грешилова, И. А. Реализация культурного потенциала общества в образовательном процессе / И. А. Грешилова // Художественное образование и эстетическое воспитание: состояние, проблемы, тенденции: материалы науч.-практ. конф. – Чита: ЗИП СибУПК, 2002. – С. 113–115.
3. Козлова, А. Д. Трансформация праздничной культуры в условиях современного российского мегаполиса / А. Д. Козлова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по материалам XXXVII Междунар. науч.-практ. конф. № 6 (37). – Новосибирск: СибАК, 2014. – С. 16–24.
4. Каверина, Е. А. Праздник как эстетический и социальный феномен / Е. А. Каверина // Том. гос. ун-т. Науч. б-ка. – 2009. – 3 июня. – Режим доступа: <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/324/image/324-119.pdf>
5. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М.: КомКнига, 2005. – 416 с.
6. Трощенко, Е. А. Проектирование в сфере культуры: инновационный аспект / Е. А. Трощенко // Вестн. КрасГАУ. – 2011. – № 1. – С. 197–202.

**ОВЛАДЕНИЕ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫМИ УПРАЖНЕНИЯМИ
ДЛЯ ТРЕНИРОВКИ РЕЧИ В ДВИЖЕНИИ**

В условиях значительного роста числа молодых исполнителей с речевыми недостатками большое внимание уделяется устранению неорганических речевых дефектов, а вместе с тем и технике речи. Однако следует обратить внимание и на то, что большинство исполнителей испытывают существенные трудности при работе на сцене, поскольку работают над развитием голоса преимущественно в статичном положении. Принимая во внимание данные факты, обратимся к вопросу тренировки речи в движении.

Речь в движении – неотъемлемая составляющая исполнительской деятельности. Работа актера предполагает профессиональное пользование речью и голосом. «Первая функция голоса состоит в том, чтобы обеспечить слышимость звучащего со сцены слова» [6, с. 26]. При движении данная функция усложняется, поскольку актер уделяет внимание физическому действию и не всегда может отдавать себе отчет в том, что его голос звучит тускло, а дыхание сбивается.

Поскольку действия актера на сцене предполагают как физическое, так и словесное действие, совершенствовать выносливость голоса, его силу и полетность при выполнении физических действий крайне необходимо. «Любое дикционное упражнение целесообразно совмещать либо с физическим действием, либо с упражнениями «на память физических действий» [1, с. 50].

Подготовительными упражнениями для закрепления практического навыка речи в движении может стать тренировка произнесения скороговорок или небольших стихотворных текстов с мячом. Когда подобный навык будет усвоен и не вызовет трудностей, следует переходить к более интенсивным физическим движениям: прыжкам со скакалкой, приседаниям и легкому бегу. Тренируя речь в движении, необходимо обращать внимание на четкость произнесения текста, плавность течения речи и легкость дыхания. Нет надобности усложнять упражнения, если исполнители не обладают должной физической подготовкой и изначально не освоили медленный темп упражнения.

Двигательная активность, смена частоты вдохов и выдохов влияет на ясность речи, потому, тренируя речь в движении, особое внимание следует уделять ясности и точности речи. «Точность и ясность речи взаимосвязаны: точность речи придает ей ясность, ясность речи вытекает из ее точности» [2, с. 6].

Базовыми упражнениями для тренировки речи в движении могут стать упражнения со стульями и воздушными шарами. Упражнения с воздушными шарами, которые могут включать как передачу (перебрасывание) шаров, так и удерживание шаров на определенной заданной высоте, плавно подведут исполнителей к более сложным комплексным задачам. Логически верное произнесение текста параллельно с физическим действием позволит закрепить навык четкого и логически верного говорения на сценической площадке. «Речь человека всегда активна» [3, с. 9], потому совмещение говорения и физического действия физиологически оправдано. Упражнения с использованием стульев позволяют координировать действия исполнителя в пространстве, легче владеть своим телом, заставляют обращать внимание на дыхание, дикцию и голос. Подготовительные упражнения с использованием стульев могут включать использование балансов, планок, передвижение между стульями и по стульям. Звучание речи и свобода дыхания должны оставаться определяющим фактором правильности выполнения упражнения.

Е. В. Ласкавая, обучая будущих актеров, советует использовать ритмичные движения и танцы. «Студенты стоят в шахматном порядке, вперед выходит один из них и начинает

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

придумывать на каждое слово скороговорки отдельное и простое физическое движение. Таким образом, скороговорка сопровождается простым ритмическим танцем, который студенты запоминают и начинают повторять с убыстрением» [4, с. 49].

З. В. Савкова добавляет движения и в дикционные упражнения. «Жонглируйте мячиками: Ду-тту! До-тто! Да-тта! Дэ-ттэ! Ди-тти! Ды-тты! На ударный первый слог (ду, до, да, дэ, ди, ды) правая рука бросает «мяч» вверх, левая в это время передает «мяч» за «мячом» в правую для подбрасывания. Вспомните, а если не знаете, то полюбозытствуйте, как это делают жонглеры. Непременно добейтесь координации движения рук и звука. Рука вверх – и звук на ударном слоге вверх! А теперь бросайте друг другу «тарелки». Одна за другой летят «тарелки» к товарищу: – Зду! Здо! Зда! Здэ! Зди! Зды! Он посылает их вам обратно, сопровождая полет «тарелок» другими сочетаниями звуков, в произнесении которых необходимо тренироваться. Меняйте темп движения – отсюда и темп речи» [5, с. 52].

Творческий подход к упражнениям позволит увлечь исполнителей и качественнее провести тренировку. «При творческом подходе дикционная тренировка может стать не только полезным, но и увлекательным делом» [1, с. 74].

Итак, подготовительные упражнения для тренировки речи в движении существенно облегчают будущим исполнителям реализацию актерских задач на сценической площадке, готовят к выполнению интенсивных комплексных тренировок по технике речи, развивают выносливость, улучшают внимание, координацию движений, физическую подготовку. Упражнения для развития речи в движении – обязательные элементы комплексной тренировки по технике речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алферова, Л. Д. Речевой тренинг: дикция и произношение: пособие для самостоятельной работы / Л. Д. Алферова. – СПб.: С.-Петербург. гос. акад. театрального искусства, 2003. – 90 с.
2. Голуб, И. Б. Секреты хорошей речи / И. Б. Голуб, Д. Э. Розенталь. – М.: Междунар. отношения, 1993. – 79 с.
3. Запорожец, Т. И. Логика сценической речи / Т. И. Запорожец. – М.: Просвещение, 1974. – 130 с.
4. Ласкавая, Е. В. Речеголосовой тренинг / Е. В. Ласкавая. – М.: Маска, 2006. – 101 с.
5. Савкова, З. В. Как сделать голос сценическим / З. В. Савкова. – М.: Искусство, 1968. – 130 с.

УДК 792.01 (477.61)

*В. Н. Титова,
г. Луганск*

СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ЛУГАНЩИНЕ В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Историческое формирование Луганщины определило ее статус как производственного региона, с одной стороны, а географическая отдаленность от Петербурга и Москвы обусловила культурное пространство края с преимущественным преобладанием черт провинциальной культуры, с другой стороны.

Осмысление исторического становления региональной культуры связано с изучением проблем городской среды, определившей формирование культурного пространства Луганщины.

Активное развитие культуры на Луганщине приходится на конец XIX – начало XX в., что связано с ростом экономики и производства региона. В целом в провинциальной культуре данного исторического периода нашли отражение как общероссийские культурные процессы, так и частные явления, связанные с особенностями нашего региона, определяющие его своеобразие.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Следует отметить, что театральное искусство Луганщины в настоящее время не получило достаточной степени теоретического изучения. В раскрытии специфики деятельности провинциального театра Луганского края богатый и разнообразный материал, имеющий первостепенное значение для разработки проблемы, дали исследования луганских историков А. Климова, К. Красильникова, В. Подова, театроведа И. Давыдовой, а также статьи в коллективной монографии профессорско-преподавательского состава Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского «Очерки истории культуры Луганщины». В то же время явление провинциальной театральной культуры осмыслено благодаря работам современных исследователей М. Кардыновой, Т. Злотниковой, Н. Дидковской, Н. Позднякова, Р. Романова и др.

Культурное пространство Луганска конца XIX века представлено наиболее важными объектами духовной жизни региона – библиотеками, клубами, музеями. Это были первые культурно-просветительские учреждения на Донбассе. В конце века на Луганщине в Лозовой Павловке возникают народные аудитории, сыгравшие ведущую роль в становлении культурного пространства региона. В то же время народная аудитория была создана и в Луганске. Она имела библиотеку-читальню, зал для театральных спектаклей, где выступали приезжие артисты и участники художественной самодеятельности. Одним из направлений в работе народной аудитории стало создание любительского театра, который пользовался большой популярностью у луганчан. Таким образом, театральная жизнь уездного Луганска являла собой сложный социокультурный срез, представленный разными видами театров.

Основную панораму театрального провинциального Луганска составляли любительские самодеятельные коллективы, театральные товарищества актеров на паях, частная антреприза. Такая социокультурная ситуация была характерна для многих провинциальных городов дореволюционной России, в которых на тот момент не было стационарных профессиональных театров. Появление стационарного городского театра предвосхитили любительские театры, первые из которых появились в регионе еще в 90-е годы XIX века. Характерной чертой таких театров была активная просветительско-подвижническая деятельность местной интеллигенции, которая через народные аудитории и входящие в них художественные структуры активно включалась в процесс просвещения широких слоев населения области. Во главе одного из первых таких любительских кружков стояла жена предводителя дворянства, а заместителем была жена местного воинского начальника. Кружок отличался хорошей организацией, выпуская каждый месяц очередную премьеру.

Любительские театры существовали как на крупных заводах (патронный, Гартмана), так и во многих учебных заведениях города. Известно, что администрация завода Гартмана с пониманием относилась к нуждам театральных коллективов. На постановки выделялись значительные суммы, создавались декорации, нанимались художники и бутафоры, приглашались профессиональные актеры и режиссеры. В одном из заводских отчетов есть объяснение такой щедрости: «Расходы на театр резко снижают прогулы. Есть еще выгода, не имеющая прямого денежного выражения: посещая театр, рабочие меньше думают о политике и больше ценят заботу о них дирекции» [4].

Товарищество артистов на паях (на марках) под руководством М. Стротелева состояло из 32 человек. К актерам старшего поколения относились К. Дебрюкс, А. Рахимов, М. Строителев, В. Лаптев, М. Нежданов, Ст. Львов, Г. Северская, среднего поколения – Н. Борисова, В. Деросси, А. Ланских, А. Стефанович. Среди молодых актеров труппы, получивших театральное образование в Московском филармоническом училище, выделялись своим талантом В. Кремлев, Н. Живокини, Ф. Башкирцева. В числе этой талантливой молодежи был будущий выдающийся режиссер К. Марджанов (Котэ Марджанишвили), творческий почерк которого формировался именно в антрепризе М. Строителя [5].

Следует отметить, что товарищество артистов на марках составляло существенную конкуренцию антрепризе. Особенно популярность товариществ возросла после Первого

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Всероссийского съезда сценических деятелей в г. Москве в марте 1897 г., где обсуждались важнейшие насущные вопросы организации театрального дела, такие как бесправное актерское положение, самоуправство антрепренеров, местных городских властей и пр. Появившаяся новая форма «товарищеской» антрепризы, по мнению музыкального критика В. Чехихина, имела ряд преимуществ над репризой «городской» (репризой единоличного владения). Несмотря на то, что марка – условная единица вознаграждения артиста товарищества, число которых определяется договором, а стоимость зависит от доходности предприятия, прибыль от спектаклей поступала в пользу труппы, а не в карман предпринимателя [7].

Так, луганский театр М. Строителя (театральное товарищество) становится не только местом культурного общения жителей уездного города, но и своеобразным символом новой, «цивилизованной» провинциальной жизни. В театре проявился интеллектуальный уровень луганского общества, всех его социальных групп – дворянства, чиновников, интеллигенции, рабочих [6]. Можно также констатировать влияние театра на формирование общественного сознания через репертуар, поскольку театр много и упорно работал, выпуская 2–3 премьеры в неделю. Много времени и сил тратили актеры на репетиции спектаклей. Немалых затрат требовало изготовление костюмов и аксессуаров к спектаклю, особенно у женщин, поскольку они должны были шить себе новый, обязательно модный туалет за свой счет.

Каждое представление этого театрального товарищества состояло из большой классической пьесы и обязательного водевиля или дивертисмента. Основную режиссуру осуществляли сам М. Строитель, актер и режиссер С. Львов. Старинные мелодрамы режиссировала актриса Г. Северская, имевшая значительный опыт работы с М. Щепкиным, также консультировала постановки «Ревизора» и «Горя от ума». Несколько спектаклей поставили выпускники Московского филармонического училища К. Марджанов и В. Кремлев. Водевиль и дивертисменты, как правило, готовил А. Ланских.

Яркими воспоминаниями остались не только в памяти луганских зрителей, но и в памяти артистки Н. Смирновой (позднее актрисы Малого театра) гастроли 1900 г. в составе труппы антрепренера М. Каширина (пьеса А. Сумбатова «Старый закал»). В 1906 г. луганчане могли насладиться игрой уже признанных в России актеров: русской драматической труппы Д. Семченко (пьеса Т. Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина», У. Шекспира «Отелло»), членов Р. О. Т. русского туринг-клуба (фарс в одном действии «Под властью страстей») и труппы драматических актеров под управлением П. Дриго-Ратмирова при участии артистов императорских театров П. Рахманова и Я. Стальской. Последний коллектив, однако, представил легковесные, лишённые определенных художественных достоинств спектакли: комедию, фарс, сцены по мотивам популярного романа, собравшие, тем не менее, большое количество публики [5].

Посещали Луганск с гастролями и коллективы, чье творчество отличалось новизной в трактовке классических пьес и выбором актуального, политически значимого репертуара. Это гастроли в 1909 г. товарищества артистов «Новая драма», чья вольная интерпретация пьесы А. Островского «Без вины виноватые» была настороженно воспринята публикой, а также гастроли в 1912 г. Ростовского театра миниатюр с мини-пьесами, музыкальными интермедиями и сценками на политические темы.

Настоящим событием в культурной жизни Луганска были гастроли дирекции О. Кремневой (театр Корша) в 1911 г., спектакли которого («Самсон и Далила», «Дева неразумная» и др.) сопровождались симфоническим оркестром и оканчивались фейерверком. В этом же году город посетил Киевский ансамбль В. Кавецкого, а в 1912 г. – музыкально-драматическая труппа С. А. Глазуненко с интересным украинским репертуаром, включающим такие пьесы, как «Бувальщина», «Цыганка Аза», «Маруся Богуславка» и др.

Широкое освещение в прессе получили луганские гастроли 1913 г. Екатеринославской драматической труппы под руководством режиссера Л. Лазарева при участии известных

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

артистов киевского, харьковского и одесского театров, таких как Л. Борегар, Ф. Яковлева, О. Неверова, Е. Бартинская, Ф. Нератов, К. Ольгин, С. Сорочан, Н. Черкасов. Представленные постановки, среди которых произведения И. Тургенева, Л. Андреева, популярные в то время комедии немецкого драматурга Г. Дрегели и отечественных авторов Ю. Беляева и А. Гарина, отличались высокой художественностью и сценичностью [Там же].

Анализируя данные факты истории, приходим к выводу, что в указанный период времени происходит определенный «диалог» между провинциальной (луганской) и губернской, даже столичной культурами. Крупные города, такие как Киев, Харьков, Екатеринослав, Одесса, Москва, из которых приезжали на гастроли в Луганск театральные коллективы, являлись своеобразным информационно-культурным полем, где сосредоточивались ценности, создаваемые на всей территории страны.

Однако в провинциальном Луганске происходили культурные процессы, которые не повторяли столичную культуру, а, пропуская ее через себя, трансформировали и привносили в нее новые черты. Провинциальные театры как специфическое культурное явление, по мнению исследователя Н. Дидковской, в генетическом плане имеют однотипный со столичными источник [1].

Театральное товарищество под руководством М. Строителява, просуществовавшее в Луганске один театральный сезон, осуществило попытку повернуть театр «лицом» к народу: спектакли отличались согласованностью актерской игры и продуманностью репертуара с учетом состава труппы и местных условий. В то же время антрепризы, посещавшие Луганск с гастролями, в свою очередь способствовали развитию театра и его преобразованию в один из культурно-художественных центров провинциального города.

Согласимся с исследователем провинциальных театров России конца XIX – начала XX в. М. Кардыновой, анализирующей общественное значение антрепризных театров, в том, что «„интеллигентный” и „режиссерский” типы антрепризы вносили ряд существенных изменений в привычную жизнь провинциального театра, через продуманные творческие концепции, что благотворно влияло на развитие сцены как в художественном, так и в организационном аспектах. В конце XIX века появление таких антрепренеров было довольно типичным явлением, обусловленным тем, что провинциальное общество уже не хотело смотреть спектакли, где присутствовало небрежное отношение театральных деятелей к постановкам. И, наоборот, если предприниматель и собранная им труппа были людьми добросовестными и ответственными, то городское население начинало интересоваться театром, и сборы немедленно поднимались» [3, с. 22].

Таким образом, существовавшие формы театров в дореволюционном Луганске представляются нам специфической провинциальной театральной культурой. Можем констатировать влияние на формирование данной театральной культуры нескольких факторов: 1. *Фактор профессионализации* (формирование профессионального менталитета). Ввиду особого географического положения Луганщины в исследуемый период наблюдалась культурная диффузия, проявившаяся в виде усвоения субъектами театрального творчества различных эстетик сценического искусства: реалистической актерской школы К. Станиславского, украинской школы корифеев, насыщенной национальным колоритом, этнографией, с преобладающим музыкально-драматическим началом (в отличие от российской, преимущественно драматической школы) и первых экспериментальных попыток в духе авангардного театра. 2. *Фактор формирования театральной потребности населения*. Луганская публика нуждалась в профессиональном уровне театрального искусства, который не могли удовлетворить любительские театры (кружки) или заезжие антрепризы.

Следовательно, особым образом менялась актерская эстетика существовавших театральных коллективов, становившихся на путь профессионализма, изменялось содержание служебных обязанностей актеров и, как следствие, менялись функции

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

сформировавшейся театральной культуры, среди которых можно выделить наиболее значимые с учетом провинциальной характеристики коллективов.

В первую очередь, *популяризаторская функция*. Действующие в городе коллективы и гастролирующие труппы популяризировали театральное искусство как наиболее важную сферу культуры: здесь мы можем проследить внедрение на провинциальной сцене уже устоявшихся реалистических театральных традиций, а также реализацию доступности театра для всех социальных слоев городского населения.

Во вторую очередь, *функция просветительская*, тесно переплетающаяся с *нравственно-воспитательной*. Анализ репертуара позволяет сделать вывод, что он способствовал образованию населения путем распространения фактических знаний, а также посредством повышения нравственного уровня зрителей.

В противовес предыдущей можно выделить *развлекательную функцию*. Репертуар приезжих театральных коллективов, сформированный в первую очередь из водевилей, фарсов, легковесных комедий и мелодрам, несомненно, мог лишь развлекать и заполнять досуг горожан. Не лишним будет отметить интересную, на наш взгляд, мысль исследователя Т. Злотниковой о том, что эстетическая специфика жанра мелодрамы заключается в высокой степени его провинциальности, подтверждаемой огромной любовью публики [2].

Таким образом, основными формами театральной жизни дореволюционного Луганска являются самодеятельные и полупрофессиональные театральные коллективы. Усвоение представителями обеих форм сложившихся литературно-театральных традиций положительно сказывалось на последующем становлении регионального искусства театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дидковская, Н. А. Русский провинциальный театр рубежа XX – XXI веков: Ярославская социокультурная модель: дис. ... канд. культурологии: 24.00.02 / Н. А. Дидковская; Ярослав. гос. пед. ун-т имени К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2000. – 177 с.
2. Злотникова, Т. С. Провинциальный «театр имени Горького»: институциональное и эстетическое / Т. С. Злотникова // Верхневолж. филол. вестн. – 2018. – № 3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/provintsialnyy-teatr-imeni-gorkogo-institutsionalnoe-i-esteticheskoe>
3. Кардынова, М. М. Провинциальный театр в общественной жизни России второй половины XIX – начала XX в. (на материалах Нижегородской и Казанской губерний): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / М. М. Кардынова; Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Н. Новгород, 2010. – 29 с.
4. Кирилук, В. «Мы бродячие артисты, музыканты и шуты». 27 марта – Всемирный день театра / В. Кирилук. – Режим доступа: <http://nashagazeta.net/15528-my-brodyachie-artisty-muzykanty-i-shuty-27-marta-vsemirnyy-den-teatra.html>
5. Иванова, А. П. Театральная история дореволюционного Луганска / А. П. Иванова, В. А. Саган // Очерки истории культуры Луганщины: кол. монография / под ред. В. Л. Филиппова, И. Н. Цой. – Луганск: Шико, 2012. – С. 67–120.
6. Прозоровский, Л. М. Из прошлых лет: Театр. мемуары / Л. М. Прозоровский; лит. обраб. С. Гинзбурга. – М.: ВТО, 1958. – 198 с.
7. Чешихин, В. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.) / В. Чешихин. – СПб.: П. Юргенсон, 1905. – 638 с. – Режим доступа: https://books.google.com.ua/books?id=WEn_AgAAQBAJ&pg=PA574&lpg=PA574&dq.

УДК 792.028:378.147

*Л. В. Федечко,
г. Луганск*

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА У СТУДЕНТОВ АКТЕРСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

Современное развитие общества ставит перед педагогами творческих вузов ряд чрезвычайно важных научных и практических проблем. Социально-политические и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

экономические преобразования, переход к новым общественным отношениям способствовали пересмотру существующих ценностей и идеалов.

Уровень развития общества во многом зависит от преобразований в формировании духовной культуры молодежи, и углубить его можно средствами эстетического воспитания, цель которого заключается в расширении духовного потенциала общества, а его результатом является становление уникального, творческого человека как истинного субъекта культуры.

Образовательные учреждения, занимающиеся подготовкой специалистов в сфере искусства и культуры, должны ставить перед собой главную задачу – воспитание фундаментально образованного специалиста, который творчески мыслит и владеет глубокими общекультурными и специальными знаниями. Однако, как показывает практика, обучение студентов часто сводится только к узкоспециальному изучению предметов, определенных программой, в результате чего уровень сформированности умения эстетического восприятия и оценки произведений искусства у обучающихся является недостаточно высоким.

Формирование эстетического восприятия у студентов актерской специальности – проблема не только эстетического воспитания, но и специального профессионального образования. В связи с этим возникает необходимость в изменении направленности процесса художественного профессионального образования, переориентации его на активное формирование эстетической культуры будущих актеров. Профессиональная деятельность студента должна быть соединена с духовной.

В научной литературе понятия «эстетическое восприятие» имеет широкое значение. Это связано с тем, что процесс восприятия направлен на выявление и анализ эстетических свойств объективного мира. Такое восприятие действительности является универсальным, так как оно имеет обобщенный объект – всю природную и социальную сферу. Специфические черты эстетического восприятия наиболее активно проявляются в процессе познания произведений искусства студентами-актерами.

В более широком плане можно сказать, что каждая новая единица информации, относящейся к содержанию произведения, не только добавляет что-то к тому, что мы уже знаем, но и преобразует то, что мы видим [1].

Особенная черта эстетического освоения мира – это эмоциональная насыщенность познания прекрасного. Путь такого познания действительности начинается непосредственно с эстетического восприятия, главный инструмент которого – человеческая чувственность. Через эстетическое восприятие осуществляется постоянная эмоциональная связь с миром, на основе чего происходит осознание индивидом эстетических свойств действительности.

Интерес к проблеме восприятия искусства проявлялся учеными на различных этапах развития философской мысли, претерпевая при этом разнообразные трансформации. Еще Аристотель изучал не только искусство в целом, но и специфику создания произведений искусства, и особенности их восприятия.

Е. В. Николаева, развивая концепцию Б. В. Асафьева, а вслед за этим Д. Б. Кабалевского и В. В. Медушевского, предлагает такие имеющие принципиально важные значения термины, как:

– «ритмопластически выявленная музыкальная интонация» (когда движения выполняют вспомогательную роль по отношению к музыке);

– «омузыкаленная ритмопластическая интонация» (когда музыка выступает в качестве вспомогательного средства, способствующего раскрытию возможностей пластического искусства) [2].

Значительного внимания заслуживают научные исследования О. П. Рудницкой, где в контексте современных философских и психолого-педагогических знаний исследуются вопросы культуры художественного восприятия. Ученый убедительно доказывает, что

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

восприятие произведений искусства представляет собой своеобразный диалог двух культур – личностной и художественной [4].

Процесс формирования эстетического восприятия искусства будет эффективным, если при привлечении личности к художественно-познавательной деятельности придерживаться следующих педагогических условий:

1. Формирование эстетичного восприятия в целом должно быть направлено на последовательное развитие ряда элементов эстетического сознания личности: чувственно-эмоциональной сферы, художественно-ассоциационного мышления, вкусовых ориентиров, способности к ценностным рассуждениям.

2. В процессе развития эстетического восприятия искусства у студентов-актеров, базирующегося на эстетическом опыте, обеспечивается самосовершенствование, самопознание личности.

3. Педагогически организованная художественно-познавательная деятельность актеров должна отличаться вариативностью, что позволит личности не только реализовать имеющийся эстетический опыт, но и обогатить его.

4. При условии включения личности в художественно-познавательную деятельность должны образовываться педагогические ситуации общения с искусством.

Осознание художественных образов, раскрытие их значений требует активной умственной деятельности личности, определенного объема знаний, умений восприятия. Восприятие искусства стоит рассматривать не только как эмоциональный, но и как интеллектуальный процесс, где всегда гармонично соединяется чувственное и интеллектуальное [3].

Решающим моментом в процессе восприятия произведений искусства студентами-актерами является работа над художественными ассоциациями. Способность к ассоциативно-образному мышлению (сравнение, сопоставление с другими видами искусства) дает студенту возможность адекватно воспринять и постичь замысел художника.

Также следует отметить, что именно эстетический вкус является непосредственной оценочной призмой восприятия. Эстетический вкус – одна из норм эстетического совершенства, которое предопределяет личность актера. Он проявляется в направленности интересов, потребностей, а также в оценке произведений искусства, в характере эмоциональных состояний, которые сопровождают процесс эстетического восприятия.

На основе анализа сущности и содержания процесса, раскрытого выше, мы делаем вывод, что *эстетическое восприятие* – это духовное общение с окружающим миром, в результате которого происходит приобретение эстетической ценности предметов и явлений действительности.

Этот процесс представляет собой своеобразный духовный диалог двух культур, личности и искусства, которые являются компонентом культуры всего общества. Такой диалог может состояться лишь в том случае, если личность способна через восприятие и осознание понять эстетическую ценность произведений искусства.

Значительную роль в восприятии искусства играет такая особенность эстетического сознания, как память об эстетическом (опыт наблюдения, восприятие, переживание эстетической информации). Именно с этой точки зрения можно утверждать, что уровень сформированности эстетического восприятия находится в прямой зависимости от развития эстетического сознания личности [5].

Анализ педагогического опыта показал, что отсутствие умений воспринимать произведения искусства во всей их целостности негативно отражается на подготовленности студентов. Поверхностное, фрагментарное восприятие произведений отражается на уровне музыкально-исполнительского мастерства студентов, потому что они не способны проникнуть в чувственную атмосферу музыки, осознать ее содержание.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Особенности восприятия музыки студентами показывают неумение использовать индивидуальный эстетический опыт при анализе музыкальных произведений, оценивать произведение искусства как явление культуры. Большинство студентов имеет очень низкий уровень сформированности системы эстетических умений: образно описать произведение искусства, привлечь ассоциации художественного характера, создать оригинальную интерпретацию [6].

Восприятие студентами произведений музыкального искусства нередко отличается поверхностностью и фрагментарностью. Недостаточно развитое образное мышление обусловлено формальным характером эстетического восприятия аудиторией. Оценивая эстетическую значимость произведения музыкального искусства, студенты в большинстве случаев не решаются выразить собственное мнение.

Таким образом, становление внутреннего мира личности студента актерской специальности, ее самосознание, моральное самоопределение происходит под воздействием искусства. Благодаря общению с искусством человек способен преодолеть негативное влияние общества, стереотипы мышления, внутреннюю психологическую дисгармонию. Познание ценностей искусства позволит личности подняться над сферой будничного и войти в мир духовного и прекрасного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – М.: Прометей, 1994. – 351 с.
2. Методология педагогики музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / под ред. Э. Абдулина. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2006. – 272 с.
3. Пауэлл, М. Актерское мастерство для начинающих / М. Пауэлл; пер. с англ. И. Наумова. – М.: Эксмо, 2011. – 256 с.: ил.
4. Рудницька, О. П. Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя / О. П. Рудницька. – К.: КДП, 1992. – 95 с.
5. Создание актерского образа: теоретические основы / сост. и отв. ред. Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – М.: ГИТИС, 2008. – 224 с.
6. Халабузарь, П. В. Теория и методика музыкального воспитания: учеб. пособие / П. В. Халабузарь, В. С. Попов. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.

УДК 7.06

*Е. В. Чистюхина,
г. Орел*

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

В современной социально-культурной ситуации существующая реальность воспринимается как своеобразное «поле возможностей» социальных субъектов для реализации их художественно-творческой деятельности. Особое внимание приобретают такие вопросы, как: реализация возможностей искусства, художественно-творческой деятельности в целях психофизического оздоровления и воспитания посредством внедрения современных методик арт-педагогики; разработка стратегии личностного художественно-творческого развития; развитие творческой личности в контексте различных культур как условия развития свободы, ответственности и толерантности личности [1].

Парадигма художественного образования опирается на традиционные общекультурные и профессиональные теоретические знания и практики в области разнообразных видов искусств (театр, кино, хореография, музыка, живопись), а также на целенаправленное развитие художественно-творческого потенциала личности студента, «воспитание его в первую очередь как гражданина своей страны, способного видеть современные проблемы

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

общества и посредством творчества решать их» [3, с. 252]. Это способствует как подготовке конкурентоспособного специалиста в области искусства и культуры, так и формированию зрелой социально-творческой личности, готовой на основе национальных культурно-исторических традиций создавать современные контексты культуры. «Высшие образовательные учреждения культуры и искусства являются пространством, где производство, передача и воспроизводство искусства гармонично взаимосвязаны. Они существенно влияют на роль и функции культуры в жизни государства и его граждан, а подготовка кадров в целом ориентирована на сохранение культурно-исторических и национальных традиций обучения» [2, с. 40].

Перед вузами культуры и искусства встает задача обучения и воспитания поликультурной личности специалиста, обладающего нравственным мировоззрением, способного вовлечь население в культурный, художественно-творческий процесс посредством организации культурно-развивающей среды их жизнедеятельности. Пример выдающихся педагогов, представителей отечественной культуры и искусства А. Л. Вагановой, С. А. Герасимова, Б. Е. Захавы, М. О. Кнебель, Д. Б. Кабалевского, Г. Г. Нейгауза, П. С. Попова, Р. А. Быкова, С. В. Образцова, Н. И. Сац, В. Г. Сахновского, К. С. Станиславского, Г. С. Улановой и др. свидетельствует о том, что они в своей работе не ограничивались передачей ремесла, а обогащали духовный мир воспитанников, оказывая на них разностороннее влияние, стремясь воспитать в них высокообразованную культурную личность. Примеры служения делу жизни и высочайшей требовательности к качеству своего труда, почерпнутые из биографий выдающихся мастеров искусств, содержат ключи к исследованию феноменологии профессионализма, являются источниками профессиональной акмеологии. Для характеристики личности, достигшей высокого уровня профессионального мастерства в самых различных областях человеческой деятельности, издавна используется понятие «художник», ассоциирующееся со следующими определениями: «искусный», «умелый», «опытный», «сведущий», «знающий». Сущность гуманистической и технократической парадигм человеческой деятельности сконцентрирована в искусствоведческих терминах «моцартианство» и «сальеризм». В искусстве, образовании и науке наших дней очевидно доминирование второго начала над первым, и в преодолении ремесленнических тенденций состоит сложнейшая в условиях тотальной коммерциализации задача профессиональной артпедагогики.

Художественно-творческий потенциал личности рождается в диалоге художественности и творчества: с одной стороны, он реализует гуманистический потенциал искусства во всем многообразии его функций, а с другой – наполняет эстетическим содержанием творческую деятельность. На макроуровне художественно-творческий потенциал личности, являясь частью его художественной культуры, отражает лик страны и лик времени, поскольку он обусловлен социально-культурными факторами, спецификой национального менталитета, господствующими художественно-эстетическими и творческими идеями эпохи и особенностями их реализации в арт-пространстве. Уровень развития художественно-творческого потенциала личности определяет место искусства в организации гуманитарной среды образовательного учреждения.

Развитие художественно-творческого потенциала личности неотъемлемо связано с художественной деятельностью, поскольку она изначально формирует личностные и социальные качества, а также культурные образцы, существующие в обществе. Художественная деятельность интегративна по своей природе и образуется из единства пяти основных видов деятельности: ценностно-ориентировочной, познавательной, преобразовательной, коммуникативной и эстетической [4, с. 13]. При создании и исполнении произведения искусства происходит глубокое проникновение личности в его структуру, художественно-образную систему. Внутреннее единство глубокого осознания художником действительности и совершенство образной системы, передающей это осознание, – это и есть

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

«законы красоты» в искусстве, называемые художественными. Это развивает навыки восприятия и оценивания произведений искусства, способствует формированию художественно-психологической установки. Художественная деятельность – это способ овладения законами искусства, выявления природной одаренности, развития специальных и общих способностей, творческих сил человека, это «прямое или косвенное общение исполнителя со зрителем, реципиентом через использование исторически сложившейся в каждом виде искусства знаковой, семиотической системы» [Там же]. В процессе художественной деятельности познается сладость вдохновения, открывается интерес к созиданию, воспитывается целенаправленность характера и воли к достижению цели.

Все ступени художественного образования объединяют преемственные связи; уровень художественно-творческого потенциала в каждой фазе развития зависит от состояния предшествующей подготовки и предопределяет динамику последующих стадийальных изменений. В условиях синкретической образовательной деятельности (учебной, практической, научной) одни компоненты художественно-творческого потенциала могут находиться на начальной ступени, другие в фазе репродукции, третьи на стадии полноценного развития в индивидуально присвоенном виде. Развитие художественно-творческого потенциала личности студента детерминируется чередованием различных фаз, и каждой стадии этого развития свойственна определенная доминанта. Вузовский этап характеризуется развитием общей культуры, художественной эрудиции, нравственно-эстетических ценностей, коммуникативных и, конечно же, творческих способностей, тенденцией к овладению системой художественно-педагогических знаний, технологией художественно-творческой деятельности, развитием художественно-творческого потенциала, личностной и профессиональной культуры обучающегося. Для послевузовского этапа ведущей доминантой является профессионализация художественно-творческого мышления и деятельности с ориентацией на системное видение художественно-педагогических и социально-культурных задач, на гуманистические ценности художественной культуры, искусства, установка на художественное саморазвитие, самообразование и самовоспитание.

В педагогике высшей школы художественная образованность рассматривается как «существенное и неотъемлемое достояние современного специалиста-интеллекта», поскольку эта область человеческой деятельности «развивает универсальные творческие способности, служит средством многостороннего воспитания, пробуждает продуктивное мышление, способность к подлинному общению, обогащает интуицию и развивает сферу чувств» [5, с. 46]. С усилением технократических тенденций в современной культуре и образовании значимость художественной подготовки будет только возрастать, именно она ориентирует на развитие таких показателей креативности, как «оригинальность, гибкость, чувствительность к проблемам, самостоятельность, независимость, открытость, спонтанность» [6, с. 150].

Таким образом, процесс развития художественно-творческого потенциала студентов в вузах культуры и искусства – отнюдь не прямолинейное движение; в реальности он сложен, характеризуется переплетением различных тенденций, возвратным движением, многократным повторением, необходимы волевые устремления личности, способность к рефлексии, самопознанию и саморазвитию. Тезаурус будущих работников социально-культурной сферы должен вмещать не только профессиональную терминологию, интонации художественных произведений различных стилей и жанров, но и теоретические и технологические основы реализации гуманистических и социальных функций искусства: эстетической, воспитательной, личностно-преобразующей, ценностно-ориентационной, познавательной-эвристической, канонической, семиотической, информационной, коммуникативной, гедонистической, суггестивной, компенсаторной, психотерапевтической. Являясь специфической формой культуры, произведения искусства определяются не только

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

«художественными» законами, индивидуально-психологическими особенностями творчества, но и социально-культурными требованиями эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бережная, М. С. Концепция социокультурной адаптации молодежи в процессе художественно-творческой деятельности / М. С. Бережная // Педагогика искусства: электрон. журнал. – 2009. – № 2. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru>.
2. Зива, В. Ф. Культуроохранная миссия художественного образования / В. Ф. Зива // Вестн. ОГУ. – 2008. – № 11. – С. 38–41.
3. Наумова, А. В. Специфика формирования профессиональных умений режиссеров театрализованных представлений и праздников в процессе обучения в вузе / А. В. Наумова // Вестн. МГУКИ. – 2015. – № 4. – С. 250–253.
4. Новиков, А. М. Методология художественной деятельности / А. М. Новиков. – М.: Эгвес, 2008. – 72 с.
5. Слостенин, В. А. Основные тенденции модернизации высшего образования / В. А. Слостенин // Пед. образование и наука. – 2004. – № 1. – С. 43–49.
6. Слостенин, В. А. Человек творческий как цель воспитания / В. А. Слостенин, Л. С. Подымова // Учен. зап. Курск. гос. ун-та. – 2004. – № 1. – С. 148–155.

УДК 791.43

*А. В. Шупиро,
г. Луганск*

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА КОМЕДИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

На протяжении многих лет у кинозрителей сохраняется высокий интерес к французским фильмам комедийного жанра не только во Франции, но и в других странах. Актеры французских кинокомедий всегда были широко известны во всем мире. Значительный диапазон выразительных средств, которые умело и профессионально используют режиссеры-комедиографы, дает основание говорить о комедии во французском кино как об уникальном феномене аудиовизуальной культуры.

Актуальность исследования состоит в том, что жанр кинокомедии является распространенным и сохраняющим свою популярность с момента возникновения французского кинематографа. В современном французском кино сохраняется тенденция к развлекательности, что приводит к созданию новых комедийных фильмов. В научной литературе тема комического в искусстве разрабатывалась философами и искусствоведами. Исследованию теории и истории комического, его содержанию и функциям в искусстве посвящались фундаментальные работы от Античности до наших дней. Они демонстрируют характерное для каждой эпохи понимание комического, выделяют его модификации. Однако в настоящее время нет исследований, раскрывающих творчество французских режиссеров, снимающих комедии, не раскрыто своеобразие и неповторимость французских фильмов комедийного жанра.

Цель исследования: на основе анализа истории французского кинематографа показать особенности развития жанра французской кинокомедии от первых немых фильмов до постмодернизма, исследовать своеобразие, проявляющееся при создании фильмов-комедий.

Исторические, искусствоведческие и киноведческие исследования, касающиеся отражения комического во французском кинематографе, связаны с несколькими смежными направлениями исследований. Одно из них посвящено истории развития французского кинематографа в целом. Этот вопрос освещали в своих работах Ж. Делез, Ж.-П. Жанколо, С. В. Комаров, Ж. Садуль, Е. Теплиц, Р. Н. Юренев и др. [2; 8; 9]. Другое направление связано с изучением особенностей комедийного жанра во французском кино и творчеством отдельных французских режиссеров, создававших кинокомедии. Эти вопросы рассматривали в своих работах М. Т. Власов, А. А. Волков, И. Л. Долинский, С. И. Фрейлих. Некоторые

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

вопросы особенностей французской кинокомедии исследуются в работах О. И. Дворниченко, Т. К. Егоровой, З. Лиссы, Т. И. Корганова и И. Д. Фролова, Э. Л. Фрид, Т. Ф. Шак, И. М. Шиловой. Есть целый ряд книг справочного, мемуарного и популярного характера, раскрывающих творчество актеров-комиков французского кино.

Методология исследования состоит в том, что французская комедия исследуется путем соединения методологии эстетики с методами истории и теории кино. Своеобразие французской комедии рассматривается на основе изучения философско-эстетических, исторических документов, киноведческих исследований и, главное, на основе результатов анализа фильмов французских режиссеров.

Первые десятилетия развития французского кинематографа стали временем расцвета кинокомедии, сначала процветавшей в условиях немого кино, а позже – уже в звуковых фильмах – выработавшей свою современную концепцию. Комические сцены вошли в искусство кино уже в первые годы истории французского кинематографа. Можно сказать, что кинокомедия появилась одновременно с самим кинематографом.

Несмотря на то, что «Политый поливальщик», один из первых фильмов братьев Люмьер, включает в зачаточном состоянии все основные элементы художественного фильма-комедии, родоначальником комического жанра во французском кинематографе стал Жорж Мельес, владевший в начале XX века фирмой «Фильм д'Ар». Именно он изобрел один из первых популярных в будущем жанров – трюковое кино. А его компания начала приглашать на съемки актеров театра, музыкантов и даже драматургов, сделав кино народным массовым явлением.

Если Мельес показал, что нет фантазии, которая на экране не показалась бы реальностью, то его ученик, дебютировавший в феериях учителя, доказал, что нет такой реальности, которая на экране не могла бы показаться искусственной чепухой и фантазмагорией. Это был Андре Дид – родоначальник коротеньких эксцентрических комедий, ставший первым настоящим всемирно известным комиком. Эксцентрическая кинокомедия многое заимствовала у цирка, у газетных карикатур и комиксов, у эстрадных куплетов, у театральных фарсов и водевилей. Но, впитав, «переварив» все эти влияния, кинокомедия создала свой неповторимый мир, свою оригинальную поэтику.

В 1907 году на экранах Франции появляется новая «кинозвезда» Макс Линдер. Сменив Андре Дида, он уверенно занимает ведущее место в кинематографе Франции и становится одним из популярнейших актеров мирового кино, оказав влияние на творчество многих комедийных актеров.

В кинотеатрах зрители в эти годы могли отвлечься от реальности. Они получали юмористическое отображение тяжелой повседневности. В этом проявляется особенный феномен кино, когда оно начинает поддерживать моральный дух людей, а не только развлекать.

Первая мировая война влияния на развитие французской кинокомедии не оказала, только уменьшила ее производительность и сменила тематику. Центр мирового кинопроизводства переместился в Голливуд. Режиссеры, творчески состоявшиеся в начале века (Л. Фейад, А. Пукталь), не предпринимали каких-либо радикальных шагов для обновления художественного языка экрана. С другой стороны, и молодые постановщики не спешили заявлять о своих авторских амбициях [9].

Человечеству хотелось отвлечься от войны, поэтому на смену импрессионизму пришел авангард. «Авангард – это интеллектуальное любопытство в области, где еще можно открыть много удивительного» [5]. К авангарду в той или иной мере примыкали многие выдающиеся мастера французского кино 1920-х и 1930-х годов, в том числе Рене Клер и Жан Ренуар [Там же].

С появлением звука в кино в конце 1920-х годов появилась и возможность создавать принципиально новые стили и использовать вербальный юмор. 1930-е годы заслуженно

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

считаются «золотым веком» французского кинематографа. Кинематограф превращается в искусство: в кино приходят режиссеры, профессиональные актеры, сценаристы. Создаются все более тонкие образы, интересные и сложные сюжеты. Впервые французским кинематографистам удалось несколько потеснить голливудскую продукцию на европейском кинорынке [6].

Развитие французского кино было прервано Второй мировой войной и последующей оккупацией. Работа на студиях была фактически прекращена. В сентябре – октябре 1939 года замерла вся французская кинематография [10]. Гитлеровский проект превращения Франции в «зону отдыха и развлечений» для фашистских войск требовал производства музыкальных комедий, полуприличных ревью.

Когда же мир восстановился от двух войн, возродился и кинематограф. Желая отвлечь общественность от тяжелых послевоенных реалий, французские кинематографисты представляли общественности развлекательное, легкое кино. В послевоенные годы французские комедии продолжили триумфальное шествие по миру. В 40–50-е годы в истории кинематографа Франции появляются известные мастера этого жанра, актеры Жерар Филип, Жан Маре, Луи де Фюнес и др.

Французская «новая волна» – это направление в кинематографе Франции конца 1950-х – 60-х годов. Одним из его главных отличий от преобладавших тогда коммерческих фильмов был отказ от устоявшегося и уже исчерпавшего себя стиля съемки и от предсказуемости повествования. Представителями «новой волны» стали прежде всего молодые режиссеры, ранее имевшие опыт работы критиками или журналистами. С помощью известного кинокритика Андре Базена и на страницах издававшегося им журнала «Cahiers du Cinéma» появились принципиальные статьи, рецензии и эссе Клода Шаброля, Франсуа Трюффо, Луи Малля, Эрика Ромера, Александра Астрюка, Жан-Люка Годара. Будущие режиссеры резко критиковали сложившуюся во Франции систему кинопроизводства, мастеров старшего поколения, систему кинозвезд и приверженность буржуазным ценностям, а также выступали против далеких от реальности коммерческих фильмов и нередко прибегали в кинематографе к экспериментам и радикальным для того времени приемам [1].

Эпоха классических французских комедий началась в 60-е годы, когда одна за другой начали выходить картины Жерара Ури, подарившего миру «Разиню» в 1965 году и «Большую прогулку» год спустя. Луи де Фюнес и Бурвиль, снявшиеся в обоих фильмах, стали символами нового национального кино и остаются ими по сей день. Позже они передадут эстафетную палочку Колюшу, Пьеру Ришару, Кристиану Клавье и другим актерам, которые будут сниматься у Франсиса Вебера, Клода Зиди, Патриса Леконта, Филиппа де Брока [2].

В 1960-е годы популярность завоевывают итальянские комедии. В них типичная жизнь показывается с самоиронией, которая иногда доходит до абсурда. Детализированное изображение повседневной жизни вызывает интерес не только у самих итальянцев, но и у жителей других стран, и итальянское кино в течение двух десятилетий получает признание практически во всем мире [7]. В эти годы французские кинематографисты активно сотрудничают с итальянскими киностудиями. В 1965 году был снят фильм «Разиня» в стиле «роуд-муви». Режиссер Жерар Ури снял в главных ролях Луи де Фюнеса и Бурвиля. 50-е и 60-е годы многие небезосновательно считают лучшими в истории французского комедийного кино, так же как и актеров, которые работали в эти годы.

В 1970-е годы происходит невероятный подъем комедийного жанра во всем мире. С появлением саркастических комедий комедийный жанр разросся до таких масштабов, что мог соседствовать практически с любым другим. 70-е без сомнения можно считать периодом расцвета французской комедии, той самой, которую сейчас называют классикой жанра и лучшим средством от плохого настроения [10].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

80-е годы стали неоднозначным периодом для французского кинематографа. С одной стороны, с развитием телевидения, в частности с появлением «Canal+» в 1984 году, а также с распространением видеомагнитофонов наблюдается спад интереса к кино на большом экране. С другой стороны, мастера классической комедии продолжают делать свое дело, и французские комедии 80-х годов продолжают привлекать зрителей как во Франции, так и за ее пределами. В этот период продолжают активно творить Патрис Леконт, Франсис Вебер, подарившие зрителям дуэт Пьера Ришара и Жерара Депардьё, много снимают Клод Зиди, Жерар Ури. Но счастливые годы французской комедии приходится на первую половину 80-х, что, конечно, не ускользнет от взгляда внимательного зрителя [4]. Лучшие французские комедии тех лет – это фильмы с участием знаменитого дуэта. Впервые Пьер Ришар и Жерар Депардьё появились вместе на экране в 1981 году в киноленте «Невезучие». Комедия имела успех не только во Франции, но и за рубежом.

Особенностью кинокомедий 2000-х гг. является то, что во многих из них сюжет либо состоит из связанных друг с другом отдельных скетчей, либо существует одна сюжетная линия, в которую вплетаются второстепенные. Разделение фильма на фрагменты в эти годы – это прямое влияние телевизионного формата, который добавляет динамику в повествование, не позволяет зрителям отвлекаться.

Французская комедия давно покинула привычные рамки жанра. Развитие жанра комедии в кинематографе продолжалось на протяжении всей истории французского кино. Французы имеют особый взгляд на мир и юмор, что позволяет им искрометно высмеивать вещи, которые обычно принято оплакивать. Сила комического фильма, значительность юмора и сатиры зависят от выбора средств, их уместного использования, умелого введения их в текст [3].

Французская кинокомедия до сих пор драматична и утонченна, для нее характерна жизненность сюжета и отсутствие преувеличений. Режиссеры огромное внимание уделяют деталям: музыкальному сопровождению, высокохудожественной операторской работе и второстепенным сюжетным линиям. Эти компоненты в совокупности и создают французское кино: классическое, единственное, содержательное и без лишнего пафоса [6]. До сих пор комедийный жанр остается одним из самых популярных и динамичных во Франции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен, А. Что такое кино?: сб. статей / Андре Базен; пер. с фр. В. Божовича и Я. Эпштейн. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
2. Брагинский, А. В. Актеры французского кино / А. В. Брагинский. – М.: Союз кинематографистов СССР. Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1986. – 64 с.
3. Виноградов, В. В. Стилиевые направления французского кинематографа / В. В. Виноградов; НИИК. – М.: Канон + РООИ Реабилитация, 2010. – 384 с.
4. Граблевская, И. Великие кинозвезды XX века / И. Граблевская, И. Чернякевич, О. Чернякевич. – М.: Мартин, 2001. – 495 с.
5. Клер, Р. Ритм / Рене Клер // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1938 гг.: пер. с фр. / сост. М. Б. Ямпольский. – М.: Искусство, 1988. – С. 143–145.
6. Кравцов, Ю. А. Основы киноэстетики. Теория и история кино: учеб. пособие / Ю. А. Кравцов. – СПб.: Искусство, 2006. – 268 с.
7. Первый век кино: попул. энцикл. / авт. проекта Давид. С. Хубларов; отв. ред. Л. Дирика, Е. Хван; редкол. К. Разлогов, С. Лаврентьев, Е. Марголит. – М.: Локид, 1996. – 712 с.
8. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Т. 1 / Ж. Садуль; пер. с фр. Т. В. Иванова. – М.: Искусство, 1958. – 170 с.
9. Теплиц, Е. История киноискусства. В 4 т. Т. 1–2 / Е. Теплиц; пер. с польск. В. С. Головского; под ред. Н. П. Абрамова. – М.: Прогресс, 1968. – 336 с.
10. Юренев, Р. Н. Краткая история киноискусства / Р. Н. Юренев; Гос. ком. РФ по кинематографии. – М.: Академия, 1997. – 286 с.

**СОВРЕМЕННЫЕ ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ
К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ
БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

УДК 78.1

*А. В. Афанасьева,
г. Луганск*

**ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ
МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ НАРОДНО-
СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА**

В современном образовательном процессе одним из важных аспектов является художественно-эстетическое воспитание, его программное обеспечение и новые подходы к работе. На данный момент направленность образования на формирование личности детей с помощью народного искусства очень важна как для расширения адаптационных возможностей индивидуума, так и для создания условий возрождения народной культуры, для гармоничного и естественного построения будущего социокультурного пространства.

Актуальность данной статьи направлена на выявление влияния народно-сценического танца на художественно-эстетическое развитие детей младшего школьного возраста.

Сегодня художественное воспитание стало одним из главных средств развития личности ребенка. Художественная культура, определяющая эмоциональную и интеллектуальную составляющую жизни младшего школьника, является важным звеном базовой культуры личности. По мнению Н. Б. Крыловой, значимым фактором эстетического приобщения личности к идеалам культуры является искусство, которое позволяет человеку «осознать его эстетические способности и открывает неограниченные возможности для их совершенствования» [3, с. 21]. Искусство – один из важнейших факторов развития эстетической культуры младшего школьника, влияющий на целостность его личности, личностный опыт, мотивационную сферу.

В связи с этим перед педагогической теорией и практикой встают актуальные вопросы о вариативности средств воспитания с помощью хореографического искусства. Данные вопросы раскрыты в исследованиях педагогов и деятелей культуры и искусств Н. П. Базаровой, В. П. Мей, Б. В. Шавровой, Л. Н. Богатковой, С. И. Букатиной, Е. Д. Васильевой, И. А. Моисеева и др. В работах представленных авторов раскрыто значение народного танца в эстетическом воспитании участников детских хореографических коллективов, а также его прямая направленность на всеобщее развитие учащихся.

Воздействие искусства как причины формирования и развития личности ребенка рассмотрено в работах ученых Т. Я. Шпикаловой, Л. В. Годоровой, О. А. Апраксиной, Л. А. Рапацкой, А. В. Луначарского, В. Н. Скатерщиковой, Н. В. Сокольниковой, Т. С. Комаровой и др.

Анализ специальной литературы доказывает, что художественно-эстетическое воспитание рассматривается через формирование отношения человека к искусству средствами народно-сценического танца (воспитание любви к искусству, внутренней потребности в общении с искусством, понимание смысла искусства и его предназначения). Н. П. Базарова, Р. В. Захаров, И. В. Смирнов и многие другие пишут об этом в своих работах, посвященных изучению народно-сценического танца.

В специальной литературе «воспитание» описывается как «процесс систематического и целенаправленного воздействия на духовное и физическое развитие личности в целях

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

подготовки ее к производственной, общественной и культурной деятельности, тесно связанное с образованием и обучением» [1, с. 43]. Мир хореографии – это движения, звуки, свет, костюмы, то есть мир прекрасного. Занятия хореографическим искусством не только развивают физическую силу детей, но и обогащают духовно, это создает предпосылки к гармоничному росту. Уроки хореографии способствуют эстетическому воспитанию детей, росту общей культуры, оказывают положительное воздействие на физическое развитие; можно сказать, что искусство танца имеет широкие возможности для реализации воспитательных задач.

Младший школьный возраст – это этап развития ребенка в период обучения в образовательных учреждениях в начальной школе. Условно младший школьный возраст определяется интервалом с 6–7 до 9–10 лет.

Народно-сценический танец – это система выразительных средств хореографического искусства, в основе которой лежит проработка разных групп мышц, формирование правильной осанки и постановки рук, ног, головы. В процессе изучения танцевальной культуры различных народов ребенок получает общие представления о народной художественной культуре, традициях и быте.

Воспитание – это деятельность педагога, которая четко направлена на максимальное развитие личности ребенка, его социализацию и привитие навыков самовоспитания.

Цель воспитания – всестороннее и гармоничное развитие личности, создание для этого необходимых условий, оказание педагогической поддержки в общем развитии.

Содержание воспитания – это система знаний, убеждений, навыков, качеств и черт личности, привычек поведения, которыми овладевает учащийся в соответствии с поставленными целями и задачами.

Художественно-эстетическое воспитание – формирование мировосприятия ребенка средствами искусства, оно имеет педагогическую направленность. В широком смысле под художественно-эстетическим воспитанием понимают целенаправленное развитие в человеке эстетического отношения к действительности. Это специфический вид общественно важной деятельности с целью выработки системы ориентации в мире эстетических и художественных ценностей в соответствии со сложившимися в конкретном обществе представлениями об их характере и предназначении.

Танцевальное искусство в жизни ребенка является дополнением и продолжением его реальности, занятия приносят ему новые впечатления и переживания, которые он не получил бы из других источников. Очевидно, что каждый педагог посредством эстетического воспитания готовит детей к преобразовательной деятельности. Задача педагога-хореографа состоит в формировании, развитии и закреплении у детей потребности в общении с искусством, понимании его языка, любви и хорошего вкуса к нему.

Художественно-эстетическое воспитание предоставляет комплексный подход к развитию личности и неразрывно связано со всеми сторонами воспитания, трудовыми и нравственными. Оно охватывает все сферы жизнедеятельности человека: глубину его мышления и тонкость чувств, характер избирательности и установок и т. д.

Художественный вкус – способность человека адекватно воспринимать и оценивать произведения искусства или развитая способность чувствования и оценки совершенства и несовершенства, единства или противоположности содержания и формы в искусстве и жизни. Формирование художественного вкуса у младших школьников зависит от среды (социальной, образовательной, культурной), в которую погружен ребенок, и в значительной мере определяет уровень художественной воспитанности.

Развиваясь благодаря народно-сценическому танцу, художественный вкус обобщает художественный опыт личности и формируется прежде всего под непосредственным воздействием хореографического искусства. Хореография – это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. Специфика

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики.

Хореография, как никакое другое искусство, обладает безграничными возможностями для полноценного эстетического совершенствования воспитанников, для их гармоничного духовного и физического развития. Танец является богатейшим источником эстетических впечатлений учащихся, формирует их художественное «я».

К критериям оценки художественного вкуса относятся:

– умение анализировать, сравнивать художественные образы и характеры различных народов;

– умение воображать, отождествлять себя с художественным образом;

– уметь содержательно высказываться о художественных образах.

С. А. Козлова определяет художественно-эстетическое воспитание следующим образом: «Это процесс усвоения искусствоведческих знаний, умений, навыков, развитие способностей к художественному творчеству» [2, с. 34].

Художественно-эстетическое воспитание гармонизирует и развивает все духовные способности человека, необходимые в различных областях творчества. Благодаря красоте человек интуитивно стремится к добру. И когда красота совпадает с добром, можно говорить о морально-нравственной функции художественного воспитания. Весьма важна роль художественного воспитания в развитии познавательной способности ребенка.

Чем раньше человек попадает в среду целенаправленного эстетического воздействия, тем больше оснований надеяться на его результативность. В хореографической деятельности совмещено множество свойств танца как единства музыки, движения и игры, актерства; все это делает хореографию наиболее плодотворным средством художественно-эстетического воспитания и обучения детей. Танец дает возможность гармоничного целенаправленного физического развития, что особенно важно, учитывая существующее положение со здоровьем у подрастающего поколения. Тренировка двигательных навыков, которая проходит в процессе обучения искусству танца, связана с активным развитием физиологических функций организма. Познание возможностей своего тела воспитывает уверенность в себе. Хореографическое искусство очень популярно, но недостаточно применяется в эстетическом воспитании школьников. В большей степени хореографию рассматривают как деятельность, несущую зрительно-эмоциональное наслаждение красотой исполнения движений, как гармонию и единство музыки и танца. Но, используя для воспитания и обучения средства хореографии, мы прививаем детям стойкий интерес к культуре, развиваем творческие способности в различных областях искусства. Дети, занимающиеся хореографией, часто раскрывают свои способности и в других видах искусства.

К средствам эстетического воспитания в процессе обучения народным танцам прежде всего относятся разнообразные виды самого танца. В каждом из них преподаватель может указать своим ученикам на проявления прекрасного. Средствами эстетического воспитания являются также праздники и выступления, обстановка занятий, использование произведений искусства и т. п.

Таким образом, изучение народной хореографии является эффективным средством в эстетическом развитии детей младшего школьного возраста, так как при разучивании народного танца можно постичь народную культуру, расширить кругозор детей в общении с традициями, дошедшими из глубины веков и сохранившими богатство этнического самосознания, высокую духовность и благородство души народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский, Л. С. Вопросы детской психологии / Л. С. Выготский. – М.: Академия, 2007. – 182 с.
2. Козлова, С. А. Дошкольная педагогика: учеб. пособие для студ. пед. учеб. заведений / С. А. Козлова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Изд. центр «Академия», 2001. – 416 с.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

3. Крылова, Н. Б. Формирование культуры будущего специалиста: метод. пособие для студ. вузов / Н. Б. Крылова. – М.: Высш. шк., 1990. – 188 с.

УДК 793.31

*А. В. Бондаренко,
г. Луганск*

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КОРЕННОГО НАСЕЛЕНИЯ СЕВЕРО-ВОСТОКА СИБИРИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Танец является красочным творением народа, а также считается особым видом искусства, которое непосредственно в движениях отображает многолетнюю историю своего существования. Изначально танец был связан с обрядами и ритуалами, далее постепенно начал усложняться и пополняться новыми движениями. Знакомство с фольклором коренных народов Севера может стать ступенью в постижении общечеловеческих духовных ценностей в мировой культуре, а также национального колорита и самобытности культуры этих народов.

Теорией и практикой хореографического искусства северных народов занимались такие специалисты, как М. Я. Жорницкая, С. Ф. Карабанова, А. Г. Лукина, В. А. Лыткина, В. Н. Нилов, А. А. Петрова, Т. Ф. Петрова-Бытова, Е. А. Рутьинеут, Л. В. Сивцева, Н. А. Стручкова, Л. Е. Тимашева и др.

Путь к восстановлению и развитию традиционной культуры любого народа начинается с изучения его национальных особенностей в искусстве. «Культура народов Арктики складывалась в течение длительных исторических этапов в гармонии с окружающей средой. Природа как выразитель красоты, добра и силы являлась фундаментом создания художественных и эстетических ценностей, определила общие черты и особенности традиционного искусства северян» [4, с. 182].

Северное танцевальное искусство издавна привлекало внимание краеведов, историков, этнографов и путешественников. Материал, который они собрали, был фрагментным, но все же представлял большой интерес, ведь это был единственный источник, позволявший судить об эволюции народного хореографического искусства народов Севера. Но литературные справки не содержали описания движений танцев, не давали представления о плане их построения. Данные очерки включали в себя личные наблюдения путешественников и этнографов, которые присутствовали на различных праздниках и прочувствовали на себе роль различных обрядов. В конце XIX – начале XX века при изучении этнографии обитателей тайги и тундры некоторые сибиреведы обратили внимание на танцы, которые были связаны с традиционными праздничными церемониями.

Сибирь представляет собой регион России, в котором тесно взаимодействуют традиции, обычаи прошлого и настоящего. «Здесь можно увидеть удивительную жизнеспособность славянских фольклорных традиций, которые в разное время были перенесены сюда из европейской части страны и нашли здесь благодатную почву» [3, с. 9].

В 1971 году была проведена экспедиция по сбору материалов, связанных с танцевальным искусством коренного населения Сибири. Данное исследование проводилось в рамках Института этнографии, который на протяжении долгого времени изучал культуру, быт и современные этнические процессы народов Севера. За время своей работы исследователи совершали экспедиционные выезды во все населенные пункты, где обитали эскимосы, чукчи и коряки.

М. Я. Жорницкая писала о том, что в рамках экспедиции для получения достоверного материала исследователи пользовались специальными опросниками, благодаря которым выясняли детали, относящиеся к танцам [2]. Они также записывали видео, где указывали

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

место и время исполнения танцевальной композиции, описывали, какие использовались атрибуты, как выглядели костюмы и как реагировали зрители. В результате проведенной экспедиции было написано множество статей о жизни коренных народов Сибири и снято несколько фильмов об их народном хореографическом творчестве.

Новый этап в хореографии коренного населения Сибири отмечается появлением первых сценических танцев. В Энциклопедии балета дается точное определение этого понятия: «Сценический танец – один из видов танца, который предназначен для зрителей и предполагает создание хореографического образа на сцене» [1, с. 495].

С каждым годом все больше росла потребность в создании традиционных сценических танцев, которые помогли бы развить и сохранить традиции сибирских народов. В репертуарах самодеятельных коллективов начали появляться танцы, которые соответствовали требованиям сцены: в них прослеживается четкая фиксация движений с определенным музыкальным сопровождением.

В помощь танцевальным коллективам были опубликованы сборники, в которых описывались национальные сценические танцы. О первом таком сборнике, который был выпущен в 1959 году Л. Тимошевой, упоминает М. Я. Жорницкая [2]. Кроме того, начали издавать сборники с национальными песнями, которые включали в себя танцевальные мелодии.

Большой вклад в развитие хореографического самодеятельного искусства народов Севера внесла Т. Ф. Петрова-Бытова, которая готовила местные ансамбли к участию в фестивалях. Она издавала материалы с записями национальных сценических танцев, которые служили пособиями для руководителей ансамблей при постановке хореографического номера.

Можем отметить, что в марте 1963 года в г. Хабаровске состоялась творческая конференция, нацеленная на решение проблем развития художественной самодеятельности народов Севера, в рамках которой были представлены танцевальные композиции самодеятельных коллективов. На конференции было принято решение о развитии современного репертуара для хореографических коллективов, а также о подготовке руководителей ансамблей. Благодаря этой конференции начали выпускать новые книги по народному искусству Сибири, создавать национальные сценические постановки.

В книге М. Я. Жорницкой «Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири» упоминается, что «...в 1973 году были созданы ансамбли в с. Энмелен – «Ракушка» (руководитель О. Геунтонау), в с. Нунлигран – «Журавушка» (руководитель Г. Тагрина), в с. Майнопыльгина – «Дружба» (руководитель В. Иенут)» [2, с. 138].

Современные танцы Камчатки и Чукотки были основаны на усвоении некоторых творческих элементов, принадлежащих народам, близким к ним по коренной хореографической культуре. Именно такое развитие помогает обогащать и наполнять сценическую хореографию этих народов.

С развитием общества в чукотских и эскимосских народных танцах начали создаваться непростые танцевальные пантомимы, которые представляли собой инсценировку традиционных праздников. Можем отметить, что хореографы уже давно отказались от излишнего архаизма и экзотизма, которые ранее выдвигались как главные атрибуты содержания самобытного традиционного искусства.

Обратим внимание, что «в Чукотском автономном округе созданы все условия для развития народной хореографии и создания на подлинно фольклорной основе новых национальных сценических танцев, танцев-пантомим и произведений более сложных жанров» [2, с. 141].

Что же касается развития народного хореографического искусства корякских и ительменских народов, то оно происходило по такому же принципу, как у чукчей и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

эскимосов. В Корякском автономном округе также бережно сохраняли и развивали народное хореографическое искусство коренного населения. Устойчивому сохранению местных народных танцев способствовало то, что оседлые и кочевые корякские народы были этнографически замкнуты. Из-за того, что коряки переселялись из села в село, в некоторых крупных поселках происходило слияние танцевальных традиций. Это послужило тому, что при создании новых сценических танцев участники самодеятельных коллективов начали использовать различные движения и варианты плясок, которые раньше принадлежали одному из этих сел. Если сравнивать корякские и чукотско-эскимосские танцы, то у коряков пляски более подвижны и пластика движений более разнообразна.

У коряков, как и у других народов, хранителем народных танцевальных традиций является старшее поколение. Они с удовольствием передают свои знания молодому поколению, а иногда и сами на сцене исполняют национальные танцы.

Отметим известные национальные и профессиональные ансамбли Севера: ансамбль «Эльвель», создателем которого является ветеран ГАКАТ «Мэнго» Борис Жирков; профессиональный Красноярский ансамбль танца Сибири имени М. С. Годенко, ансамбль «Нунун», который был основан в с. Тымлат; фольклорный детский коллектив «Илькив» (художественный руководитель Е. Попова); фольклорный ансамбль «Ях-Ях» (руководитель А. Пастушина), Национальный ансамбль песни и танца Карелии «Кантеле», Бурятский государственный национальный театр песни и танца «Байкал», Тувинский национальный ансамбль песни и танца «Саяны».

Задача всех ансамблей состоит в том, чтобы сохранять и обогащать традиции, обычаи и обряды коренных народов Севера. Все коллективы принимают активное участие в развитии хореографического народного творчества своего края.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с.
2. Жорницкая, М. Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Восточной Сибири / М. Я. Жорницкая. – М.: Наука, 1983. – 152 с.
3. Заикин, Н. И. Этнография и танцевальный фольклор народов России: учеб. пособие / Н. И. Заикин. – 3-е изд. – Орел: Орлов. гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – 64 с.
4. Иванова-Унарова, З. И. Традиционное искусство народов Северо-Востока Сибири (эвенки, эвены, юкагиры, долганы, чукчи, коряки) / З. И. Иванова-Унарова. – Якутск: Изд-во Якут. гос. ун-та, 2005. – 192 с.

УДК 793.3:930.85

*О. Р. Бондарь,
г. Луганск*

ЭЛЕМЕНТЫ КУЛЬТУРЫ СЛАВЯНСКОГО ЯЗЫЧЕСТВА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

В условиях развития современного общества и его культуры одной из главных задач является сохранение и передача опыта, достижений разных народов. Характерной чертой славян является интерес к собственным традициям и обычаям, культуре, современным исследованиям своего этнического и национального происхождения. Этногенез славян произошел во времена язычества, соответственно, практически не существует письменных источников-свидетельств. Исследования славянского этногенеза были проведены целым рядом ученых, однако остается немало вопросов, требующих детального изучения.

«Традиция – это то, что передается от поколения к поколению как общепринятое, общеобязательное, проверенное прошлым опытом. Цель традиции заключается в том, чтобы закрепить и воссоздать в новых поколениях определенные способы жизнедеятельности, типы

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

мышления и поведения. Формой проявления традиции являются обычаи и праздники» [2, с. 77].

На протяжении веков у славян накапливались позитивные знания, рациональные представления о мире. Календарные праздники с их традиционными играми и развлечениями, связанными с этапами хозяйственной работы, включали в себя религиозные ритуалы, суеверные знаки и представления о божествах, предназначенные для того, чтобы волшебным образом обеспечить желаемый урожай, плодородие, процветание и здоровье. «Язычество – реконструируемая по данным языка, фольклора, обрядов, обычаев и верований славян система дохристианских представлений о мире и человеке, основанная на мифологии и магии» [3, с. 616]. Язычество как религиозная система включает в себя множество праздников, поскольку языческие праздники – это отдельный тип магических ритуалов, с помощью которых люди стремились добиться желаемого от мира сверхъестественных существ [4].

Значимость этой темы обусловлена недостаточными знаниями о влиянии ритуальных танцев на создание лексического материала славянского хореографического искусства, поскольку способ передачи традиций, форма сохранения праздников, ритуалов и обычаев – это, в частности, народная хореография.

Понятие «танец» – это особый вид человеческой деятельности, в котором посредством пластичности, ритмических движений и установок реализуются представления человека о мире и о себе самом. Изначально танец был связан с обрядами и ритуалами, далее постепенно начал усложняться и пополняться новыми движениями. Известно, что фольклор как неотъемлемая часть духовной культуры народа содержит в себе не только информацию об истории народа, его религиозных и нравственных представлениях, но и общечеловеческие духовные ценности.

Хороводы и танцы являются одними из самых популярных видов народного досуга, в которых традиционно принимают участие представители практически всех возрастов и социальных групп. Возможно, именно по этой причине исследователи не оставили без внимания и танцы, и хороводы: во всех славянских странах большое количество специальных работ было посвящено хореографии как виду народного искусства.

Общение в хореографическом жанре через язык танца так же стар, как и литературный язык. В танце также выражаются чувства, мысли, отношения людей, их характеры, образы героев, идея танцевального произведения. Так, как и литературный язык одного народа отличается от другого, так и танцевальный язык разных народов различен.

Одним из древнейших и наиболее популярных видов искусства является народный танец, который отражает социальные и эстетические идеалы народов, их историю, работу на протяжении веков, образ жизни, обычаи и характер. Люди создают в танце идеальный образ, к которому они стремятся и утверждают себя в эмоциональной и художественной форме.

Русская народная хореография неразрывно была связана с песней, словом, ритмом, костюмом, окружающей обстановкой. Древние славяне подражали природе, это был способ познания мира и воздействия на него.

Наши предки регулировали свою жизнедеятельность с помощью обрядов. Семейные обряды были связаны с важнейшими событиями в жизни человека: рождением, созданием семьи, смертью. Их цель – обеспечение личного и семейного благополучия. Существовало множество обрядов: веснянки, Ивана Купала, свадебные обряды. Восточнославянская молодежь также когда-то проводила свободное время на улицах и вечерницах (у украинцев), посиделках (у россиян и белорусов). На улицах молодежь собиралась как весной, так и летом. В холодный период времени их сборы переносились в большие хаты, часто по очереди к разным хозяевам. Поэтому улица и вечерница – это один и тот же обычай, проведение которого зависит лишь от естественных условий. На них можно было услышать все: басни, сказки, шутки, песни, небылицы. Однако на улице или на вечерницах не обошлось без

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

плясок, в которых принимали участие практически все. Здесь танцевали метелицу, гопак, казачок, коломыйку, польку, кадрили, камаринскую, мазурку, вальс и множество других танцев.

Каждый славянский народ на протяжении веков создавал своеобразную культуру, отражающую его многогранную жизнь. Одним из самых ценных ее сокровищ является танцевальное искусство. Уцелевшие образцы искусства были созданы на основе фольклора. Это один из ярких примеров воплощения традиций и ритуалов, накопленных в разное время и передаваемых из поколения в поколение, которые являются своего рода символическим действием.

На сегодняшний день сохранились некоторые формы древнего танцевального фольклора, такие как хоровод. Его разработка продолжается в сценическом и бытовом вариантах. Содержание танцев восходит к истокам нашей культуры. Уже тогда, в древности, хоровод как часть ритуалов сопровождал человека на протяжении всей его жизни, в самые важные моменты. Эти существенные качества хоровода отражают жизнь обычного человека вне времени. Это делает хоровод современным, а также может помочь нам почувствовать взаимосвязь с далекими предками.

Хоровод – самая древняя форма русской танцевальной хореографии. Совмещая в себе музыку, песню, танец, слово и драматическое действие, хоровод является результатом развития более усложненной формы культуры. Хоровод – это вид танца, который следует считать очень практичным, самым большим, потому что он может вместить неограниченное количество людей. Участники могут видеть и координировать свои действия (движения, жесты и т. д.). Хороводная форма присутствовала на похоронах, свадьбах и других церемониях еще в античности.

Мало-помалу в культуре других народов стала распространяться форма кругового танца, например, родился круговой танец древних славян. Хороводы как часть фольклора воплощают мысли, чувства, философию жизни людей этого времени. Кроме того, «ни одна нация в Европе, за исключением славян, не овладела ими в своей жизни» [1, с. 334].

Традиционная народная пляска – это особая форма выражения чувств и сознания человека; способ национального самовыражения, коллективного творчества; в ее базовых средствах выражения заложены основы этнической культуры славян, отражаются черты национального характера и менталитета.

Изучение и освоение традиционной народной пластики способствует глубинному, многомерному постижению русской народной традиционной культуры, воспитанию гражданственности, любви к Родине; передаче нравственно-этических норм и социального опыта, норм индивидуального и общественного поведения; гармонизации внутреннего мира отдельного человека и межличностных связей внутри социума в целом.

Танцор древних времен танцевал вместе с окружающей природой, пробужденный толчком – некой идеей в результате ощущений, накопленных в сознании и управляемых чувством ритма. Интуитивно, благодаря ассоциациям, может быть, неуловимым даже для самого себя, он сочинил историю танца, полностью понятную окружающим его людям, компоненты и соединительные части которого были яркими, живыми и движущимися изображениями, вызванными мыслью и вдохновением.

Исходя из вышеизложенного, отметим, что именно народные праздники, обычаи и обряды, существовавшие среди людей, стали живительным источником формирования и развития славянской танцевальной культуры. Вообще, каждый древний славянский народ издавна славился своим ярким народным творчеством.

Таким образом, народный танец может выразить любую мысль и правдиво и реально показать любое время; в этой универсальности – его право на существование.

Одним с наиболее значимых сокровищ древней славянской культуры является искусство танца. Многие языческие праздники, обряды и обычаи славян за столетия

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

изменили облик и превратились в детские забавы. Лишь очень немногие из них, пропитанные предельной мудростью, сохранили свой нынешний облик до наших дней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров, В. М. Поэтика русского танца / В. М. Захаров. – М.: Изд. дом «Святогор», 2004. – 434 с.
2. Бойко, В. Л. Танцевальные композиции и этюды танцев народов мира / В. Л. Бойко, О. С. Бердовский. – Киев: Муз. Украина, 1971. – 135 с.
3. Толстой, Н. И. Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5 т. Т. 5 / Н. И. Толстой. – М.: Междунар. отношения, 2012. – 723 с.
4. Тай, У. Языческие праздники славян / У. Тай. – Режим доступа: <http://www.chuchotezvous.ru/civilizations/461/page-2.html>

УДК 793.3

*Е. А. Вихрук,
г. Луганск*

СИНТЕЗ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В ВОПЛОЩЕНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Вопрос о синтезе выразительных средств в воплощении хореографического образа является актуальным в современном искусстве. Создание нового хореографического произведения, созвучного нашей эпохе, – процесс многоступенчатый, требующий определенных усилий в различных творческих поисках. Среди доминирующих понятий искусства нашего столетия можно выделить такие, как синтез и хореографический образ.

Современное искусство стремится к синтезу различных форм. Присущая хореографическому искусству пластичность дает ему возможность активно участвовать в этом синтезе. Танец входит в состав различных видов искусства, как классических, так и современных. В первом случае мы имеем в виду балет, а на современном этапе хореография используется в нетрадиционных формах авангардного искусства.

В век постмодерна искусство прежде всего отказалось от реалистического, разумного понимания мира, следствием чего стал поиск новых средств выражения. В строгом соответствии с этим синтез на самом глобальном уровне существования культуры можно понимать как особую систему выразительности, для хореографии заключенную в телесном аспекте художественного образа. Само по себе обращение к разнородным формам пластики, в которых заключены неосвоенные возможности человеческого тела, выходящие за пределы классических форм танца, дает интересные результаты. Примером этого может служить хореография М. Бежара, ориентированная на создание универсального танца, в котором заложен экзистенциальный смысл [5, с. 94]. Вбирая в себя все исторические и этнические тенденции роста искусства, балетмейстер синтезирует технику всех видов.

Однако при этом не следует считать, что синтез никак не подразумевает комбинирования разных форм, того пути, который вернет традиционное в хореографию. Скорее, наоборот, основным становится принцип фрагментарности, понимаемый постмодерном, с одной стороны, как утрата идентичности и завершенности, а с другой – как неопределенность текста в пространстве и во времени. В синтетическом образе во многом усилена рациональность. Сила эмоционального влияния синтетического образа значительно превосходит возможности любого отдельного искусства. Цельный образ беспристрастно отражает закономерности жизни, не уменьшая при всем этом значения субъективного фактора. Данная работа представляет собой основу для последующей разработки проблем художественной образности хореографического искусства. Она выявляет общие особенности специфики образной природы хореографии. Как отмечал М. М. Бахтин, человеческое тело – своего рода конфигурация, которая вводит конкретную предметность в единый контекст

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

общих ценностных смыслов, оформляя человека и его мир как цельное бытие. Тело становится универсальной основой диалога, требуя беспрепятственной интерпретации. Таким образом, открывается настоящее понимание синтеза в танцевальной пластике, где через конкретное проявляется общее.

Такого рода синтез открыл новые возможности перед хореографическим искусством, но тут же поставил и новые вопросы, связанные с последующими путями его роста. Постмодерн открыл путь для синтезирования, но не дословно понимаемого как вагнерианский призыв к созданию единого искусства [2, с. 40]. В этом случае танец воспринимается как составная часть общего. Это не комбинационное сочетание техник либо выразительных средств (пантомима, танец, музыка, сценография), а органическое слияние бытия и танца. В соответствии с этим, так же как в других видах искусства, данный путь лежит через виртуальную действительность. Она являет собой некую иную реальность, в которой зритель не со стороны ощущает пребывание бытия в танце, а живет в нем как в бытии, раздвигая границы танца до всеобщего. Все это позволяет хореографии выйти за рамки своих выразительных возможностей, а танцу обрести жизнь в иных нетрадиционных видах, применять иные не свойственные ему средства. И при всем этом специфика хореографии не утрачивается, а усложняется. Чтобы это понять, необходимо прежде всего взглянуть под иным углом на ее основу – хореографический образ.

Художественный образ есть особая форма отражения и осмысления жизни. Искусство все без исключения пропускает через эстетическую призму, облагораживая эстетическим переживанием. Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, художника являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всем ее многообразии может стать материалом для любого художника. Наше сознание, наше ощущение есть лишь образ нашего мира. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике – таков диалектический путь познания, движения к истине, познания беспристрастной реальности. Хореографический образ отражает конкретный характер человека, животного, птицы и других существ, проявляющийся в отношении изображаемого к окружающей действительности. Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Каждое хореографическое произведение строится по законам драматургии. Хореографический образ также не может создаваться без учета данных законов. В сценическом образе должна быть и своя экспозиция, и завязка, и кульминация, и развязка. Постановщик должен помнить об этом всегда.

Так как искусство хореографии тесно связано с музыкой, хореографический образ следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением [1, с. 22]. Любой художник-балетмейстер, в зависимости от своих особенностей, уровня культуры, индивидуальности мышления, применяет и свои особые приемы. К примеру, создавая произведение на историческую тему, любой балетмейстер вначале изучит особенности эпохи, в которую происходит событие, портреты исторических деятелей, литературу, живопись – все, что сможет дать толчок фантазии [3, с. 62]. Но каков будет результат, какой образ сложится в его голове, зависит от его личности. Проводя анализ всего комплекса полученных знаний, впечатлений, балетмейстер вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение сделать главный, самый важный выбор имеет огромное значение для конечного результата работы – хореографического произведения. При создании образа огромную роль играет знание балетмейстером психологии героя. Оно дает возможность не только понимать встречающиеся в жизни характеры людей, но и правильно выстраивать – сначала в своем воображении, а потом и на сцене – линию поведения героев хореографического произведения.

Возможно, создание образа индивидуально у любого художника, однако все они черпают материал для работы из жизни, причем не только настоящей, но и прежней, для чего тщательно изучают всевозможные материалы. Исследуя весь комплекс полученных знаний,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

впечатлений, художник, в данном случае балетмейстер, вырабатывает свое суждение, свою точку зрения. Мало увидеть, исследовать, нужно еще и уметь обобщить. Это означает, что, кроме индивидуальных черт характера, этот герой несет в себе типичные черты, свойственные нашему современнику: правдивость, чувство долга, готовность к подвигу, благородное служение родной стране [4, с. 112]. От умения обобщить образ, сделать его типичным в сочетании с подлинно построенным сюжетом, где герой будет поставлен в такие жизненные обстоятельства, в которых особенно ярко проявятся его черты, зависит значимость созданного произведения и во многом его успех у зрителя.

Образ в хореографии понимается как цельное выражение в танце эмоции, мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Создать хореографический образ – значит описать в танце действия либо характер. Танец как искусство выразительное, в отличие от изобразительных, обладает менее широкими возможностями воспроизведения многообразия действительности, его предметно-тематическая направленность ближе к чувственно-эмоциональным проявлениям человеческой жизни. Танец по способу отражения действительности стоит в одном ряду с такими видами искусства, как музыка, декоративные искусства, архитектура [3, с. 126]. Танец, лишенный образности, сводится лишь к технике, к нелепым комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, помогает раскрытию содержания, становится выразительным средством, наполненным внутренним смыслом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, А. Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства / А. Л. Андреев. – М.: Наука, 1981. – 192 с.
2. Волкова, Е. В. Эстетический анализ художественного произведения / Е. В. Волков. – М.: Знание. 1974. – 47 с.
3. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 368 с.
4. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 351 с.
5. Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1954. – 431 с.

УДК 377.6

*Е. А. Воробьева,
г. Донецк*

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКТИВОВ В УСЛОВИЯХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДОНЕЦКОГО КОЛЛЕДЖА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Современное образование ориентировано на всестороннее развитие личности студента, его познавательных и созидательных способностей, что предполагает его творческое развитие в целостном учебно-воспитательном процессе. Творческая деятельность – неотъемлемое условие развития личности.

Актуальность темы обусловлена необходимостью теоретического осмысления опыта работы творческих коллективов Донецкого колледжа культуры и искусств (далее – ДККиИ).

Основной целью образовательного процесса в ДККиИ является подготовка квалифицированных специалистов в области культуры и искусства.

Сегодня в колледже ведется подготовка по следующим специальностям:

1. «Народное художественное творчество» (специализация «Театральное творчество» и «Этнохудожественное творчество»).
2. «Искусство танца» (специализация «Народно-сценический танец»).
3. «Социально-культурная деятельность» (специализация «Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений»).

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

4. «Библиотекведение».

Формирование и развитие профессиональных навыков обучающихся в колледже реализуется на основе комплексного подхода в сочетании теории и практики, использовании различных видов аудиторной и внеаудиторной работы, проведения учебной и производственной практики.

Важным компонентом учебно-воспитательного процесса по формированию творческой личности является деятельность художественных коллективов.

Участие студенческой молодежи в творческих коллективах раскрывает возможности для их саморазвития и самореализации, развития творческого мышления, становления художественного вкуса и т. д.

Гордостью колледжа являются его творческие коллективы, такие как народный хор «Благовест», Оркестр народных инструментов, ансамбль танца «Молодость Донетчины», Народный фольклорный ансамбль «Озорные наигрыши», ансамбль современного танца «Фортуна-дэнс».

Творческие коллективы имеют высокий исполнительский уровень, ведут большую концертную деятельность, систематически работают над репертуаром и совершенствуют свое мастерство. Они получили признание не только в Донецкой Народной Республике, но и за ее пределами.

Народный хор «Благовест» является наследником хора Донецкого культурно-просветительного училища, который был создан в 1945 году. За семьдесят четыре года существования коллектив возглавляли Т. И. Бережной, Л. А. Терехова, А. П. Федоров и А. Н. Савенко. В 2010 году за высокое мастерство ему было присвоено звание «народный». Репертуар хора представлен произведениями русских и зарубежных композиторов (а cappella и с сопровождением). Особое внимание уделяется духовной музыке и обработкам народных песен славянских народов. Присутствуют классические произведения, а также произведения композиторов Донетчины.

Коллектив выступает на многих сценических площадках города и Республики, является неоднократным участником крупных региональных и городских мероприятий, а также активно принимает участие в концертах колледжа. На его счету музыкальный вечер, посвященный Дню русского языка «Звучащий, как музыка, русский язык», «Вечер памяти А. Н. Савенко», дни открытых дверей Донецкого колледжа культуры и искусств.

Коллектив – участник многих конкурсов и фестивалей:

- в 1996 г. хор стал лауреатом конкурса хоровых коллективов среди учебных заведений Украины;
- в 2005 г. – победитель в 1-м Международном конкурсе «Шоу Западный регион» (г. Ровно);
- в 2016 г. – дипломант Открытого конкурса молодых исполнителей «Пасха Красная».

На протяжении нескольких лет коллектив является постоянным участником Фестиваля духовной музыки «Весенний Благовест» (г. Макеевка).

Несмотря на то, что хор является учебным, концертно-исполнительская практика составляет неотъемлемую часть творческой жизни коллектива, ориентирована на популяризацию искусства хорового пения и призвана к формированию положительного имиджа ДККиИ в Республике и за ее пределами. На государственных экзаменах студентов 4 курса по предмету «Дирижирование» хор всегда показывает хорошие результаты.

С сентября 2016 г. руководителем хора является талантливый, творческий, эрудированный педагог Е. Б. Конкус.

Давнюю историю имеют оркестры народных инструментов. С момента основания отдела «Народное инструментальное искусство» важное место в системе обучения занимает дисциплина «Оркестровый класс». За время существования отдела действовали как смешанные, так и однородные оркестры, в частности оркестр баянистов, ансамбль

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

бандуристок, ансамбль «Сюрприз». В разные годы оркестром народных инструментов руководили В. А. Трубников, Г. В. Добровольская, А. А. Зайцев, Н. П. Кузнецова, С. С. Бондаренко. В настоящее время художественным руководителем и главным дирижером является молодой, талантливый дирижер И. М. Удовина. Оркестр активно участвует в концертных мероприятиях, проводимых в колледже, выступает в районных, городских, республиканских мероприятиях. За его дирижерским пультом прекрасную школу дирижера и руководителя оркестра прошли сотни студентов специализации «Народные инструменты».

Более 30 лет в колледже действует народный фольклорный ансамбль «Озорные наигрыши». Коллектив ведет активную деятельность по сохранению, развитию и популяризации народной песни и музыки. Ансамбль знают во многих странах ближнего и дальнего зарубежья. Кроме участия в фестивалях и конкурсах, он проводил семинары народной песни и танца в Германии, Голландии, Австрии, Финляндии. Ансамбль выступал на многих крупнейших сценах Европы, как то «Концертхаус» (г. Вена, Австрия), «Филипп-центр» (г. Эйдховен, Голландия), «Малми» (г. Хельсинки, Финляндия) и мн. др. В июне 2014 года коллектив принимал участие в культурной программе Коренской ярмарки в Курской области.

Значительным достижением ансамбля является выпуск 7 лицензированных компакт-дисков, куда вошло более 150 песен и инструментальных произведений, в том числе записанных и в Донецкой области.

Многие годы коллектив возглавляет преподаватель-методист училища, заслуженный работник культуры Украины В. Р. Сетт. Работа ведется в тесном сотрудничестве с хормейстером ансамбля А. С. Кишман и концертмейстером Н. С. Ивановым, ведущими педагогами колледжа.

Однако главная задача руководителей ансамбля «Озорные наигрыши» состоит в том, чтобы привлечь студентов к участию в работе фольклорного ансамбля, таким образом, воспитывая у них не только профессиональные качества, но и любовь к Родине, к родному краю, родной природе, воспетой практически в каждой народной песне.

Одним из ярких художественных коллективов ДККиИ является ансамбль танца «Молодость Донетчины». «Ни в чем так свободно не проявляется народный характер, как в песне и в пляске» – эти слова Александра Фадеева стали своеобразным лейтмотивом творческой деятельности ансамбля танца «Молодость Донетчины» [1]. Ансамбль был создан в 1995 году на цикловой комиссии хореографических дисциплин ДККиИ преподавателем Г. И. Белевкиным. В состав коллектива вошли студенты I–IV курсов. Репертуар коллектива разнообразен по выразительным средствам, формам и содержанию. Он включает танцы народов России, мира, стилизованные хореографические композиции на основе классической и современной хореографии.

Важнейшие структурные компоненты организации деятельности ансамбля – учебно-воспитательная, творческая работа, концертно-исполнительская деятельность.

Высокий уровень исполнительского мастерства свидетельствует о напряженной работе коллектива, которому хорошо знакомы ежедневный многочасовой труд, дух соревнования и радость побед.

С 2008 года руководителем ансамбля танца «Молодость Донетчины» становится молодой преподаватель, выпускница училища Н. В. Буняева. Под ее руководством коллектив плодотворно работает над концертными номерами, развернутыми хореографическими композициями разнопланового характера на основе народной хореографии, таких как: «У нашей Кати», «Четыре двора», «Казачья лезгинка», «Гусеница», «Выкаблуки», «Гопак» и мн. др.

Благодаря работе в ансамбле танца профессиональный уровень студентов специализации «Народно-сценический танец» постоянно растет: участники ансамбля Е. Репкина, Г. Рекина, Я. Ярмиш являются артистами профессиональных коллективов

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Российской Федерации, а выпускники С. Джафарова, О. Мулахметов, Ю. Герасименко – артистами Заслуженного государственного академического ансамбля песни и танца «Донбасс» [2].

Возникновение и развитие на рубеже XX–XXI столетий всевозможных направлений современного танца дали импульс к созданию ансамбля современного танца. В 2016 году педагоги Н. В. Супрунова и В. Г. Пономаренко основали ансамбль современного танца «Фортуна-дэнс». Этот коллектив отличается тем, что осваивает новые стили и направления: джазовый танец, contemporary, street dance, fanky, dance holl и др. Несмотря на молодой возраст, ансамбль пользуется большим успехом у современной аудитории.

На основе вышеизложенного мы можем сделать вывод о том, что мощным учебно-воспитательным ресурсом в профессиональном становлении личности в Донецком колледже культуры и искусств является деятельность творческих коллективов, которые представляют прекрасную базу для совершенствования профессионального мастерства. Они наполняют жизнь студентов важным содержанием, дают возможность для развития их задатков, помогают стать действительно гармоничной и всесторонне развитой личностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Александрович Фадеев. О писателе. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/25491/quotes-aleksandr-fadeev>
2. Заслуженному академичному ансамблю пісні та танцю України «Донбас» – 75! // Лідери XXI століття. – 2013. – № 2 (169). – С. 27.

УДК 378.147

*О. М. Воропаева,
г. Тамбов*

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАУЧНЫХ ЦЕНТРОВ И ЛАБОРАТОРИЙ ФАКУЛЬТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ТГУ ИМ. Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Профессиональные компетенции студентов – это многофакторное явление, включающее в себя совокупность приобретенных знаний, умений и навыков, профессионально значимых личностных качеств, которые необходимы для полноценного включения молодого специалиста в профессиональную среду. Ю. Г. Татур определяет компетентность специалиста с высшим образованием как проявленные им на практике стремление и способность (готовность) реализовать свой потенциал (знания, умения, опыт, личностные качества и др.) для успешной творческой деятельности в профессиональной и социальной сфере, осознавая социальную значимость и личную ответственность за результаты этой деятельности, необходимость ее постоянного совершенствования [1].

В ТГУ им. Г. Р. Державина функционируют более 30 научно-образовательных центров и лабораторий, способствующих развитию профессиональных компетенций студентов. На факультете культуры и искусств в 2011 году создан Научно-образовательный центр «Art-dance» (рук. – д. п. н., проф. М. Н. Юрьева). Центр интегрирует образовательную, научную и творческую деятельность по созданию социокультурной среды, направленной на повышение качества подготовки специалистов в области хореографического искусства, формирование профессиональных компетенций и повышение научно-технологического и научно-методического уровня преподавания. Центр выполняет ряд образовательных, научно-исследовательских, научно-производственных задач: предоставление ресурсов Центра для реализации образовательных программ специальностей факультета культуры и искусств; использование ресурсов Центра для обеспечения системы непрерывного образования (двузовское – вузовское – послевузовское); использование информационно-

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

коммуникативных технологий центра на занятиях; использование ресурсов Центра как базы практики студентов; сотрудничество с творческими коллективами и образовательными, культурными учреждениями региона; проведение фундаментальных исследований в сфере культуры и искусств, междисциплинарных исследований; проведение прикладных исследований, создающих инновационный продукт; использование ресурсов Центра студентами, магистрантами и аспирантами, привлеченными для выполнения НИРС; формирование навыков самостоятельной проектной деятельности студентов; выполнение дипломных и диссертационных исследований; проведение конференций, научных семинаров, мастер-классов, круглых столов на базе Центра; постановка и проведение театральных, хореографических, музыкальных спектаклей, концертов, творческих вечеров; организация других мероприятий художественно-творческого характера, проводимых при помощи ресурсов Центра, а также силами приглашенных коллективов и исполнителей; создание по заказам и договорам с другими юридическими и физическими лицами концертных программ, отдельных номеров, представлений; подготовка, тиражирование и реализация информационно-справочных изданий, копий видеоматериалов и фонограмм, связанных с художественно-творческой деятельностью Центра. Центр способствует развитию студийного танцевального движения региона. Ежегодно проводится фестиваль-конкурс на кубок главы администрации области «Тамбовская пчелка».

Центр бальной хореографии «Фиеста-ТГУ» (рук. – д. п. н., проф. С. В. Шанкина) создан в 1998 году. В Центре 1) разработаны и используются: концепция системы непрерывной подготовки специалистов спортивных бальных танцев; проект развития системы дополнительного образования в сфере хореографического искусства; модель системы непрерывной подготовки специалистов спортивных бальных танцев; 2) изданы учебно-методические пособия, монографии, статьи в области спортивных бальных танцев; 3) подготовлены финалисты чемпионатов мира во Франции и Дании, открытых чемпионатов Финляндии, Польши, Украины; призеры чемпионатов Российского Танцевального Союза; чемпионы Тамбовской области по танцевальному спорту; победители городских, областных, межрегиональных, всероссийских фестивалей, конкурсов, соревнований по спортивным танцам. Центр оказывает услуги областным и районным учреждениям дополнительного, дошкольного, школьного, среднеспециального, вузовского, послевузовского образования; различным категориям граждан г. Тамбова и Тамбовской области по программам: основы бального танца (медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот, квикстеп, самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв); основы социальных танцев (хастл, диско фокс, блюз, свинг, бачата, сальса, меренга, аргентинское танго); создание танцевального костюма; организация и проведение конкурсов, фестивалей, соревнований, мастер-классов по спортивным бальным танцам; разработка учебно-методических программ, презентаций, пособий, рекомендаций по организации учебного и творческого процесса в области бального танца; проведение лекций, семинарских занятий, мастер-классов, презентаций, тематических вечеров по бальному танцу с использованием аудио- и видеоматериалов.

Научный центр исследований информационной культуры (рук. – к. и. н., доц. Е. Н. Балашова) создан в 2002 году. Результаты работы Центра отражены в диссертациях, дипломных работах. В настоящее время опубликовано более 200 работ, в том числе монография, статьи в сборниках научных трудов, журналах (в том числе из перечня ВАКа), в реферируемых журналах, в центральной профессиональной прессе. Проведено исследование по определению уровня информационной культуры студентов провинциальных вузов (на базе Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина, Тамбовского государственного технического университета, Мичуринского государственного педагогического института), уровня информационной культуры школьников и педагогов (на базе образовательных учреждений г. Тамбова и г. Моршанска).

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Для студентов вузов разработан авторский курс «Информационная культура специалиста», который апробирован для студентов разных специальностей университета. Разработан и апробирован авторский курс «Архивистика и библиография» для студентов музыкально-педагогических институтов, издана учебная программа. В целях методического обеспечения данной деятельности подготовлены и изданы учебные издания в серии «Основы информационной культуры». Коллектив центра работает с профессорско-преподавательским составом вузов, ссузов, с учителями общеобразовательных школ.

Научно-исследовательский центр региональных проблем социально-культурной деятельности (рук. – д. п. н., проф. М. И. Долженкова) создан в 1997 году. За время работы Центра подготовлено и опубликовано более 300 работ, из них 5 монографий, 12 учебных пособий, 10 сборников научных работ, свыше 150 статей в различных изданиях. Центр является организатором регулярных научно-практических конференций, семинаров и выставок. Основные проблемы, разрабатываемые Центром: «Особенности сохранения и возрождения художественных традиций провинции», «Научное наследие А. В. Вышеславцева», «Провинциальная усадьба как синтез искусств», «Оптимизация подготовки специалистов в области социально-культурной деятельности», «Исторические традиции художественного образования в Тамбовском регионе», «Проектное обеспечение инноваций в региональной культуре». Осуществлена подготовка ряда дипломных работ, диссертационных исследований, отражающих этнохудожественные особенности и педагогические технологии освоения в современных условиях этнохудожественных особенностей Тамбовского региона. Центр ежегодно является организатором семинаров, творческих встреч и методических конференций педагогов дополнительного образования и руководителей любительских объединений этнохудожественной направленности.

Арт-центр дизайна (рук. – к. п. н., проф. М. В. Никольский) создан в 2010 году. На базе Арт-центра дизайна разработаны инновационные проекты: «Дизайн-проект интерьера учебного театра», «Дизайн-проект благоустройства спортивно-оздоровительного лагеря „Молодежный”», «Организация пространства прилегающей территории учебного корпуса ТГУ им. Г. Р. Державина» (III место в конкурсе инновационных проектов ТГУ им. Г. Р. Державина), «Эскизный проект интерьера банкетного зала ТГУ имени Г. Р. Державина». Арт-центром дизайна на основе хоздоговора с ЦПСН г. Тамбова были разработаны и реализованы «Методические рекомендации по созданию интерьера центра предоставления социальных услуг» г. Тамбова. На основе хоздоговора с Управлением культуры и архивного дела Тамбовской области, отделом охраны памятников истории и культуры был разработан проект «Организация среды провинциальной дворянской усадьбы начала XX века» (I место в конкурсе инновационных проектов ТГУ им. Г. Р. Державина). На базе Арт-центра успешно апробируются хоздоговорные исследования, например: «Оформление Троицкого храма в г. Тамбове», «Проектирование и оформление храма Целителя Пантелеймона в г. Тамбове», «Формирование духовно-нравственных ценностей у зрителя посредством проектирования» и др. На базе Арт-центра действует студия «Колорит», деятельность которой направлена на раскрытие художественных способностей, развитие креативного мышления, объемно-пространственного восприятия и формирование профессиональных компетенций студентов.

Организация деятельности студентов в научных центрах и лабораториях вуза должна иметь систематический, последовательный характер, ее необходимо выстраивать как целостный процесс. Стимулирование активности студентов в научно-исследовательском плане возможно при опоре на потребности студентов, предъявлении им адекватных требований в условиях деятельности центров, при условиях мотивации студентов к исследованию, формирования убежденности в необходимости научной и творческой деятельности, создания ситуаций успеха. Индивидуальный подход, построение индивидуальных образовательных, научно-исследовательских и творческих траекторий в

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

центрах и лабораториях способствует формированию профессиональных компетенций студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Татур, Ю. Г. Компетентность в структуре модели качества подготовки специалиста / Ю. Г. Татур // Высшее образование сегодня. – 2004. – № 3. – С. 24.

УДК 374:793.38

*В. К. Гаркуша,
г. Луганск*

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ РУКОВОДИТЕЛЯ-ПЕДАГОГА В КОЛЛЕКТИВЕ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

Сегодня педагог в коллективе спортивного бального танца является не только учителем, но и воспитателем. Он учитывает духовные интересы танцоров, умело пользуется педагогическими методами и приемами обучения. Он сочетает в себе умения и навыки, которые передает своим танцорам.

Искусство хореографии образует целый ряд разновидностей танцев в ходе своего развития в течение многих тысячелетий. Это привело к тому, что каждый может выбрать для себя тот стиль танца, который ему свойственен и непосредственно доставляет большое удовольствие, что помогает развиваться, набираться опыта, нарабатывать определенные навыки, повышать тем самым свое мастерство в данном, выбранном для себя направлении. Каждый из видов хореографического искусства выполняет свою определенную функцию.

Бальный танец является одной из бытовых форм хореографии [1, с. 40]. Он достаточно разнообразен по своему содержанию и включают в себя средства пластического, физического, музыкального, спортивного и духовного формирования личности. Эти средства тесно связаны между собой. Спортивный бальный танец – понятие, которое предполагает комплексный характер, так как данный вид хореографического искусства является своеобразной формой хореографии и очень непростым танцевальным спортом. Он имеет свои критерии оценивания, а также структурой подготовки как к концертной деятельности, так и к соревновательной.

Руководитель-педагог в первую очередь обязательно проводит ознакомление учащихся с историей бальных танцев. Данная функция необходима для того, чтобы артист имел представление о происхождении такого вида искусства, которым он занимается, поэтому важно акцентировать на это внимание.

Одной из первых целей преподавателя служит воспитание интереса у танцоров при обучении хореографии. Ему следует на начальном этапе обучения сохранить уже сформировавшийся танцевальный состав, который занимается на протяжении одного года.

Очень важно учить детей сначала несложным принципам, то есть обучить их ровно держаться, свободно и легко ходить, координировать перемещения ног и рук; это необходимо для правильного развития ребенка и, непосредственно, для музыкального роста [4]. Преподаватель должен научить своих танцоров правильно понимать музыку, чтобы они умели ее точно ощущать; научить гармонично и выразительно двигаться, выполнять движения под музыку. У руководителя появляется необходимость подобрать музыку таким образом, чтобы при изучении движений она раскрывала дух той или иной эпохи, передавала соответствующее настроение; это поможет танцору прочувствовать мелодию и передать должные эмоции зрителю [3, с. 16].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Немаловажным в обучении данному хореографическому искусству становится воспитание дисциплины, понимание и анализ материала, полученного от преподавателя, формируется стимул к саморазвитию творческой личности.

В системе подготовки предусмотрены специальные упражнения, которые отлично развивают опорно-двигательный аппарат танцоров, разрабатывают силу и гибкость всех мышц, развивают правильность выполнения движений, создают пластическую выразительность, поэтому педагогу крайне необходимо заниматься с танцорами данными упражнениями. Очень важны физические тренировки для обучающихся спортивным бальным танцам. Руководитель-педагог не должен пренебрегать этой функцией, так как она является самой необходимой [2].

В исполнении бальных танцев играет большую роль артистичность. Необходимо развить ее у танцоров, таким образом сформируется актерское мастерство, что даст хороший результат при участии в турнирах и в выступлениях на концертах.

Немаловажным для руководителя-педагога является также научить артиста понимать и ощущать своеобразие костюма какой-либо эпохи и его воздействие на определенное выполнение движений, и так как бальные танцы – это парные танцы, то важно обратить внимание на взаимоотношения в паре (отношение к партнеру или партнерше) [3, с. 7].

Педагог танцев должен научить своих исполнителей владеть мимикой, средствами выполнения движений. Это поможет передавать переживания, мысли, внутреннее состояние, чувства определенных персонажей.

Преподаватель бальных танцев воспитывает у танцоров необходимые ему качества, а именно внимание, веру в сценические представления и воображение. Все, что происходит на сцене, является вымыслом, плодом воображения. В наше время появилась необходимость обучать танцоров как определенным танцевальным навыкам, так и умению творчески мыслить, а также импровизировать, четко ориентироваться в изменяющейся обстановке.

Главная задача педагога в коллективе спортивного бального танца – это постоянное сочинение новых хореографических постановок и показ их непосредственно зрителю. Руководитель объясняет танцорам, насколько необходимо не просто повторить и технически правильно выполнить движения, а также воспроизвести хореографический текст, донести до зрителя замысел сочинителя хореографического произведения [2].

Кроме всего прочего, педагог должен руководствоваться источниками, способствующими эффективности его деятельности. Они помогут ему в воспитании у танцоров желательного подхода к танцам, в формировании какого-либо образа. Руководствующемуся той или иной литературой не составит особого труда сочинить сюжет хореографического произведения [3, с. 15].

Руководитель должен учитывать количество занимающихся в каждой из групп. Так, в одной группе должны заниматься не более 25 человек. Помимо этого, он должен разделить участников по возрастным категориям. В коллективе спортивного бального танца возможно разделение на три группы: младшую, среднюю и старшую. В младшую группу руководитель должен определить детей возрастом от 4 до 7 лет, в среднюю – от 8 до 11 лет и в старшую – от 12 до 16 лет.

Педагог обращает внимание на способности танцоров, так как в бальных танцах есть система, которая позволяет танцорам участвовать в соревнованиях в категории, соответствующей уровню их мастерства. Таким образом, существует следующее разделение: дети – это танцоры возрастом младше 7 лет, ювеналы 1 – от 8 до 9 лет, ювеналы 2 – от 10 до 11 лет, юниоры 1 – от 12 до 13 лет, юниоры 2 – от 14 до 15 лет, молодежь – от 16 до 19 лет, взрослые – старше 19 лет, сеньоры – сумма возрастов двух танцоров превышает 70 лет.

Так как соревнования в спортивных бальных танцах основаны на стремлении стать лидером, достигнуть определенного уровня мастерства, благодаря этому у танцоров появляется стимул максимально развить собственные навыки. Таким образом, педагогу

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

необходимо способствовать этому, не дать угаснуть данному стремлению танцоров. Ему следует осуществлять систематический контроль над самоанализом учащихся, в таком случае это приведет к росту как количественных, так и качественных показателей [4].

Преподаватель должен правильно распределить танцоров по категориям, а также знать, к какому классу их отнести. Определенный возраст и уровень мастерства пары определяет, к какой именно категории и классу ее нужно причислить. Следует сочинять и отрабатывать с каждой парой из коллектива вариации, которые соответствуют классу.

Педагог объясняет исполнителям следующее: паре, которая впервые выходит на соревнование, присваивается самый первый класс. Он является одним из низших (Н). Буква «Н» – значит «начинающий». И так как в Н-классе, а также других низших не допускается танцевать на соревновании все бальные танцы и выполнять все движения танцев, которые разрешены, он подготавливает их к первому выходу следующим образом: преподает им те танцы, которые можно исполнять в данной категории, а именно разучивает с ними всего четыре танца – медленный вальс, квикстеп, ча-ча-ча и джайв.

Преподаватель обращает внимание на танцоров, которые занимают соответствующие места, а также зарабатывают необходимые очки, тем самым повышают свой уровень мастерства, тогда их переводят в класс выше.

Следующий по категории – спортивный Е-класс. В этом классе преподаватель разучивает с танцорами на два танца по сложности выше. Это танцы танго и самба.

Далее следует D-класс, в котором добавляются еще два танца – венский вальс и румба.

В С-классе преподаватель разучивает с танцорами движения еще двух новых танцев – пасодобля и медленного фокстрота, а также здесь изучаются в хореографии уже разрешенных до этого класса танцев не только базовые фигуры, но и новые, сложные. Обычно с данного класса уже начинается серьезная карьера танцоров.

В спортивных бальных танцах существуют классы В, А, S и М. До В-класса пары танцуют 2 программы – европейскую и латиноамериканскую, а далее, с класса В, турниры по спортивным бальным танцам могут проводиться отдельно – одна из программ либо обе программы – двоеборье.

В В-классе допускаются позы и поддержки, А-класс – для профессионалов, S-класс присваивается Президиумом национальной федерации по результатам национального чемпионата или первенства, а лучшие мастера танцевального спорта получают М-класс – международный и самый высший в танцевальном спорте [5].

Руководителю-педагогу коллектива спортивного бального танца необходимо постоянно находиться в творческом поиске. С этой целью проводятся соответствующие семинары, на которых происходит обмен опыта между тренерами, так как на современном этапе в хореографии имеют место новая техника спортивных бальных танцев, новая своеобразная манера исполнения и т. д.

Все те моменты, которые были перечислены выше, имеют большое значение для руководителя-педагога и его учеников, оставляют глубокий след в жизни каждого из них, влияют как на личность, а также на танцевальный образ. Впоследствии танцор определяет свое отношение к спортивным бальным танцам и, возможно, заинтересовавшись деятельностью своего педагога, сам решает стать руководителем коллектива бального танца, достичь высокого уровня мастерства в этой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березова, Г. О. Хореографічна робота з дошкільнятами: навч. посібник / Г. О. Березова. – 2-е изд. – К.: Муз. Україна, 1989. – 208 с.
2. Богданов, Г. Ф. Тренинг четырех В: воображения, внимания, веры, воли. Методика русской плясовой импровизации: учеб.-метод. пособие / Г. Ф. Богданов. – М.: ВЦХТ, 2012. – 128 с.
3. Ивановский, Н. П. Бальный танец XVI–XIX веков / Н. П. Ивановский. – Калининград: Янтарный сказ, 2004. – 208 с.

4. Акулинин, К. С. Особенности деятельности педагога в коллективе спортивного бального танца / К. С. Акулинин; Тамбов. гос. ун-т имени Г. Р. Державина. – Режим доступа: <http://www.tsutmb.ru>.

5. Классификация танцоров. Клуб спортивного танца «Flash Crystal». – 2013. – Режим доступа: <http://flash-crystal.com.ua/>.

УДК 37.035.6

*В. Р. Гелюх,
г. Луганск*

СУЩНОСТЬ ЭТНОКУЛЬТУРЫ И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ФОРМИРОВАНИЯ В ДОНЕЦКОМ РЕГИОНЕ

Проблемы знания и понимания этнокультуры стоят перед каждым народом. Культура, традиции, уважение к людям разных национальностей не передаются по наследству, в каждом поколении их надо воспитывать заново, и чем раньше начинается формирование этих качеств, тем большую устойчивость они приобретают в социуме.

В слове «этнокультура» можно выделить два отдельных понятия – это «этнос» и «культура», которые в целом составляют терминологию данного понятия.

Академик Ю. В. Бромлей подробно исследовал теорию этноса и этнографии и дал следующее определение: «Этнос – это исторически сложившаяся на определенной территории совокупность людей, обладающих общими, относительно стабильными особенностями культуры (в том числе языка) и психики, а также сознанием своего единства и отличия от других таких же образований, т. е. самосознанием» [1, с. 17].

В России термин «этнос» в научный оборот впервые ввел С. М. Широкогоров (1887–1939). Ему и принадлежит ставшее классическим определение этноса как группы людей, которые «говорят на одном языке; признают свое единое происхождение; обладают комплексом обычаев и укладом жизни, который хранится и освящается традициями поколений, и все перечисленные признаки отличают их от групп других людей» [3].

Нужно отметить, что в приведенном выше определении этноса выделяется несколько составляющих: языковая общность, единство эволюции определенных обычаев и традиций (по сути – культура), а также способность четко отличать эти традиции и обычаи от обычаев и традиций других этнических групп (дифференциация).

Современные ученые говорят, что этнос – это исторически сложившаяся устойчивая совокупность людей, имеющих определенное количество единых субъективных или объективных свойств. В эти свойства этнографы включают: эволюцию, язык, культурные и экономические характеристики, менталитет и самосознание, фенотипические и генотипические данные, а также территорию постоянного проживания этой совокупности людей [7].

Таким образом, этнос можно определить как группу людей, которые объединены общим языком, обычаями, традициями, диалектом, знаниями, религией, ритуалами, менталитетом, воспитанием и другими признаками, которые отличают ее от других групп людей.

Далее необходимо рассмотреть сущность термина «культура».

В научной литературе существует целый ряд различных определений данного термина. Проведенный теоретический анализ литературы позволил выделить самые распространенные определения:

- «Культура – это активная система правил, явных и неявных, устанавливаемых группами людей для обеспечения их выживания, в том числе: законы, ценности, восприятия, нормы и модели действий, сходные в группе, но реализуемые по-разному каждой конкретной ассоциацией в группе, передается из поколения в поколение относительно стабильно, но может меняться со временем» [5, с. 13].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

- «Культура – совокупность неосознаваемых положений, стандартных процедур и способов поведения, которые были усвоены в такой степени, что люди не рассуждают о них» [4, с. 27].
- «Культура – это совокупность ценностей, норм, образцов поведения, культурных стереотипов и прочих культурных механизмов, которые обеспечивают коллективный характер деятельности людей» [2].

Отметим, что различие в подходах к термину привело к тому, что в 80-х годах XX века ЮНЕСКО были даны рекомендации всему мировому сообществу о том, как трактовать культуру.

Проведенный теоретический анализ показал, что в широком смысле культура – это все, что создано человеком, человеческим обществом, физическим и умственным трудом на благо человека. В более узком смысле – идейное и моральное состояние общества, которое определяется материальными условиями его жизни и проявляется в быту, идеологии, образовании, сознании, жизненной активности, достижениях науки, искусства, литературы, в физическом и нравственном воспитании.

Таким образом, «этнокультура» соединяет два понятия в единое целое. Можно определить ее как идейные и моральные ценности, а также жизненный и профессиональный опыт определенной группы людей, которые отличают ее от других групп людей. Определенными границами, которые очерчивают сущность данного понятия, могут быть признаки самобытности (язык, диалект, религия), а наполнением границ служит социальный опыт, который накоплен исторически и проявляется в обычаях, традициях, знаниях, менталитете и др.

Для более стабильного существования этнос стремится создать собственную социально-территориальную организацию (государство) и этнические группы, особенно в современных условиях, то есть свои автономные объединения и закрепить свои права в законодательстве. А для внутреннего единства этноса культура, которая дает людям понимание их сообщества, имеет первостепенное значение. Этнокультура и как необходимый компонент, и как одна из особенностей этноса обеспечивает его полноценное функционирование. Поэтому сегодня культуру каждого этноса характеризует совокупность, с одной стороны, национально-специфических, а с другой – общечеловеческих компонентов.

Для Донецкого региона распространение особенностей этнографии различных народов является наиболее актуальным, так как в Донецком крае сложились предпосылки для проживания более 120 национальностей. В своем историческом становлении он стал регионом межэтнического взаимодействия представителей многих этносов – носителей разных культур, обычаев, традиций, религий. История региона отражает целые периоды их глубоких взаимоотношений.

Исторические условия, в которых проходило формирование Донбасса, способствовали формированию многонационального, многоконфессионального состава населения региона. Донбасс отличается разнообразным национальным составом населения. Здесь живут русские, украинцы, греки, белорусы, болгары, евреи, молдаване и др.

По состоянию на начало 2014 года в национальном составе населения Донецкой области украинцы существенно не преобладали над русскими, что было характерной чертой этого региона. Только в трех городах Донецкой области самой большой этнической группой были русские (Донецк – 48,2 % русских и 46,7 % украинцев, Енакиево – 51,4 % русских и 45,3 % украинцев, Макеевка – 50,8 % русских и 45,0 % украинцев). В территориальном аспекте доля украинцев была выше в северных сельских и северо-западных районах Донецкого региона. Русские, напротив, преобладали в центральных районах, прилегающих к Донецку и наиболее урбанизированных. На третьем месте после украинцев и русских оказались греки [6].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Таким образом, основные особенности формирования этнокультуры Донецкого региона исторически сложились под влиянием трех культур: украинской, русской и греческой. Поэтому дальнейшие исследования автора будут связаны с этими направлениями этнокультуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бромлей, Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1983. – 412 с.
2. Гердер, С. Понятие культуры. Сайт о культуре 24 / С. Гердер. – Режим доступа: <https://okulture24.ru/ponyatie-kultury>
3. Дугин, А. Г. Социология этноса (Структурная социология). Центр консервативных исследований / А. Г. Дугин. – Режим доступа: <http://konservatizm.org/konservatizm/sociology/220409204809.xhtml>
4. Лебедева, Н. М. Этнопсихология: учеб. материалы для студентов / Н. М. Лебедева. – М.: Studme.org, 2018. – 387 с. – Режим доступа: <https://studme.org/217487/psihologiya/etnopsihologiya>
5. Почебут, Л. Г. Кросс-культурная и этническая психология: учеб. пособие / Л. Г. Почебут. – СПб.: Питер, 2012. – 336 с.
6. У Донбасса свои ценности? Справка UAрумент. – Режим доступа: <https://uargument.com.ua/all/u-donbassa-svoi-tsennosti>
7. Что такое этнос – понятие, примеры, этнические отношения. Главный образовательный портал. – Режим доступа: <https://obrazovanie.guru/kultura/chto-takoe-etnos-ponyatie-primery-etnicheskie-otnosheniya.html>

УДК 374.31:793.3

*Е. А. Гнетнева,
г. Луганск*

ОРГАНИЗАЦИЯ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Танец – это особый вид искусства, где в качестве инструментов выражения образов, чувств и эмоций выступает человеческое тело, сопровождаемое музыкой. Танец дает физическую подготовку ребенка, а также создает условия для эстетического и психологического развития, что является очень важным фактором для воспитания подрастающего поколения. Поэтому становится актуальным создание дошкольного образования. Детей отдают в разнообразные кружки, где квалифицированные специалисты будут их обучать. В хореографические коллективы детей принимают с пятилетнего возраста, и тогда возникает вопрос, как организовать работу коллектива в соответствии с возрастными особенностями детей, которая также будет соответствовать всем необходимым требованиям.

Репетиция – это основная часть учебного процесса в хореографическом коллективе. В ее основе лежит коллективная работа.

Учебно-репетиционная работа хореографического коллектива является основным видом работы, в процессе которой танцоры получают соответствующие знания и навыки, совершенствуя себя и свое танцевальное мастерство. Вся организационная работа для создания хореографического коллектива состоит в подготовке необходимых условий и материальной базы, что является одним из основных требований для плодотворной творческой работы коллектива [2, с. 6].

Грамотная организация обучения танцевальному искусству имеет большое значение. «Основная задача организационной части урока – настроить детей на предстоящую деятельность, помочь им перейти от бытового настроения к художественному» [1, с. 72].

Организация начала этапа заслуживает особого внимания. В зависимости от возраста детей, их физического и эмоционального уровня, а также этапа обучения и опыта деятельность может иметь различную форму и содержание.

На начальном этапе необходимо оборудовать помещение: необходим большой квадратный светлый зал с деревянным половым покрытием, недопустимо лаковое покрытие

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

и бетонный пол. Во избежание физических травм деревянный пол орошается водой, а танцевальная обувь натирается канифолью. Танцевальный зал оборудуется станками вдоль стен, которые должны быть гладко отполированы. Станок – круглая длинная палка, которая с помощью специальных кронштейнов фиксируется в горизонтальном положении вдоль стены. Они прикрепляются параллельно полу на расстоянии 20–25 см от стены, диаметр – 8–9 см. Высота станка для детей младшего школьного возраста – 65–70 см, для детей старшего школьного возраста – 90–95 см. Для успешной работы разновозрастного хореографического коллектива необходимо установить двойные станки. На стены прикрепляются зеркала. Для переодевания участников коллектива отводится отдельное помещение с душем. Хореографический зал должен быть чистым и регулярно проветриваться.

В хореографическом зале устанавливаются технические средства: магнитофон, музыкальный центр, телевизор, видео-, DVD-проигрыватель и др. Определяется место для фортепиано или баяна. Инструмент должен располагаться так, чтобы во время работы концертмейстер видел исполнителей.

Существует несколько методов работы с хореографическим коллективом, которыми часто пользуются руководители. Так, в книге «Педагогика и репетиторство в классической хореографии» И. Г. Есаулов пишет: «Методика – совокупность способов достижения целей; механизм приемов в технологии для выявления истины; в методиках обучения, исследования есть индивидуальные методики и групповые, которые могут взаимно ассимилироваться, трансформироваться, видоизменяться» [3, с. 30].

Метод наглядности. Это демонстрация руководителем определенного материала, после которого участники должны повторить все то, что было показано хореографом, и отрабатывать движения. Однако этого метода недостаточно для полной картины будущего номера. Поэтому педагоги также используют *словесный метод*.

Метод объяснения. Он необходим для того, чтобы танцоры не просто бездумно выполняли движения или их комбинации, но понимали, что педагог хочет показать этим номером или движением. Поэтому педагог словесно объясняет поставленную перед танцорами задачу. Однако этот метод не подходит для работы с начинающим коллективом.

Педагоги-хореографы часто совмещают эти два метода в один – *метод наглядности и объяснения*. Этот метод считается самым эффективным и поэтому распространенным. Он включает в себя все положительные стороны визуального показа и словесного объяснения.

Кроме того, существуют принципы, составляющие репетиционную работу коллектива:

Принцип активности. Этот принцип направлен на формирование у воспитанников сознательного понимания материала, сознательного отношения к обучению и познавательной активности. Усвоить материал можно только при большой активности учащегося. В хореографии принцип активности – необходимость в организации внимания учащихся, необходимо продумать, как преподнести то или иное движение. Главное – эмоциональный подъем во время всего занятия, поддержание высокого темпо-ритма занятия.

Принцип наглядности помогает в создании представления о темпе, ритме движений; повышает интерес к более глубокому и прочному усвоению танцевальных движений. Приемы наглядности:

- прослушивание музыкальных произведений;
- словесный разбор музыкальной выразительности;
- демонстрация ритмических упражнений и танцевальных движений;
- изучение схем, рисунков и т. д.

Принцип доступности ставит перед учащимися задачи, соответствующие их уровню мастерства и силам, постепенно повышая уровень сложности осваиваемого материала.

Принцип систематичности заключается в непрерывности формирования танцевальных навыков, чередования работы и отдыха [4].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Принцип последовательности заключается в осуществлении процесса обучения в определенном порядке, так что каждый последующий изучаемый материал логически связан с предыдущим, уже изученным.

Принцип усвоения знаний. Результатом этого принципа является образование у учащихся устойчивых структур знаний, повторение изученного материала и способность использовать эти знания на практике.

Принцип индивидуального подхода – важный принцип, с помощью которого в учебно-воспитательной работе с учениками происходит учет их индивидуальных способностей и осуществляется процесс их усовершенствования.

Одной из составляющих работы коллектива является план репетиционной работы. План репетиций должен включать в себя основные направления деятельности коллектива и его задачи, которые предстоит выполнять.

В зависимости от возраста участников коллектива и опыта их танцевальной деятельности может варьироваться структура урока и его содержание [5].

1. Для группы детей дошкольного возраста:

Организационная часть. Подготовка детей к входу в зал. Напутствия и пожелания.

Вводная часть. Приветствие (поклон). Подготовительно-развивающие упражнения.

Основная часть. Элементы танца: танцевальные движения, рисунки танца, комбинации, зарисовки, этюды.

Завершающая часть. Массовые танцы, игры. Подведение итогов: словесное (или иное) поощрение, рекомендации; задания на дом к следующему уроку.

2. Для группы основного состава коллектива (начиная с младшего школьного возраста):

Организационная часть. Организация (подготовка) детей для входа в зал (при необходимости использования такой ситуации). Возможна иная ситуация: дети уже стоят на исходных позициях в круговом рисунке, в «шахматном» порядке, колоннами или у станков. В любом случае педагог дает рекомендации детям, высказывает свои пожелания. Традицией начала урока может быть формулировка задач данного урока (занятия).

Вводная часть. Поклон и подготовительно-развивающие упражнения, включающие различные шаги, движения прыжкового и бегового характера. Комплекс упражнений для головы, плеч, рук, корпуса, ног на месте и с продвижением. Экзерсис у станка – его назначение заключается в формировании исполнительских навыков и качеств, важных в хореографии, а также в том, чтобы подготовить опорно-двигательный аппарат к исполнению основного учебно-танцевального и репертуарного материала на середине зала [1, с. 76].

Основная часть. Задачей основной части урока является перевод исполнительских навыков, сформированных в вводной части урока, в умение применить их в новых условиях: исполнить в различных темпах, ритмах, индивидуально или с партнером, лирично или задорно и пр. В содержание основной части урока входит изучение отдельных элементов танца, а также исполнение учебно-танцевальных, танцевальных комбинаций и этюдов. Основная часть урока может включать работу над уже существующей в репертуаре коллектива танцевальной композицией: исполнение всего танца, проверка его отдельных фрагментов.

Завершающая часть. Как и любой процесс, урок танца должен иметь завершение. Завершающая часть урока зависит от всего урока в целом (его насыщенности, настроения, результатов), а также от того, в какое время проводится занятие. Оно связано с последующими мероприятиями. Например, если на другой день предстоит выезд на концерт (конкурс, фестиваль), а также какое-то важное событие в школе или семье участников, то лучше завершающую часть не перегружать и дать воспитанникам возможность спокойно собраться и воспользоваться личным временем. Обязательным элементом завершения урока является поклон [Там же, с. 80].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Важным фактором в деятельности руководителя хореографического коллектива является умение грамотно составить репетиционную работу коллектива, грамотно подбирать методы и принципы работы с детьми, которые должны привести к желаемому результату, а не навредить. Необходимо понимать особенности возраст и степень физической подготовки учащихся, чтобы грамотно организовать урок для достижения поставленных целей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бриске, И. Э. Основы детской хореографии. Педагогическая работа в детском хореографическом коллективе: учеб. пособие / И. Э. Бриске. – 2-е изд. – Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусства, 2013. – 180 с.
2. Бухвостова, Л. В. Балетмейстер и коллектив: учеб. пособие / Л. В. Бухвостова, Н. И. Заикин, С. А. Щекотихина. – 3-е изд. – Орел: ООО Горизонт, 2014. – 250 с.
3. Есаулов, И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии: учебник / И. Г. Есаулов. – 2-е изд. – СПб.: Лань, 2015. – 256 с.
4. Принципы обучения в хореографии. – Режим доступа: <https://infourok.ru/principi-obucheniya-v-horeografii-1309491.html>
5. Принципы обучения в самостоятельном хореографическом коллективе. – Режим доступа: https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00872951_0.html

УДК 793.43

*Е. О. Гуляева,
г. Луганск*

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ МИЗАНСЦЕНИРОВАНИЯ ПРИ ПОСТАНОВКЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сегодня хореографическое творчество чрезвычайно разнообразно в плане балетмейстерских стилей и направлений, накоплен богатый опыт в теории и практике создания хореографических произведений. Каждый автор, создатель танцевального номера должен иметь четкие представления о выразительных средствах и возможностях хореографического искусства, знать законы драматургии, принципы их сценического воплощения. Все эти вопросы делают проблему обращения хореографов к процессу создания хореографического произведения актуальной и показывают перспективы дальнейшей работы по данной теме.

Знание функций драматургии хореографического произведения в значительной степени расширяет возможности хореографов. Известные балетмейстеры и педагоги, теоретики и практики, такие как Р. В. Захаров, И. В. Смирнов, Ю. И. Ястребов, Г. Ф. Богданов, В. Н. Карпенко и многие другие, посвятили свои труды вопросам методологии создания хореографических произведений. При построении данного произведения нельзя обойти такое понятие, как мизансценирование.

Мизансцена (фр. mise en scene) – расположение исполнителей на сцене. Само понятие «мизансцена» возникло сравнительно недавно, во второй половине XIX века. Русская транскрипция этого слова принадлежит великому русскому режиссеру К. С. Станиславскому. В современной режиссуре понятие мизансцены рассматривается как композиционная единица пластической партитуры постановки.

Ю. И. Ястребов, анализируя приемы развития хореографического действия в своей книге «От замысла до художественного воплощения», пишет: «Пластика и танцевальная композиция возводят сценическое действие в новую эмоциональную сферу, способствуют раскрытию главной мысли спектакля, обнаруживают глубинную суть его художественной структуры. Иногда режиссеру или актеру приходится брать на себя роль балетмейстера. Режиссерская разработка танцевального либретто является одним из видов работы над

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

спектаклем, поэтому ее ценность бесспорна в том, как ее проводит режиссер, владеющий танцевальным материалом» [3, с. 15].

Отметим, что мизансцена – это один из выразительных приемов для внешнего расположения танцоров, соответствующий внутренним процессам их взаимодействия. Через мизансцену балетмейстер может передать зрителю характер, настроение и эмоции исполнителей в данный момент действия, обозначить, какую задачу они решают. Мизансцена рождается из режиссерского решения. Балетмейстер должен решить: кто «ведет» в данном номере или эпизоде сцену и сосредоточить на нем внимание зрителя.

Мизансцена – не только расположение действующих лиц, но и их перемещение в сценическом пространстве. Взаимное расположение действующих лиц на сцене называется группировкой. Важнейшее правило сценической группировки – создавать партнеру, ведущему в данный момент мысль сцены, наиболее выгодное положение по отношению к зрительному залу. Это своеобразный композиционный центр. Познавая законы и принципы основных видов мизансцен, необходимо изучать построение и развитие рисунка танца [1, с. 61].

В учебном пособии «Хореографическое искусство и балетмейстер» В. И. Карпенко утверждает: «Мизансцена сама по себе не может возникнуть – она продолжение раскрытия сценического действия и сценических образов, она сохраняет и создает атмосферу той или иной сцены, эпизода, помогает развивать действие... всякое перемещение исполнителя обусловлено смысловой необходимостью» [2, с. 69].

По своему назначению мизансцены можно разделить на два вида: основные и переходные. Переходные не имеют смыслового значения, оформляют в движении танцора непрерывность логики действия, тогда как основные служат для раскрытия главной мысли и имеют свое развитие в соответствии с усиливающейся динамикой сквозного действия. Также к основным видам мизансцен можно отнести: мизансцены симметричные и асимметричные, так как в основе принципов симметричности лежит принцип равновесия, имеющий центральную точку, по сторонам которой симметрично располагаются остальные части композиции. Отметим, что при таком построении очень выгодно делать центральную точку главным смысловым композиционным центром.

В хореографии существует и принцип асимметричности построений, который состоит в «нарушении равновесия», где смысловой центр смещается относительно центра сценической площадки. Балетмейстер должен учитывать наличие мизансценической оси, которая делит сцену на левую и правую стороны. Это связано со зрительским восприятием, и если перегрузить одну половину сцены, то у зрителя возникает впечатление отталкивающего неравновесия.

Необходимо помнить, что сценическую площадку условно делят на поперечные доли: авансцену и три плана сцены по глубине.

Просцениум (авансцена) – расстояние от края сцены до линии занавеса. Крупные планы, контакт со зрителем через мимику лица исполнителей – все это можно отнести к преимуществам данного плана. В основном просцениум целесообразно использовать для показа солистов и для переключения внимания зрителей с одного объекта на другой в последовательности действия, предусмотренного сюжетом. На авансцене допустимы минимальные движения или статичные позировки и ракурсы небольших групп или линий исполнителей.

При рассмотрении сценической площадки необходимо указать на «коварные» свойства просцениума, имеющего свои связанные с законами зрительского восприятия возможности, т. к. слишком крупные движения на просцениуме утомляют. Просцениум выдает многие сценические фокусы, убивает иллюзию. Крупные планы, контакт со зрителем, выражение лица исполнителя, его внутренний мир – все это можно отнести к преимуществам данного плана. В больших композициях выносить на авансцену можно только те, которые допускают

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

восприятие их по частям – движениям. Композиция, которая должна «читаться» вся сразу, выглядит на авансцене громоздкой. Достижение большей компактности, более определенное вписывание фигур в декорацию достигается эффектом удаления.

Первый план (расстояние от линии занавеса до первой кулисы) целесообразно использовать для демонстрации технического уровня исполнителей. Отметим, что динамические движения, исполняемые большой группой танцовщиков на уровне рампы, в полном объеме не воспринимаются.

Многое сказанное о просцениуме относится и к первому плану. Ему отдается предпочтение в целях приближения композиции и возможности укрупнения. Он допускает большую свободу движения и большой объем композиции. Первый план допускает большую свободу действий, более широкую амплитуду. На этом пространстве целесообразно танцевать хореографические миниатюры, основные эпизоды хореографических зарисовок для того, чтобы приблизить действие к зрителю.

Второй план (расстояние между первыми и вторыми кулисами) дает зрителю возможность воспринимать человеческую фигуру целиком. Поэтому на втором плане хорошо воспринимаются выходы солистов. На этом расстоянии от зрителей хорошо просматриваются многоплановые рисунки танца, а также симметричные и асимметричные рисунки. Второй план можно еще назвать общим планом – именно здесь легче всего создается атмосфера жизни одновременно целой группы людей, тогда как первый план и просцениум останавливают зрительское внимание на отдельных персонажах поочередно. Здесь можно применять такой балетмейстерский прием, как лексическая полифония, а также исполнение различных партий солистами и массой.

Третий план используется с учетом перспективы. На большом расстоянии зрителям трудно рассмотреть выражение лиц исполнителей, мелкие движения, но зритель видит и ощущает динамику действия в целом. Этот план используется как фоновый. На третьем плане наряду с декорациями и задником можно использовать прием живого оформления: оживший лес, волны, забор и т. д.

Дальние планы сцены соответствуют общему плану. Взгляд зрителей охватывает всю или большую часть сценического пространства. Задний план употребляется для тех моментов произведения, которые связаны с интенсивным движением, стремительными перестроениями.

Рельеф – это третья составляющая сценического пространства, т. е. высота. Для рельефного решения хореографического произведения могут служить многоуровневые декорации, когда танцевальные группы выстраиваются на разных уровнях. Рельеф может быть использован не только с помощью декораций, он может быть построен на простой сцене с помощью поддержек, а также с использованием партерного танца и многоуровневых построений исполнителей.

Мизансцена в сюжетно-тематических постановках – это необходимый компонент, с помощью которого раскрывается идейный замысел постановки. Ее ни в ком случае нельзя строить, преследуя одну цель – заполнить исполнителями все сцену.

Каждое построение мизансцены, как в расположении отдельного исполнителя, так и группы танцоров, должно быть подсказано сценическим действием, способствовать проявлению чувств и мыслей действующих лиц и тем самым помочь балетмейстеру в решении наиболее яркого и выразительного раскрытия идейного замысла постановки. С помощью удачной мизансцены раскрывается замысел данной сцены, целостность исполнительских образов и эмоциональное состояние действующих лиц, а также атмосфера, в которой протекает действие.

При массовых мизансценах любой поворот, ракурс фигуры «играет» только тогда, когда он, будучи выразителем сам по себе, связан с соседствующей фигурой. Поэтому групповая мизансцена всегда строится на взаимодействии каждой отдельной фигуры с

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

остальной массой исполнителей. Это и создает ее художественный образ, выявляет единство чувств и мыслей персонажей. Построение мизансцен осуществляется в разных ракурсах: и по горизонтали, и по вертикали, и по диагонали, по кругу и по спирали. Различаются также мизансцены симметричные и асимметричные. В каждом отдельном случае рисунок мизансцен должен быть непременно обоснован, подсказан развитием сценического действия [3, с. 17].

Хорошо продуманные перемещения и статичное размещение исполнителей на сцене служат тому, что хореографическое произведение обретает свою художественную выразительность и силу не только при помощи образных, танцевальных движений, но и через графический рисунок, определенную пластическую ясность мизансцен. Подчеркнем, что мизансцена – это четкая пластическая форма, которая определяется развитием сценического действия и способствует раскрытию идейного замысла всей постановки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вершковский, Э. В. Режиссура театрализованных представлений / Э. В. Вершковский. – СПб.: Нестор-История, 2017. – 88 с.
2. Карпенко, В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер: учеб. пособие / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. – М.: ИНФРА-М, 2019. – 192 с.
3. Ястребов, Ю. И. От замысла до художественного воплощения / Ю. И. Ястребов. – М.: Сов. Россия, 1978. – 53 с.

УДК 793.3:37.011:159.9

*А. С. Дидора,
г. Луганск*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АДАПТАЦИИ ЛИЧНОСТИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

На сегодняшний день интерес к такому виду деятельности, как хореографическое искусство, не ослабевает. Танец не только привлекает внимание своей зрелищностью и эстетичностью, но и требует серьезной физической подготовки, однако желающих обучиться этому прекрасному искусству не становится меньше. В занятии хореографией важную роль играет наличие волевых качеств, особенности мышечной памяти, а также эмоциональное состояние. Устойчивость, коммуникабельность, внимательность помогут достичь поставленных целей и освоиться в коллективе.

Руководитель хореографического коллектива обязан постоянно и пристально следить как за физическим развитием детей, так и за эстетическим воспитанием, всесторонне готовить их к танцевальной деятельности. Наряду с этим дополнительной задачей для педагога является создать приятную творческую атмосферу, учитывать психологические особенности развития личности.

От рождения ребенок не имеет психологических качеств, но существует потенциальная возможность их формирования и развития. В процессе воспитания он овладевает ими. Становление личности не происходит быстро и одномоментно, оно является сложным, долгим и многоплановым процессом. На разных стадиях развития ребенка изменяются его потребности, мотивы поведения и деятельности, установок и системы общения с людьми. Поэтому руководителю нужно учитывать особенности возрастных периодов для организации рабочего процесса [4, с. 269].

В тесной связи с возрастными особенностями находятся индивидуальные – устойчивые свойства личности, характера, интересов, умственной деятельности, присущие тому или иному ребенку и отличающие его от других.

Принято считать:

– от рождения до года – младенческий возраст;

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

- от года до 3 лет – дошкольный возраст;
- от 3 до 6 лет – дошкольный возраст;
- от 6 до 12 лет – младший школьный возраст;
- от 12 до 15 лет – средний школьный возраст (подростковый);
- от 15 до 17 лет – старший школьный возраст (юношеский).

К 5–6-летнему возрасту дети способны заниматься хореографией, так как у них происходит формирование структур и функций мозга. У ребенка по ряду показателей мозг становится схожим с мозгом взрослого человека. Важным в трудовом процессе является возникновение позитивных переживаний у ребенка, которые стимулируют общий интерес к обучению. В дошкольном возрасте начинает зарождаться новый тип деятельности – познавательный [Там же, с. 274].

Мозг 6-летнего ребенка готов к усвоению информации, но только при систематическом обучении. Следует отметить, что в индивидуальном развитии детей одного и того же возраста могут наблюдаться отклонения от средних показателей скорости созревания мозга и всего организма – опережение или отставание. Кроме того, нужно учитывать и половые различия. В физиологическом отношении мальчики в среднем отстают от девочек на год – полтора [1].

К 6–7 годам дети точно определяют понятие пола, различия между мальчиком и девочкой, выстраивают фундаментальные отношения в коллективе, начинают сознательно регулировать свое поведение в социуме. Для них характерна устойчивость, непосредственность. Важной потребностью является получение ярких впечатлений. В этом возрасте усвоение информации должно проводиться через игру. Занятия хореографического коллектива нужно строить, учитывая все анатомо-физиологические особенности данного возраста.

Возрастной рубеж 8–9 лет – один из самых ценных этапов в жизни детей. Для них характерна чрезвычайная активность и быстрая смена настроения, интенсивная работа и быстрая утомляемость. Они еще не умеют совершенно владеть своим телом, у них не развита координация. Необходимо учитывать особенности младшего школьного возраста, чтобы программа усваивалась успешнее. Скорость движений увеличивается, но точность их еще недостаточна, многие движения выполняются неосознанно. Затрудняет обучение и усвоение двигательных навыков то, что в этом возрасте мышление, распределение и переключение внимания находятся еще в развитии. С детьми этого возраста необходимо работать над точностью исполнения и координацией движений. Неуклюжесть движений может быть причиной застенчивости, а также неуверенности в себе в старшем возрасте, что, в свою очередь, мешает социальной адаптации ребенка [2].

В 10–12-летнем возрасте происходят структурные изменения головного мозга, он увеличивается в размерах. Происходят изменения и в протекании основных нервных процессов – возбуждения и торможения. Проявляется самостоятельность, желание делать все самому. Основной чертой этого возраста является быстрое физическое истощение запаса энергии в нервных тканях, поэтому время занятий поначалу может быть ограничено и постепенно увеличиваться от 30 до 60 минут. Объем учебного материала должен быть рассчитан с учетом возможностей детей, чтобы не развивать чувство неуверенности и неполноценности.

Дети младшего школьного возраста особенно чувствительны к воспитательным воздействиям, в это время появляются возможности для формирования коллективных отношений. Коллективная форма организации дает возможность воспитывать чувство долга, ответственности, взаимопомощи, умение оценивать свой вклад в общее дело. Поэтому руководителю, организующему воспитательный процесс, следует обращать внимание на проявления самостоятельности, инициативы, развития самоконтроля у детей [4, с. 273].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

С 10–12 лет начинается ранний подростковый возраст. Сравнительно с младшим школьным возрастом в этот период происходят изменения в организме ребенка, его сознании и поведении. Одновременно с интенсивными гормональными изменениями в организме происходит созревание личности под влиянием окружения в учебно-воспитательной работе. В то же время ребенок способен понимать более серьезные проблемы и учиться правильно реагировать на них, самостоятельно принимать решения. Поддерживая его в стремлении стать взрослым, преподаватель должен направить активность подростка в социально важное русло. Значительной психологической характеристикой этого периода является интенсивное моральное становление личности и усвоение морально-этических норм поведения. Дети умеют слушать музыку, быстрее запоминают движения.

В возрасте 13–14 лет происходят быстрые количественные изменения и качественные перестройки в организме. Ребенок быстро растет. С ростом скелета, а также мышц происходит перестройка моторного аппарата, которая может выражаться в нарушениях координации движений. Возможна неуклюжесть в движениях. При большой физической нагрузке могут случаться обмороки и головокружение. Педагогу нужно быть очень бдительным и перед занятием интересоваться самочувствием детей и регулировать уровень нагрузок. Задача руководителя заключается в том, чтобы тактично и умело скорректировать неправильные взгляды, указать на ошибки, побуждать к самопознанию во время искренних и доброжелательных бесед. Руководитель должен помочь при выборе идеалов и примеров в самовоспитании.

В этом возрасте нередко появляется раздражительность, обидчивость, вспыльчивость, резкость. Эмоциональная нестабильность может носить устойчивый характер. Появляется острая потребность в самоутверждении, стремлении к самостоятельности. Наблюдается взаимное отрицание полов, каждый живет в своем мире. Но затем это желание сменяется заинтересованностью, которая тщательно скрывается. Педагогу в этот сложный период развития ребенка важно найти компромисс и быстро устранить возникающие конфликты. Здесь очень важно помочь и направить развитие личности, дать правильные жизненные ориентиры. Детям нравятся быстрые ритмы, современные направления танца. Большое значение имеют концерты, которые объединяют детей, создают атмосферу праздника и радости, способствуют повышению самооценки и социализации личности [3].

Возраст 15–17 лет – в физиологическом отношении период интенсивного развития и наращивания мышц, продолжение развития мозга. Юноши и девушки готовы к физической и умственной нагрузке. Формируются убеждения и мировоззрение, возникает потребность понять себя, смысл жизни. Встает проблема выбора профессии. Возникает желание быть замеченным и желание утвердиться как личность. Появляется самостоятельность в суждениях. В старшем школьном возрасте значительно ослабевают возможности преподавателя влиять на развитие моральной сферы и формирование личностных качеств. Основную роль играет положение в школе, семье. На этом этапе развития занятия по хореографии должны строиться с полной нагрузкой.

Для успешной работы педагог-руководитель должен разбираться в особенностях каждого возраста, умело, согласно возрастным особенностям распределять физическую нагрузку. А при формировании репертуара и составлении плана воспитательной работы просто невозможно обойтись без учета психологических особенностей каждого возрастного периода. Занятия в танцевальном коллективе – важная часть жизни ребенка. Он оказывается в новой, интересной сфере общения. Значительными для него являются и взаимоотношения с педагогом и со сверстниками, строящиеся на основе занятий общим делом.

Работая с детьми в танцевальном коллективе, изучая методическую литературу, можно сделать вывод, что на каждом этапе обучения следует учитывать возрастные и индивидуальные особенности детей.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Педагог является посредником между ребенком и миром искусства, поэтому должен учитывать все тонкости и индивидуальность каждого, чтобы не нарушить психологическое равновесие ребенка и помочь ему в конструктивном самоутверждении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышникова, Т. М. Азбука хореографии: метод. указ. в помощь учащимся и педагогам дет. хореогр. коллективов, балетных студий и школ / Т. М. Барышникова. – СПб.: Люкс: Респекс, 1996. – 256 с.
2. Борисенкова, Е. С. Формирование эстетических способностей детей 8–10-летнего возраста в процессе занятий спортивными танцами: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Е. С. Борисенкова; Урал. гос. ун-т физ. культуры. – Челябинск, 2014. – 34 с.
3. Григорович, Л. А. Педагогика и психология / Л. А. Григорович. – М.: Педагогика, 2011. – 210 с.
4. Степанов, О. М. Педагогічна психологія / О. М. Степанов. – К.: Академвидав, 2011. – 413 с.

УДК 793.3

*Д. А. Дорошенко,
г. Луганск*

КОНФЛИКТ КАК ВАЖНЕЙШИЙ КОМПОНЕНТ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПОСТРОЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НОМЕРА

На сегодняшний день хореографическое искусство в целом является стремительно развивающейся сферой научного знания на стыке искусств, и не только. Грамотное драматургическое построение номера считается актуальным и по сей день. Как известно, создание нового хореографического произведения требует немало усилий, в связи с этим многие хореографы обращаются к основным законам драматургии.

Для начала вспомним, что же такое драматургия и как она зародилась. Понятно, что термин «драматургия» – это производное от слова «драма», которое, в свою очередь, означает «действие». «Драма как действие, как борьба, как развитие конфликта» – именно такое определение дает нам советский драматург В. М. Волькенштейн в своей книге «Драматургия» [1]. Одной из основных задач драмы является удержание внимания зрителя на несколько минут, а то и часов. Построением драмы считается описание идейно-тематического замысла. Со временем менялась композиция, структура, способы ее воплощения, но самое главное осталось неизменным: драма – это особый вид искусства, предназначенный для воплощения на сцене, а также являющийся основным компонентом создания произведения, то, без чего оно не будет иметь смысла. Что касается драматургии в хореографическом искусстве, то она является неотъемлемой частью создания именно сюжетной композиции. Данную тему затронули в своих трудах многие балетмейстеры: А. В. Мелехов, Г. Ф. Богданов, Е. Г. Есаулов и др.

Драматургия обязательна для всех танцев, как сюжетных, так и таких, где нет сюжета, но есть тема, развивающая любое человеческое чувство, характер и др. Сегодня для анализа и постановки хореографической картины нам предоставлены пять основных частей драматургии. И первой частью постановки является экспозиция. Данная часть содержит в себе приветствие и знакомство действующих персонажей со зрительным залом. В этой части раскрывается направление развития действий, черты характеров персонажей. Благодаря декорациям зрителю становится понятно, где происходят события. И само собой, становится ясно, какой же это жанр. Данная часть может протекать как динамично, так и медленно, не спеша, это уже зависит от общей задумки номера и замысла балетмейстера. Что касается длительности, то она тоже опирается на решение постановщика. В самой экспозиции выражена исходная мысль.

После экспозиции идет вторая часть – завязка. Судя по названию, становится предельно ясно, что в этой части будет завязываться то или иное действие. По сути, именно здесь герои

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

знакомятся друг с другой, и между ними назревает конфликт, о котором дальше пойдет речь. Что касается самой хореографии, то на данный момент она набирает обороты и становится более сложной и интригующей. Здесь и берет свое начало третья часть – развитие событий. Обстановка в хореографической композиции обостряется, конфликт нарастает, а следовательно, и сами движения становятся более понятными, и сам зритель понимает, с чем имеет дело. Ступени перед кульминацией могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Их количество и длительность, как правило, определяются динамикой развертывания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, нужно для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия. В этой же части раскрываются разные стороны личности героев, выявляются основные направления развития их характеров, определяются линии их поведения. Эти нити отношений, переживаний, конфликтов сплетаются в единый драматургический узел, все более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям [2, с. 103]. Данная часть является, так сказать, предкульминационной, соответственно следующая часть – это кульминация. Кульминация является высшей точкой развития хореографического замысла. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношений героев [Там же, с. 110]. И, соответственно, исполнение танца – движение, позы, мимика, жесты, рисунок танца – подводит к вершине хореографического произведения. В данной части достигает наивысшего развития и сам конфликт. Далее, после кульминационного момента, наступает завершающая часть – развязка. Она считается концовкой данной постановки, так сказать, точкой невозврата. Это завершение борьбы, ее финал, исход, заключительная сцена. Развязывание и завершение конфликта, который был зарожден в предыдущих частях. Развязка – идейно-нравственный итог сочинения [3, с. 115].

Таким образом, подчиняясь общим законам драматургии, выстраиваются балетмейстером и различные соотношения частей хореографического произведения, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, и длительность тех или иных сцен. Ведь в целом, создавая свое произведение, балетмейстеры и хореографы должны добиться главного – увлечь и покорить зрителя, донести до него главный замысел и раскрыть задуманную ими тему.

Кроме того, в драматургии хореографического произведения должен быть выдержан определенный темп. Не стоит слишком затягивать действие, иначе зрителю будет скучно. Вместе с тем не следует торопливо «нагромождать» события, перегружать действие – зрителям будет сложно успевать следить за развитием сюжета, и им будет утомительно, непонятно и скучно.

Выше были представлены основные части драматургии, которые должен использовать каждый балетмейстер-постановщик, в создании своего произведения. Далее рассмотрим сам конфликт, который является движущей силой, подталкивающей личность на тот или иной поступок. Существует множество литературы по психологии, в которой описаны виды, классификация и функции конфликтов. Соответственно, существует множество пособий, статей и т. д. по изучению способов правильного разрешения конфликта.

Что касается хореографии, то конфликт является основной частью драматургии, так как, по сути, он и есть замысел. На протяжении всей композиции речь идет о конфликте и о его разрешении. Главные герои борются с ним. Следовательно, конфликт является неким центром всей постановки. Само определение конфликта в переводе с латинского означает «столкновение». Говоря о драматическом конфликте, нужно особо отметить его художественную природу. Необходимо всегда помнить, что конфликт в пьесе не может быть тождественным какому-то жизненному конфликту. В связи с этим кратко обозначим различные подходы к пониманию конфликта [5, с. 58].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

С точки зрения психологов, конфликтом является столкновение противоположных целей или же самих субъектов взаимодействия. В данной науке классификация конфликта предусматривает следующие виды: потенциальный, актуальный, прямой, опосредованный, конструктивный, стабилизирующий, неконструктивный, деструктивный [Там же, с. 59]. Существуют и другие разновидности конфликта, которые учитывают, между кем возник конфликт. По данному признаку специалисты различают межличностные, межгрупповые, межорганизационные, классовые и межэтнические конфликты.

Конфликт в драматургии играет особо важную роль, ведь суть всей драматургии лежит в развязке конфликта. Он играет немаловажную роль не только в психологии, но и в хореографии.

Таким образом, как было сказано выше, конфликт – это неотъемлемая часть не только нашей повседневной жизни, но и хореографической драматургии. Конфликт не какая-то отвлеченная категория, он «очеловечен» в хореографической постановке и разворачивается в действии. Можно даже определить само понятие действия как конфликт в развитии. Действию присущ динамизм, нарастание, развитие и т. д. «Драматическое действие, – писал Гегель, – не ограничивается простым и спокойным достижением определенной цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения» [Цит. по: 4, с. 161–162]. Поскольку конфликт – это то, на что интересно смотреть, то, как действующие лица ведут себя в разных частях драматургии, следовательно, зрителю всегда интересно наблюдать за тем, как исполнители грамотно показывают пути разрешения конфликта. Также отметим, что хореографические постановки, которые построены на основе пяти частей драматургии, пользуются огромным спросом. Умение пользоваться законами композиции и правильно применить их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Ведь ни один танец не может строиться по неизменному стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. От изобретательности, опыта и мастерства хореографа, от его знания непреложных законов зависит форма танцевального сочинения. Балетмейстер обязан уметь управлять не только конфликтами в драматургии, но и конфликтами, которые происходят, например, между исполнителями.

Вся суть заключается в том, что конфликт – некая движущая сила, которая помогает создавать шедевры хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М.: Сов. писатель, 1960. – 340 с.
2. Есаулов, И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера / И. Г. Есаулов. – Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2008. – 320 с.
3. Конфликтология: учебник / А. Я. Кибанов [и др.]; под ред. А. Я. Кибанова. – 2-изд., перераб. и доп. – М.: ИНФРА-М, 2011. – 301 с.
4. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
5. Чистюхин, И. Н. О драме и драматургии: учебник / И. Н. Чистюхин. – Режим доступа: <http://youththeatre.am/wp-content/uploads/2017/11/Чистюхин.-О-драме-и-драматургии-2002.pdf>.

**СОВРЕМЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ
РАБОТЫ С ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА
В ШКОЛАХ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ**

На сегодняшний день в связи с постоянным развитием общества возникает необходимость развития интеллектуального, творческого и культурного потенциала молодого поколения. При решении данной проблемы общество испытывает острую потребность в повышении эффективности системы эстетического воспитания и образования. К социальным институтам воспитания относится сложившаяся в практике система внешкольной работы с детьми, которая в дальнейшем трансформировалась в систему дополнительного образования. Успешная деятельность любого учащегося во многом зависит от умелого и компетентного руководителя, который должен следить за обновлениями в культуре и науке и в соответствии с ними использовать новые методики в работе с детьми.

Роль педагога-руководителя в работе с детьми младшего школьного возраста рассмотрена в работах представителей русской научной школы, таких как Г. А. Березова, Л. В. Бухвостова, Р. В. Захаров, Л. Д. Ивлева, И. В. Смирнов, В. И. Уральская и др.

«Трансформации, происходящие во всех сферах жизни, ставят перед педагогикой искусства, и хореографического в частности, задачи, обусловленные противоречивыми процессами переоценки системы ценностей (идеологических, религиозных, нравственных, эстетических). Ситуацию обостряет необходимость выработки педагогической стратегии, способствующей вхождению в жизнь поколений, готовых хранить и преумножать духовно-нравственное наследие» [4, с. 4].

Эстетическое воспитание личности начинается с первых шагов ребенка, с первых его слов и поступков. Окружающая среда оставляет отпечаток в душе на всю жизнь. Общение с родителями, родственниками, сверстниками и взрослыми, поведение окружающих, их настроение, слова, взгляды, жесты, мимика – все это остается и фиксируется в сознании.

Чтобы научить ребенка быть нравственным человеком, понимать прекрасное, существуют школы эстетического воспитания. В этих заведениях учащимся не только прививают любовь к искусству, но и дают представление о нравственности. «Нравственность – это личностная характеристика, объединяющая такие качества и свойства, как доброта, порядочность, дисциплинированность, коллективизм» [2, с. 104]. Эстетическое образование – необходимое условие для достижения главной цели эстетического воспитания – формирования целостной личности, творчески развитой индивидуальности, действующей по законам красоты.

Школы включают в себе разные структурные подразделения: музыкальное искусство, изобразительное искусство, хореографическое искусство и др. Педагог – лицо, ведущее воспитательную работу с целью формирования у воспитуемых определенного мировоззрения, нравственного поведения, выработки определенных черт характера и воли, привычек и вкусов, развития моральных, физических и умственных качеств. Педагог, работающий с детьми в области эстетического воспитания, должен быть не просто широко образованным человеком, но и духовно развитой личностью. Данная профессия требует постоянного совершенствования своей личности, развития интересов, творческих способностей. Будущий педагог, готовясь к руководящей и организаторской деятельности, должен быть коммуникабельным, дипломатичным, в меру прозорливым, иметь массу знакомых, друзей и т. п., чтобы в случае необходимости быстро находить путь решения проблемы. Однако при всех своих достоинствах он не должен терять чувства критического отношения к себе. С развитием общества, его идеологии, социально-экономических сторон

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

жизни, культуры меняются идеалы профессии. Тем не менее основой профессии педагога-хореографа остается гуманистическая целеустремленность и неразрывная связь с различными видами искусства. Нужно понимать значение всех видов искусства в развитии общества и их взаимосвязь.

Так, например, в учреждении дополнительного образования «Перевальская детская школа искусств» используется типовая программа обучения (рассчитана на 8 лет), утвержденная Министерством культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики. На хореографическом отделении в учебные планы включены следующие предметы: «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Современный танец», «Постановка концертных номеров». В старших классах вводится предмет «История хореографического искусства». Учебно-воспитательную работу можно охарактеризовать как деятельность, обладающую ярко выраженным поощрительным характером, которая направлена на улучшение педагогического процесса. В его основе – атмосфера увлеченности искусством танца, его выразительными средствами, коллективным характером, образностью и пластикой и непременно сценическим исполнением. Любой вид учебной деятельности – коллективный по форме и индивидуальный по содержанию – развивает направленность личности на себя. На занятия в школе искусств дети приходят с желанием танцевать, соответственно решающее значение для создания коллективистских качеств имеет наличие общей значимости, совместное активное достижение общей цели, а также участие в объединяющей деятельности. Так, творчество становится общей деятельностью – ядром сплочения подрастающего поколения.

В работе с детьми младшего школьного возраста важно руководствоваться принципом учета возрастных и индивидуальных особенностей воспитанников при организации их деятельности. «Возрастной подход, прежде всего, предусматривает изучение уровня актуальности развития, воспитанности и социальной зрелости детей. Замечено, что эффективность учебно-воспитательной работы снижается, если предъявляемые требования и организационные структуры отстают от возрастных возможностей воспитанников или непосильны для них. Индивидуальный подход требует глубокого изучения сложности внутреннего мира ребенка и анализа сложившегося у него опыта, а также условий, в которых происходило формирование его личности» [1, с. 8].

Принцип учета возрастных и индивидуальных особенностей воспитанников требует, чтобы содержание, формы и методы организации их деятельности не оставались неизменными на разных возрастных этапах, в соответствии с этим принципом должны учитываться темперамент, характер, способности и интересы, мысли, мечты и переживания воспитанников. Не менее важно учитывать их половозрелые особенности.

Непременным условием успешного ведения уроков выступает сочетание эмоционального и логического компонентов. Например, разучивание движений закрепляется легче тогда, когда они от произвольного рефлекса подражания проходят стадии понимания, закрепляясь, таким образом, и в мышечном ощущении. Выученные подобным образом движения на долгое время остаются в памяти, укореняются в теле и значительно легче поддаются интерпретации в различных танцевальных образах.

Еще одной особенностью работы педагога-руководителя является применение подходов, один из которых – культурологический подход. «Культурологический подход как конкретно-научная методология познания и преобразования педагогической реальности имеет своим основанием аксиологию – учение о ценностях и ценностной структуре мира» [3, с. 9].

Таким образом, можно сделать вывод, что специфика работы педагога-руководителя в школах эстетического воспитания состоит в использовании системы методов и приемов работы с детьми определенного возраста и в организации воспитательного процесса. Педагог должен учитывать возраст учащихся, их анатомо-физиологические способности и исходя из

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

этого создавать, подбирать и применять на практике методы работы с детьми. Кроме того, следует в школах эстетического воспитания прививать ребенку любовь к искусству, ненавязчиво помогать ему разобраться в его эстетических предпочтениях. Необходимо формировать у ребенка морально-этические нормы, убеждая, что в обществе нужно быть высоко нравственной личностью и уважать каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бриске, И. Э. Основы детской хореографии. Педагогическая работа в детском коллективе: учеб. пособие / И. Э. Бриске. – Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Изд. 2-е, перераб. и доп., 2013. – 180 с.
2. Григорович, Л. А. Педагогика и психология: учеб. пособие / Л. А. Григорович, Т. Д. Марцинковская. – М.: Гардарики, 2003. – 480 с.
3. Педагогика: педагогические теории, системы, техники: учеб. пособие для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / С. А. Смирнов [и др.]; под ред. С. А. Смирнова. – 4-е изд., испр. – М.: Изд. центр «Академия», 2000. – 512 с.
4. Сляднева, Л. Н. Педагогическая работа с хореографическим коллективом: учеб. пособие / Л. Н. Сляднева. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2008. – 104 с.

УДК 378.14:17.022.1

*О. Е. Еремина,
г. Луганск*

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ЖИЗНИ У БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ

В современных условиях глобализации, динамики, интеграции, политической неразберихи отношение к жизни у современной молодежи выражается противоречивыми взглядами, мыслями и такими же сложными и неоднозначными проявлениями, что существенно сказывается на дальнейшей профессиональной деятельности, личностном выборе, социальной активности.

Проблема воспитания нравственных ценностей у будущих педагогов-хореографов как наиболее перспективной и мобильной социальной группы приобрела особую значимость в современной жизни. Современное общество нуждается в таких специалистах, которые способны транслировать идеалы нравственности, морали, добра, милосердия, уважения к человеку.

Ценности представляют собой отражение культуры человечества, степень развития, стремления, потребности и мотивы. По ним можно судить о способах и формах самореализации личности. Ценности являются результатом исторического и культурного влияния на человека и итогом личностных ориентаций, расстановки приоритетов в процессе жизнедеятельности. Ценность есть всегда значимость для чего-либо.

Проблему ценностей исследовали Б. Г. Ананьев, Ц. А. Бадмаева, М. С. Каган, Е. В. Манджиева, В. Н. Мясищев, Д. Никандров, М. Рокич, С. Л. Рубинштейн, В. П. Тугаринов, Н. А. Шагаев и др. Педагогический аспект воспитания ценностного отношения к жизни раскрыт в работах Н. И. Болдырева, Е. В. Бондаревской, И. П. Подласого, В. А. Сластенина, К. Д. Ушинского, И. Ф. Харламова и др.

Целью статьи является анализ проблемы воспитания у будущих педагогов-хореографов ценностного отношения к жизни.

Ценности – это относительно устойчивое, социально обусловленное избирательное отношение человека к совокупности материальных и духовных общественных благ. «Ценности, – писал В. П. Тугаринов, – это то, что нужно людям для удовлетворения потребностей и интересов, а также идей их побуждения в качестве нормы, цели и идеала» [3, с. 264].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Система ценностей человека является «фундаментом» отношения к миру. Становление человека предполагает не только развитие умственных возможностей, но и усвоение системы общечеловеческих нравственных ценностей, составляющих основу его культуры. Уровень образования человека рассматривается как неотъемлемый компонент личностной культуры и структурный компонент культуры общества [2, с. 32].

По мнению Б. Г. Ананьева, ценностные ориентации личности в ее общей структуре выполняют роль «стратегической» линии поведения, функции «интегратора» различных форм деятельности человека; из множества социальных ролей, установок, ценностных ориентаций человека лишь некоторые входят в структуру личности. Ценностные ориентации – это суть духовного развития личности, они выступают как монолитная цепь или система сознательных связей личности со своим народом, обществом, собой [1, с. 146].

Ценностные ориентации устанавливают внутренний духовный стержень человека, отражают его отношение к окружающему миру и к самому себе, оказывают влияние на направленность и содержание социальной инициативности, наполняют бытие личности смыслом, представляют основной канал усвоения человеком духовной культуры общества, преобразования культурных ценностей в стимулы и мотивы реальных поступков. Ценностные ориентации по-другому гармонируют с идеалом, формируя ценностную иерархию жизненных установок, более отдаленных, условно близких и ближайших, а также ценностей – путей или понятий о нормах поведения, которые личность рассматривает в качестве эталона.

Будущие педагоги-хореографы – это особая социальная группа людей, находящаяся в стадии становления и формирования структуры ценностной системы, выбора профессионального и жизненного пути. Жизненный опыт молодых людей небогат, что характеризует представления и отношение к жизни (часто окончательно не определены). Ценностный подход позволит рассмотреть взаимосвязь личности и общества через культуру, показать приоритет культуры в подготовке подрастающих поколений. Понятие «ценность» охватывает широкий круг материальных и духовных явлений, представляющих собой «знаменатель личности» и служащих условием ее формирования.

Избирая в жизни деятельность, связанную с искусством, человек избирает и соответствующие ценности. Смена деятельности влечет за собой чаще всего значительные изменения в ценностной сфере личности. Естественно, этот процесс не проходит безболезненно и быстро, но нередко он бывает необходим для внутреннего роста личности, для пересмотра самого себя и своих жизненных ориентиров.

Современная молодежь проходит свое становление в очень сложных политических, экономических, социальных условиях жизни. В силу особой восприимчивости отношение к жизни у молодежи носит импульсивный, взрывной характер, иногда бунтарский, иногда созидательный. Задача педагогов – помочь определить свое отношение к жизни, обрести личностный смысл [3, с. 17]. Формирование ценностных ориентаций диалектически отображает процесс становления личности, а сама ценностная ориентация представляет собой совокупность общественно значимых ценностей в их индивидуально-личностном проявлении.

Проблема формирования ценностного отношения к жизни в образовательном процессе учреждений культуры имеет большую социальную значимость. От успешного решения данной педагогической задачи во многом зависят перспективы гуманизации и демократизации общества, смысл которой состоит в том, чтобы обеспечить сознательный выбор личностью ценностей, понимание жизни как ценности и развить на их основе устойчивую, непротиворечивую, индивидуальную систему жизненных смыслов. Интерес к будущим педагогам-хореографам определяется тем, что молодому поколению будущих специалистов сферы культуры наиболее затруднительно сориентироваться и определить идеалы, жизненные цели, собственные и профессиональные ценности.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Поэтому учебные учреждения культуры становятся носителем нравственно-этических эталонов, важнейшей задачей которого является обеспечение самореализации личностей, готовых и способных принимать непростые решения при определении для себя ценностных ориентиров. Образовательный процесс, продвижение в нем и получаемые результаты должны восприниматься студентами как лично значимые достижения. Воспитательно-образовательная деятельность учреждения обращена к интеллектуальной, эмоциональной, волевой сферам и стремится приобщить к знаниям и ценностям, развить мышление и волю, научить действовать и переживать, формировать у будущих педагогов-хореографов позитивные ценностные ориентации, профессиональные компетенции. Формирование ценностных ориентиров, которое является содержанием духовного мира личности студентов, неотделимо от процесса получения образования.

Таким образом, воспитание у будущих хореографов ценностного отношения к жизни является важной педагогической проблемой современных учебных учреждений, особо актуальной для высших учебных учреждений культуры. Ценностное отношение к жизни у будущих педагогов-хореографов формирует способности совершать осмысленный выбор в пользу общечеловеческих ценностей, навыки саморазвития и самосовершенствования в будущей профессиональной деятельности, стремление творить на благо общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев, Б. Г. О проблемах современного человекознания / Б. Г. Ананьев. – СПб.: Питер, 2001. – 272 с.
2. Бадмаева, Ц. А. Этнокультурные ценности в формировании жизненных смыслов студентов вуза: монография / Ц. А. Бадмаева, Е. В. Манджиева, Н. А. Шагаева. – Элиста: Изд-во КалмГУ, 2009. – 125 с.
3. Тугаринов, В. П. Избр. филос. труды / В. П. Тугаринов. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – 344 с.

УДК 793.3:3

*Е. Ю. Зайцева,
г. Луганск*

ТРАДИЦИИ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН КАК ФЕНОМЕН РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА

В современном мире сохраняется интерес к культуре восточных славян, а именно к истории их происхождения, вере, быту, традициям. Главная наша задача – сохранить наследие наших предков, которое создавалось в течение многих веков.

Восточные славяне сохранили в своей памяти самые многочисленные традиции, которые уже стали неотъемлемой частью жизни каждого человека. Традиции зарождались на основе веры в силы природы и способность ее защитить человека от злых духов. Со временем возникает все больше традиций как обобщение народного опыта.

Традиции, которые связаны с человеком, самые многочисленные. Здесь находят место верования в загробную жизнь и в судьбу. Именно поэтому при рождении ребенка с особой тщательностью подбирают ему имя, которое могло бы стать щитом перед жизненными неприятностями. В каждой семье были верования, которые связывались с жильем и печью, служившей магическим местом дома. Отсюда традиция искать покровительства в домашних делах у домового. Разные традиции были направлены на благополучие домашних животных. Кроме таких домашних традиций, у древних славян существовало множество поверий, связанных с сельскохозяйственными работами.

У разных народов сложились свои особые традиции, формирование которых зависит от разнообразных факторов жизни людей: от местности их проживания, от устоев и влияния соседних народов. Поэтому в традициях славян сохранились похожие черты, однако сами обряды немного изменились.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Под определением «традиция» ранее подразумевали слово «предание», которое означает переход информации от наших предков, древних славян, к каждому новому поколению. В процессе передачи традиций как особой формы социального и культурного опыта происходило наследование привычек, ценностей, норм, образцов поведения, идей, вкусов, взглядов, общественных установок и др.

В. Л. Бойко считает, что «традиция – это то, что передается от поколения к поколению как общепринятое, общеобязательное, проверенное прошлым опытом. Цель традиции заключается в том, чтобы закрепить и воспроизвести в новых поколениях определенные способы жизнедеятельности, типы мышления и поведения. Формой проявления традиции являются обычаи и праздники» [1, с. 77].

Соответствовать традициям восточных славян – это значит жить большой многодетной семьей, почитать Предков, старших в Роду и сам Род, трудиться с радостью в душе, соблюдать чистоту – телесную, духовную, душевную. Чистота помыслов, в особенности чистая совесть, не менее важна, чем поступки. Особо чтились все воинские славянские обряды со сложной системой посвящений. Мальчики с малых лет развивали ловкость, сноровку, умение держать удар, уворачиваться от стрел (яркий тому пример – игра «вышибалы»). Чтобы стать настоящим воином, нужно было владеть разными видами оружия, обладать навыками выживания в дикой природе. Так, одно из посвящений заключалось в том, чтобы прожить в одиночку в лесу достаточно продолжительное время. Вместе с общинным именем подросток получал пояс и меч. И с этого момента он считался не только взрослым, но и воином, способным защитить и себя, и своих близких. Ведь считалось, что самая большая ценность – Жизнь. Превыше Жизни может быть только долг перед Родом.

Каждый человек, живший в такой семье, считал себя в первую очередь членом рода, а не индивидуальностью. Любой славянин мог назвать своих предков на несколько столетий назад и подробно рассказать о каждом из них. С предками были связаны многочисленные праздники, многие из которых сохранились до наших дней (Радуница, родительский день).

Разновидностью традиции является обряд, относящийся ко всем слоям населения и характеризующий совокупность массовых коллективных действий, которые сопровождаются пением, драматической игрой, танцами.

М. М. Скорульский считает, что «обряд – это особое коллективное символическое действие, с помощью которого наглядно-образными средствами оформляются и отмечаются важные события общественной и личной жизни» [4, с. 44]. В свою очередь Г. А. Загадарчук по поводу обряда отмечает следующее: «Отличительной особенностью обряда является его символичность, условность, образность. Обряд – это всегда символ тех или иных идей, норм, идеалов, ценностей, отношений, поучений, символ определенного события, символического воплощения социального опыта. Характерным для обряда является художественное оформление всего его комплекса. Термин «обряд» происходит от слова «наряжать», что означает привести в соответствующий вид» [2, с. 92].

Можно сказать, что обряд представляет собой более локальное явление, чем обычаи. Обычаем является то, что издавна укоренилось в быту и стало традиционным порядком совершения каких-либо действий, традиционные правила поведения в определенных ситуациях (свадьбы, прощание с усопшими и т. д.). Обрядность же сплачивала людей, составляла единый и нерушимый уклад жизни, а также передавалась из поколения в поколение, что способствовало отображению многовекового опыта народа, своеобразной этики и эстетики.

По поводу обычаев А. И. Кравченко говорил, что это традиционно установившийся порядок поведения. Они основаны на привычке и относятся к коллективным формам действия, которым рекомендуется следовать, это массовые образцы, одобренные обществом. К нарушителям применялись неформальные санкции – неодобрение, изоляция, порицание [3, с. 99].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Одним из главных обычаев восточных славян было то, что все поколения семьи жили под одной крышей, а где-то неподалеку от дома находилось семейное кладбище, так что в жизни семьи незримо принимали участие и давно умершие предки.

Детей в те времена рождалось гораздо больше, чем в наше время; помимо этого у язычников для мужчины не считалось зазорным приводить в свой дом столько жен, сколько он мог прокормить. Следовательно, в таком доме жили примерно четверо-пятеро братьев с женами, детьми, родителями, бабушками, дедушками, дядями, тетями, двоюродными, троюродными братьями.

Исходя из изложенного, можно сказать, что культурные и национальные традиции восточных славян создаются коллективным усилием членов этноса. Она является структурообразующей основой идентичности, изучение которой опирается на анализ общих и различных черт народов, известных истории и культуре.

Если обычаи и привычки переходят от одного поколения к другому, они превращаются в традиции. Они также функционируют во всех социальных системах и являются необходимым условием их жизнедеятельности.

Пренебрежительное отношение к традиции приводит к нарушению преемственности в развитии общества и культуры, к утрате ценных достижений человечества. Слепое же преклонение перед традицией порождает консерватизм и застой в общественной жизни. Традиции восточных славян – все то, что унаследовано от предшественников. Традиционными могут стать встречи товарищей, однополчан, подъем национального или корабельного флага. Одни традиции выполняются в обыденной, другие – в праздничной, приподнятой обстановке. Они относятся к культурному наследию, окружены почетом и уважением, служат объединяющим началом.

В последнее время возрастает интерес к традиционной, народной культуре, обрядности. В традициях народа сконцентрирован опыт многих поколений, их характер, чувства, привычки, обычаи, весь бытовой уклад. Обряды и праздники выступают средством передачи исторического опыта и духовных ценностей. Они связывают современную жизнь народа с его историческим прошлым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко, В. Л. Танцевальные композиции и этюды танцев народов мира / В. Л. Бойко, О. С. Бердовский. – Киев: Муз. Украина, 1971. – 135 с.
2. Загадарчук, Г. А. Украинский национальный характер / Г. А. Загадарчук. – Киев: Наук. думка, 1997. – 114 с.
3. Кравченко, А. И. Культурология: учеб. пособие для вузов / А. И. Кравченко. – 4-е изд. – М.: Академ. проект: Трикта, 2003. – 496 с.
4. Скорульский, М. М. Праздники. Обряды. Традиции / М. М. Скорульский. – Киев: Знание, 1999. – 142 с.

УДК 7.094

*Е. А. Зуева,
г. Краснодар*

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «БАЛЕТ-СЮИТЫ ТОЛСТОУ» С ЛИТЕРАТУРНОЙ ОСНОВОЙ Л. Н. ТОЛСТОГО

Русская литературная классика достаточно часто становится сюжетной основой балетных спектаклей. Обращение к наследию Л. Н. Толстого объясняется тем, что его произведения бессмертны, поскольку поднимают моральные, психологические, религиозные, эстетические, философские вопросы, актуальные и в наши дни.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

В данной статье представлен опыт истолкования хореографических постановок как одной из возможных версий визуализации рассказов Л. Н. Толстого. Постановку осуществили танцоры из труппы «Балет Евгения Панфилова» под руководством современных балетмейстеров А. Расторгуева, П. Глухова, Д. Антипова, Ю. Бачевой, К. Кейхеля и А. Могилева. Молодые хореографы и танцоры выразили глубокие идеи писателя в «Балете-сюите TOLSTOY» через современную пластику движений, используя различные стилевые особенности танцев. Музыкальной основой миниатюр стала заимствованная музыка П. И. Чайковского и произведения современных композиторов, работающих в разных стилевых направлениях. Хореографы подобрали музыку, программные заголовки которой не совпадают по смыслу с рассказами, но идеально сочетаются с ними, помогая зрителю в восприятии действия.

Премьера хореографических миниатюр по повестям и рассказам Л. Н. Толстого состоялась на пятнадцатом Российском конкурсе артистов балета «Арабеск – 2018» в Перми. Легендарный танцор отечественного балета Владимир Васильев стал руководителем «Творческой мастерской», в которой молодые балетмейстеры представляют свои творческие достижения. Пятая «серия» данного эксперимента была посвящена 190-летию со дня рождения великого русского классика Л. Н. Толстого. Зрителю был представлен «Балет-сюита TOLSTOY», в котором участвовали танцоры из труппы «Балета Евгения Панфилова». Владимир Васильев контролировал весь процесс создания миниатюр, но, как он отмечает, хореографы сами выбирали и произведение, и музыку, и свет, и костюмы, сами репетировали, и он был удивлен, насколько талантливы и креативны хореографы, которые открыли всем известные произведения совершенно по-новому. Эти миниатюры очень близки современному зрителю.

«Балет-сюита TOLSTOY» делится на шесть балетных этюдов, каждый из которых поставлен на сюжет разных рассказов, выбранных балетмейстером. Номера имеют свое название, свою музыку, своего хореографа, свою историю. Перед каждым балетным этюдом на сцене появляется чтец (Владимир Васильев) и произносит главную мысль из рассказов Л. Н. Толстого, зачитывая небольшой отрывок из них и добавляя краткий комментарий о хореографе, об истории создания и о литературной основе. Эти строки между балетными номерами являются связующим элементом, который можно трактовать и как отсылку к литературному началу, и как воспоминания строк и имени Л. Н. Толстого. Если же рассмотреть общую форму балета, то в ней есть аналогии с рондальной структурой, где чтение отрывков – рефрен, а сами балеты – эпизоды. Заключительное слово В. Васильева можно обозначить как код.

Рассмотрим более подробно миниатюру «После бала», которая открывает «Балет-сюиту TOLSTOY», и проведем сравнительный анализ между балетной миниатюрой и литературным рассказом. Эту миниатюру поставил балетмейстер Алексей Расторгуев. Она выдержана в неоклассическом стиле. Музыкальной основой балета являются фрагменты Пятой и Шестой симфоний П. И. Чайковского. Музыка этого композитора как нельзя лучше выражает весь спектр лирико-психологических чувств главного героя – Ивана Васильевича.

Открывается балет сценой, где Иван Васильевич приглашает свою возлюбленную Вареньку на танец. Образ Вареньки, созданный в рассказе Л. Н. Толстым, полностью соответствует тому образу, который мы видим в постановке балетмейстера Расторгуева: «Высокая, стройная, грациозная и величественная, именно величественная. Держалась она всегда необыкновенно прямо, как будто не могла иначе, откинув немного назад голову, и это давало ей, с ее красотой и высоким ростом, несмотря на ее худобу, даже костлявость, какой-то царственный вид, который отпугивал бы от нее, если бы не ласковая, всегда веселая улыбка и рта, и прелестных, блестящих глаз, и всего ее милого, молодого существа» [2, с. 1]. На фоне звучания побочной партии первой части Симфонии № 6 Чайковского разворачивается романтическая сцена, которая передает картину зарождающейся любви.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Одна из лучших лирических тем мирового музыкального искусства стала в балете своего рода олицетворением недостижимого идеала, надежды на долгожданное счастье.

Под музыку второй части симфонии разворачивается картина бала, где на фоне кружащихся пар мы наблюдаем танец главных героев под необычный метро-ритм вальса (не привычный 3/4, а 5/4), мелодия которого отличается грациозностью и изяществом. Обратим внимание на костюмы кордебалета: каждый танцор одет и женщиной, и мужчиной, так как половина костюма выглядит как платье с многослойной пышной бальной юбкой, а вторая половина как мужской фракный костюм. Обе половины выполнены в черно-белых цветах, что подразумевает слияние женского и мужского начала.

Далее появляется отец Вареньки Петр Владиславович. «Отец Вареньки был очень красивый, статный, высокий и свежий старик. Лицо у него было очень румяное, с белыми как у Николая подвитыми усами, белыми же, подведенными к усам бакенбардами и с зачесанными вперед височками, и та же ласковая, радостная улыбка, как и у дочери, была в его блестящих глазах и губах. Сложен он был прекрасно, с широкой, небогато украшенной орденами, выпячивающейся по-военному грудью, с сильными плечами и длинными стройными ногами. Он был воинский начальник типа старого служаки николаевской выправки» [Там же, с. 2] – именно таким предстает Петр Владиславович и в рассказе Л. Н. Толстого, и в балете. Отметим, что А. Расторгуев, выступая в данной роли, добавляет себе, то есть своему герою, некий атрибут – большое перо, словно костыль, на который опирался полковник. Обратим внимание на то, что данная деталь является прямой отсылкой к творчеству П. И. Чайковского (балет «Лебединое озеро»), так как в сценах бала перо белое, а в сцене экзекуции над татаринном – черное. Как говорил сам хореограф: «Первое белое крыло – это человек, который травмирован, но настолько окрылен любовью к своей дочери. Вторую половину видим отца в отрицательном облике. Поэтому первая часть у нас будет белое крыло, а вторая часть произведения – черное. Отец меняется» [1].

После ухода отца Вареньки со сцены мы снова видим бал, танец главного героя и Вареньки в сочетании с кордебалетом, как это было и ранее, под грациозную мелодию второй части Симфонии № 6. Можно сказать, что эта музыка является лейтмотивом бала и зародившейся влюбленности между героями. Если рассматривать эту часть с точки зрения трагедийной концепции, то можно дать ей название «поэтический мир лирического героя». Она удивительно точно передает замысел автора, внутреннее эмоциональное состояние героев.

Прощальная сцена Ивана Васильевича и Вареньки проходит под финал первой части симфонии. Эта музыка здесь появилась не случайно, и даже не потому что она идеально сочетается с действием. Расторгуев хорошо изучил саму симфонию, ее психологические аспекты. Этот вывод можно сделать потому, что музыка и ее смысл удивительным образом сочетается с действиями, которое можно прочесть у Толстого. В данном случае мерное движение темы, ее постепенный уход символизирует прощание и уход героев, а безжизненные пиццикато лишь подчеркивают их безмятежность.

Появление солдат на сцене сопровождается звучание разработки первой части Симфонии № 6, выступая как сокрушительный, смертельный удар. Это вполне понятно, так как после их выхода начинается сцена избиения татарина под руководством отца Вареньки. Здесь он выступает как жестокий, озлобленный, беспощадный человек, который ненавидит простых солдат. Музыка бушует так же, как и эмоции Ивана Васильевича. Невозможно понять, как человек, который безмерно любит свою дочь, который чтит все светское общество, может быть таким хладнокровным. Эта тема поднимается как в рассказе, так и в балете, являясь одной из главных линий сюжета. «Я стал смотреть туда же и увидел посреди рядов что-то страшное, приближающееся ко мне. Приближающееся ко мне был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его. Рядом с ним шел высокий военный в шинели и фуражке, фигура которого показалась мне знакомой. Дергаясь

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

всем телом, шлепая ногами по талому снегу, наказываемый, под сыпавшимися с обеих сторон на него ударами, подвигался ко мне, то опрокидываясь назад – и тогда унтер-офицеры, ведшие его за ружья, толкали его вперед, то падая наперед – и тогда унтер-офицеры, удерживая его от падения, тянули его назад. И не отставая от него, шел твердой, подрагивающей походкой высокий военный. Это был ее отец, с своим румяным лицом и белыми усами и бакенбардами» [2, с. 4]. Эти строки Л. Н. Толстого передают весь ужас данной ситуации. Но главное, что хотел показать Расторгуев, кроется в том, что эти солдаты и есть черно-белый бесполой кордебалет с бала, на них лишь небрежно накинуты серые плащи-халаты, которые они скидывают по окончании экзекуции и продолжают как светское общество пить шампанское из бокалов, наслаждаясь жизнью. В этот момент первая часть симфонии сменяется четвертой, что характеризует трагический конец. Эта часть еще у П. И. Чайковского была задумана как трагическая эпопея жизни человека, что мы и видим в балете и в рассказе. Тема четвертой части характеризует разочарование главного героя, его мучает совесть после впечатлительного отзыва его сердца от увиденного. И это сыграло роль в составлении им впечатления о своей возлюбленной. Л. Н. Толстой пишет: «Любовь с этого дня пошла на убыль. Когда она, как это часто бывало с ней, с улыбкой на лице, задумывалась, я сейчас же вспоминал полковника на площади, и мне становилось как-то неловко и неприятно, и я стал реже видаться с ней» [Там же, с. 5]. Это же мы видим и на сцене: Иван Васильевич держит на руках бедного татарина, светское общество отдыхает как ни в чем не бывало, а Варенька проходит медленно мимо него, гордо подняв голову, будто не замечая, и идет прямо к своему отцу. Этими зарисовками Расторгуев показал зрителю, насколько непостоянным может быть все.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в постановке прослеживается конфликтный тип драматургии, основанный на сюжетной линии рассказа Л. Н. Толстого. Данная миниатюра точно отображает фабулу рассказа, где поднимается проблема человека в обществе и проблема рабского положения солдата, которые имеют отклик и в наши дни. Расторгуев поставил этот балет откровенно драматическим. Симфония П. И. Чайковского здесь воспринимается не как заимствованное произведение, а как специально написанная партитура для балета. И все это заслуга постановщика, так как он детально продумал каждую строчку рассказа и передал зрителю его таким, каким его задумал автор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Открытие конкурса «Арабеск» обозначило проблемы и вызовы, стоящие перед искусством хореографии в XXI веке. – Режим доступа: <https://www.newsko.ru/articles/nk-4662982.html>
2. Толстой, Л. Н. После бала: избр. произведения / Л. Н. Толстой. – СПб.: Лениздат, 2014. – 12 с.

Таблица 1

Структура балета													
Форма		A	R	B	R	C	R	D	R	E	R	F	Кода
Литературный источник	После бала		Севастопольские рассказы		Крейцеров соната		Дьявол		Хозяин и работник		Записки сумашедшего		Чем люди живы
Композитор	П.И. Чайковский		А. Пярт, Н. Фрам		Л. Яначек		Ф. Латенос		П. Васке		Л. Яначек		
Хроно-	0.00	2.15	15.1	17.34	27.46	31.18	44.15	47.04	55.0	58.3	1.06.5	1.10.06	1.18.0

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

метраж			1						6	7	0		0
Тип хореографии	неоклассика	неоклассика	модерн		модерн			неоклассика	неоклассика				
Драматургические функции	Экспозиция	Развитие			Кульминация драматическая			Развитие	Психологическая кульминация		Развязка		

Таблица 2

Миниатюра по рассказу «После бала»		
Хронометраж	Действие на сцене	Музыка
2,15	сцена влюбленных	1 часть, III Симфония № 6
4,12	сцена бала	2 часть Симфонии № 6
6,02	выход отца и его танец с дочерью	2 часть Симфонии № 5
8,21	продолжение сцены бала после ухода отца	2 часть Симфонии № 6
10,15	прощальная сцена главного героя с возлюбленной	1 часть – финал Симфонии № 6
11,24	сцена экзекуции над татаринном	1 часть Симфонии № 6
13,18	сцена, отражающая разочарование героя и трагический финал	4 часть Симфонии № 6

УДК 130.2:793.3

*Б. И. Зыбин,
г. Луганск*

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОРОКОВ СОЦИУМА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

На сегодняшний день человек оказался лицом к лицу с кругом глобальных проблем, требующих незамедлительного осознания и решения. Смена эпох диктует необходимость подвести своеобразный итог уходящему веку и потому сопровождается особенно напряженным стремлением проникнуть в суть происходящего, постичь законы бытия и заглянуть в будущее. Не может при этом остаться без внимания и стремительность цивилизационного процесса, которая в будущем, однако, грозит такими серьезными кризисами, как потеря духовности, невосприимчивость к культурному наследию, человеческая разобщенность и др. Проявлением этого глобального процесса в современном

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

обществе, часто называемом информационным, является и кризис общения, кризис коммуникации.

В современном обществе приоритетами являются вопросы социализации личности посредством приобщения к культурным ценностям, создания определенного культурного пространства, способствующего развитию творческой активности и ориентирующего на будущее. Однако в условиях современного социума, характеризуемого как поликультурное пространство, без взаимодействия с которым невозможно становление человека как социокультурной личности, не в полной мере используется педагогический и культуротворческий потенциал, заключенный в художественной культуре и искусстве.

Применительно к проблеме коммуникации необходимо заметить, что в отношениях между людьми на бытовом уровне часто можно встретить неловкость, грубость, а то и вовсе безразличие, инструментальный и утилитарный подход к передаваемой информации. В связи с этим рассмотрение проблемы как формы коммуникации в социокультурном пространстве представляется важным и актуальным [2].

В концепции современного общества предложены две позиции общения, вошедшие в философию XX века. Во-первых, общение многих исследователей представлено в метафизическом классическом ключе как новый универсал, новое предельное отношение социальной реальности, как ее субстанция. Во-вторых, коммуникативная онтология социальной реальности также рассматривается в постметафизической перспективе как отрицание всей субстанции и открытие возможности ее десубстанциональной концептуализации.

Ссылаясь на первую позицию, следует помнить, что опыт социально-онтологического проектирования включает в себя представление многих понятий как фундаментальных основ социального существования: «социальные факты», «социальные изменения», «социальное взаимодействие», «социальная жизнь», «производство», «деятельность и поведение», «интеграция и дифференциация», «структурирование и стратификация» и т. д. Нет сомнений в их теоретических результатах и эвристике. Однако если мы понимаем развитие науки как постоянный процесс фальсификации старых и выдвижения новых гипотез, то нам нужно искать новые теоретические возможности. Представляется, что для создания новых интерпретативных схем современных обществ и культур, которые имеют тенденцию становиться открытыми, стоит обсудить возможность введения новых концептуальных основ социальной онтологии [1].

Кандидаты на эту роль должны соответствовать новым социальным реалиям и тенденциям глобализации, интеграции, гуманизации или иметь соответствующие внутренние интенциональные семантические профили, способные концептуально сканировать новые социальные онтологии, онтологии «открытых обществ», которые представляют собой усиление коммуникационных процессов. Нельзя сказать, что это предложение ранее не обсуждалось, о чем свидетельствует теория «коммуникативного действия» Ю. Хабермаса. Однако до сих пор не было антропологического «вклада» понятия «коммуникация» как конечной ценности социальной онтологии.

Кроме того, никаких конкретных теоретических или философских уловок не требуется, чтобы продемонстрировать существенную корреляцию между причинно-следственной связью человека с сознанием и коммуникацией. Это общение, которое формирует, или, вернее, общение существует, само сознание как атрибут вида. Знание соучастия, общие знания как общественное сознание также являются выражением замысла антропологической жизненной энергии («жизнь», «взаимодействие», «деятельность и поведение», «производство» и т. д.). Таким образом, общение стало заложником конфликта между видовым и индивидуальными источниками в потоке человеческого существования. Общение как общение (формирование общего) является несомненным условием самосохранения вида, формой функционирования человеческих сообществ. Соответственно, ранее безразличным к

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

качеству «индивидуальных» отношений между индивидами доминировало естественное императивное общение, в котором полученное «другое» было коллективно распространено, даже имея обманчивый вид индивидуального своеобразия.

По мере развития автономной самоформирующейся индивидуальности такое естественно-видовое общение становится для нее преградой, которую она успешно уничтожает. Коммуникация для «развитой индивидуальности» появляется только в процессе разрушения прежней «близости» и сталкивается с большими препятствиями:

а) существование «наследницы» традиционного общения – агрессивно нивелируемого общения «масс», где «общее» формируется деформированным коллективным бессознательным;

б) сложность самого «нового» общения, связанного для индивида с риском потери достигнутой автономии, потому что общение «как таковое» всегда является ограничением независимости, «впустить себя» означает создание определенного контроля со стороны другого над собой [3].

Представление танца как психокультурного феномена подразумевает представление о нем как об исторически сложившемся способе человеческого существования. По мнению И. Г. Белявского, «настоящее содержание культуры заключается в развитии самого человека, во всем богатстве его способностей, потребностей, форм общения...». Культуру можно рассматривать как определенный этап исторического процесса, выражающий уровень взаимоотношений человека и природы, достигнутых знаний, художественного творчества, интегрированных в различные формы общественной жизни. В то же время необходимо подчеркнуть особую значимость культурного общения как важнейшего аспекта социализации.

Использование танца как культурного феномена, имеющего очищающую, терапевтическую ценность, помогает человеку выживать, распознавать и выражать свои чувства и конфликты. «Музыка и танцы – это старые и опытные религиозные и культурные средства для раскрытия духовного хаоса в новой системе» [5, с. 142].

Для того чтобы развеять проблемы индивидуальности по отношению к другому, межкультурное общение (взаимопроникающий диалог) объясняется как истинный способ существования самой индивидуальности. Отношения «Я – Ты» онтологизируются как наиболее важные, чрезвычайно важные отношения бытия (Л. Фейербах, М. Бубер, Э. Левинас и другие). В такой традиции уместен термин «ценность», который определяет истинно философский и антропологический взгляд на природу социальной реальности [4].

Таким образом, танец можно рассматривать не только как средство эмоционального очищения и трансформации, но и как средство самопознания, что, в свою очередь, приводит к эффективному самовыражению и адекватному построению процесса социального общения. Это и объясняет колоссальное значение танца как психокультурного феномена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батищев, Г. С. Деятельностная сущность человека как философский принцип / Г. С. Батищев // Проблема человека в современной философии. – М.: Наука, 1969. – С. 73–144.
2. Батищев, Г. С. Особенности культуры глубинного общения / Г. С. Батищев // Диалектика общения. Гносеологические и мировоззренческие проблемы. – М.: ИФАН СССР, 1987. – С. 13–51.
3. Коул, М. Культурно-историческая психология. Наука будущего / М. Коул; пер. с англ. Ю. И. Турчаниновой, Э. Н. Гусинского; науч. ред. Н. Н. Корж. – М.: Когито-центр: Ин-т психологии РАН, 1997. – 432 с.
4. Панферов, А. Н. Восприятие и интерпретация внешности людей / А. Н. Панферов // Вопр. психологии. – 1974. – № 2. – С. 59–64.
5. Пасынкова, Н. Б. Влияние музыкального движения на эмоциональную сферу личности / Н. Б. Пасынкова // Психол. журнал. – 1993. – № 4. – С. 142–146.

К ВОПРОСУ ОБОБЩЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА

Важной мерой повышения уровня образования является познание, нахождение и распространение опыта. Педагог обязан анализировать свой опыт работы, сравнивать его с опытом других преподавателей. Многие преподаватели считают педагогическую теорию не подходящей для решения вопросов педагогики. Невежество в педагогической науке рождает предвзятое, поверхностное суждение.

Не существует единого взгляда на понятие педагогического опыта. В публикациях по педагогике есть сорок разных определений «передовой педагогический опыт». Так, директор школы Л. А. Мезеря утверждает: «Педагогический опыт – это отвечающий современным запросам, открывающий возможности постоянного совершенствования, нередко оригинальный по содержанию, логике, методам и приемам образец педагогической деятельности, приносящий лучшие по сравнению с мировой практикой результаты» [5].

Изучение использования педагогического опыта представляется остро актуальной задачей. Преподавателям необходимо изучить основное содержание проблемы и определить пути, которые ведут к ее верному решению.

Опыт – это активное вторжение во внешнюю среду в отличие от пассивного созерцания. Опытным человеком является тот, кто владеет различными способами исследовать, изучить определенный круг явлений, проверить полученные знания на практике.

После того, как опыт произведен, он должен быть изучен, нужно наметить его цели, организацию, пути осуществления. Теория и практика должны сосуществовать вместе, это может дать наибольшую плодотворность опыта как для того, кто производит его, так и для тех, кто хочет его использовать. Подобное сотрудничество в первую очередь необходимо в тех сферах деятельности человека, в которых данный опыт проводится, там, где он соприкасается с текущей жизнью.

Процесс воспитательного воздействия является одним из самых сложных и трудоемких.

Интересны высказывания Н. К. Крупской о педагогическом опыте. Решающую роль в педагогическом опыте и в его использовании она отводит личности педагога, его способности вдумчиво относиться к переживаниям ребенка, чутко их улавливать. «Что такое педагогический опыт? – рассуждает Н. К. Крупская в «Вопросах народного образования». – Запас понятных наблюдений над личной жизнью ученика, объединение этих наблюдений. Они будут важными тогда, когда преподаватель станет тонким психологом, который сумеет разглядеть, что делается в душе ребенка... При этом необходима полная объективность, а затем надо уметь делать из данных фактов надлежащий вывод» [Цит. по: 1, с. 79].

Придерживаюсь того же взгляда, что и Л. Е. Васильева, которая, в свою очередь, в статье «Обобщение педагогического опыта учителя в современных условиях: теория и практика» [2] ссылается на работу Т. В. Кирилловой и О. В. Кирилловой «Система изучения и распространения передового педагогического опыта» [4]. Указанные авторы считают, что, выявляя, изучая и оценивая педагогический опыт, необходимо исходить из следующего:

1. Любой успешно используемый педагогический прием и полезный момент в образовании заслуживает внимания, познания и распределения, учитывая то, что в многовековой опыт внести что-либо иное, оригинальное чрезвычайно сложно.

2. Весьма распространенным среди педагогов, имеющих многолетний стаж работы, является пренебрежительное отношение к педагогической теории. Такое отношение к педагогической теории и практике можно объяснить рядом причин. Это отставание самой педагогической науки от потребностей жизни, отсутствие в деятельности методических

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

служб соответствующей информации о новейших достижениях в области педагогики, стремление, не перегружая себя изучением педагогической литературы, продолжать работать по инерции, так, как работается, переоценивая свои возможности, приобретенный опыт [Там же, с. 47–52].

Я часто слышала и читала о важности и необходимости обобщения опыта, но, к сожалению, до конца не осознавала, что под этим следует понимать. Если под обобщением понимать, что какой-то особенно удачный опыт будет иметь универсальный характер, то к такому опыту надо относиться с большой осторожностью. Сомневаюсь, чтобы метод или прием, оказавшийся удачным у одного преподавателя и примененный без всякого изменения другим, обязательно оказался удачным. По словам Н. К. Крупской, такого рода обобщения могут оказаться обманчивыми. Самой большой опасностью является то, что неправильно собранный опыт может привести к разочарованию или шаблонной работе.

Можно, конечно, признать целесообразность использования конкретного опыта, когда важнейшие, решающие принципы воспитательной работы (цели, индивидуальность детей, обстановка) совпадают с принципами опыта. Только здесь всегда приходится вносить изменения, новые варианты и детали, которых требуют особенности работы в каждом отдельном случае.

Таким образом, ценность опыта, даже лучшего, заключается не в том, что его можно копировать, механически применять, а в том, что он, сознательно усвоенный, творчески используемый, пробуждает мысль и открывает перед преподавателем новейшие горизонты и перспективы.

В ходе работы преподавателя всегда возникает момент, связанный с опытом, когда нужно преодолеть ту или иную трудность, встретившуюся на пути воспитательного процесса. Если преподаватель хочет превратить свой опыт из спонтанного процесса в творческий, он должен ясно осознавать потребность, которую вызывает опыт. Именно здесь не следует спешить. Идею или замысел опыта надо вынашивать, как вынашивается художественный образ или научная мысль. Преподаватель должен ответить себе на вопросы: «Чего я добиваюсь своим опытом, чего хочу достичь? Какую цель ставлю?»

Если цель определена ясно и четко, шансы достигнуть ее велики. Надо преодолевать стремление мысли к размытости. Тот, кто ставит перед опытом чрезмерно широкие задачи, рискует провалить все. Если преподаватель нечетко определил цели, то силы растрачиваются бесполезно. Педагогический опыт нужно планировать и организовывать. Размышление над поставленной задачей, отчетливое выяснение конкретной цели опыта уже подготавливает почву для его организации или планирования.

Согласна с мнением В. В. Горшковой: «С целью выявления структуры образовательного процесса и определения его комфортности для участников взаимодействия необходимо учитывать: степень свободы человека при выборе качественного и некачественного знания; меру ограничения свободы, воспринимаемую субъектом как насилие над собой; условия созидания самого себя в контексте «живого» знания и степени его реализации; уровень организованности пространства в диалоге без жесткой определенности функций его участников; осознание педагогом взаимодействия не как насилия, а как необходимости подлинного участия в диалоге» [3, с. 77].

Если педагог определился для себя в этом вопросе, то его работа может приблизиться либо к диалогу, либо к авторитарному монологу. Все найдут точки соприкосновения, если будут стремиться понять, услышать другого, это в свою очередь сделает коммуникацию более эффективной, улучшит педагогический процесс.

Различные попытки зафиксировать опыт обнаруживают важнейшие элементы самоконтроля и ориентированного мышления и предстают шагом для повышения квалификации.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Нужно видеть цель собственной деятельности, формулировать ее ясно и четко, тщательно продумывать все ступени пути, устремляющие к достижению этой задачи, победы, поражения.

Документирование преподавателем личного опыта всегда оценивается положительно, но методы отбора опыта в методических аудиториях заслуживают негативной оценки. Материалы должны собираться по конкретному методу. Под этим следует понимать детальный отбор и опытную классификацию.

Как правило, документы являются описывающими, имеющими последовательный характер. В них отсутствуют элементы, неизменные для опыта: четкая ориентированность, ответ на жизненные вопросы, намек на анализ. В документах не отражаются ни реальные студенты, ни преподаватель, ни реальная сложная и нелегкая жизнь.

Таким документам в коллекции педагогических опытов нет места. В таком случае мы не можем удостоить их вниманием? Наоборот, они лишь являются доказательством того, насколько нашим преподавателям необходима помощь. С ними нужно провести огромную работу, они достойны наград и похвалы, т. к. стремятся законспектировать свой опыт и распространить его повсеместно. Конечная цель этой деятельности – побудить преподавателя к самостоятельному размышлению, самообладанию и оценке своих знаний; показать ему, насколько его работа будет интереснее и полезнее, если привнести в нее плановость, ориентированность.

Противоположной оценки заслуживают те записи преподавателей, где отдельные части работы объединяются какой-либо идеей или принципом в общую структуру.

Если принципы, яркие и отчетливые, идут навстречу задачам воспитания, то можно смело представить данный опыт на страницах сборника, указав преобладающую в нем идею. Однако, как правило, этим записям необходима доработка, в результате которой может стать ясно, что можно ограничиться выявлением отдельных частей, где конкретный метод работы преподавателя нашел отражение. Такого рода части можно включить в соответствующую серию методических рекомендаций.

При проверке документов я предложила бы руководствоваться следующим принципом: чем ярче и точнее отражены в записи искусство и опыт преподавателя, чем в большей степени прорисовываются в ней качества его личного творчества, тем бережнее, внимательнее нужно поступать с обработкой, останавливаясь лишь на самом важном. Огромное значение имеют материалы, представляющие опыт работы в одной какой-либо сфере или возможности реализации какой-то конкретной задачи. Такие материалы нуждаются в детальном отборе и обработке на базе главных принципов, которые были выдвинуты вначале, а потом нужной классификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркин, Е. О педагогическом опыте / Е. Аркин // Дошк. воспитание. – 2013. – № 3. – С. 78–89.
2. Васильева, Л. Е. Обобщение педагогического опыта учителя в современных условиях: теория и практика / Л. Е. Васильева // Сиб. пед. журнал. – 2014. – № 3. – С. 186–190.
3. Горшкова, В. В. Культура диалога как цель и ценность образования современного педагога / В. В. Горшкова // Педагогика. – 2012. – № 9. – С. 75–81.
4. Кириллова Т. В. Система изучения и распространения передового педагогического опыта / Т. В. Кириллова, О. В. Кириллова // Ценности образования, образование как ценность: межвуз. сб. науч. тр. – М.; Чебоксары, 2007. – С. 47–52.
5. Мезеря, Л. А. Технология обобщения и презентация педагогического опыта: доклад / Л. А. Мезеря. – Режим доступа: <https://multiurok.ru/files/tiekhnologhiia-obobshchieniia-piedaghoghichieskoggh.html>

**ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ
В РЕАЛИЗАЦИИ ЗАДАЧ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ**

В современном мире с его комплексными структурами социальное и эмоциональное воспитание приобретает огромное значение как для устойчивого развития общества, так и для индивидуального развития отдельного человека. Социальная нестабильность порождает глубокие кризисные изменения, а вопрос реализации всестороннего формирования личности, эстетического воспитания и развития общей культуры в целом – одни из главных задач, стоящих перед преподавателями и родителями.

Над вопросом об эстетическом воспитании будущей личности работали многие психологи и педагоги. Методологической основой исследования являются психолого-педагогические, культурологические положения: в области психолого-педагогических исследований о значении обучения, его содержании и методах организации учебно-воспитательного процесса с учетом психофизиологических возможностей детей: Ю. К. Бабанского, Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, И. Я. Лернера, С. Л. Рубинштейна, М. Н. Скаткина, В. А. Сухомлинского, Б. М. Теплова и др.; по методике эстетического воспитания, направленного на обучение детей разнообразным видам художественно-творческой деятельности: А. В. Антоновой, О. А. Апраксиной, Л. Г. Арчажниковой, Н. А. Ветлугиной, В. В. Краевского, Т. С. Комаровой, В. С. Леднева, Л. А. Рапацкой, Н. М. Сакулиной, Е. А. Флериной и др.; по вопросам обучения детей хореографии, содержания и значения физического воспитания в формировании личности ребенка: И. А. Бадина, Н. П. Базаровой, А. Я. Вагановой, П. Ф. Лесгафта, Г. А. Ильиной, В. С. Костровицкой, М. В. Левина, В. П. Мейя, И. А. Моисеева, З. С. Мироновой, Е. Г. Поповой, Т. А. Устиновой и др.

«Эстетическое воспитание – целенаправленный процесс формирования творчески активной личности ребенка, способного воспринимать и оценивать прекрасное, трагическое, комическое, безобразное в жизни и искусстве, жить и творить „по законам красоты”» [2, с. 325]. Эстетическое развитие будущей личности происходит с первых шагов ребенка, с первых его слов и поступков. Постепенно в процессе воспитания происходит ознакомление индивидов с ценностями, переход их во внутреннее душевное состояние. На основе этого начинается формирование и развитие способности человека к эстетическому восприятию и переживанию, его эстетический вкус и понимание о совершенстве. «Эстетическое воспитание служит одним из средств пробуждения в человеке творческих сил и способностей, развития творческого мышления...» [3]. Воспитание посредством красоты формирует не только эстетико-ценностную ориентацию обучающихся, но и способность к творчеству, к формированию эстетических ценностей в сфере трудовой деятельности, в быту, в культуре и поведении и, безусловно, в искусстве. Главной целью данного процесса является всестороннее развитие личности и стремление к совершенствованию собственных умений в различных сферах знаний.

Исходя из этого можно сделать вывод, что художественно-эстетическое воспитание заключается в формировании эстетически развитой и творчески активной личности. Оно обладает гуманистической направленностью, связано с образным восприятием реальности, способностями ее воссоздания на основе законов прекрасного, формированием у обучающихся интереса к художественному творчеству. Эстетическое воспитание рассматривается как важный фактор подготовки не только к восприятию художественных ценностей, но, главное, к их созданию. Привлечение членов общества, и особенно молодого поколения, к формированию

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

художественных ценностей способствует развитию эстетического вкуса и потребностей, творческих способностей.

Роль эстетического воспитания в формировании творческой позиции заключается в том, что оно не только способствует развитию и оформлению человеческой чувственности, ее обогащению, но и просвещает, аргументирует – целесообразно и эмоционально – необходимость творческого отношения к миру. Непосредственно эстетическое воспитание демонстрирует значение эстетических чувств в создании картины мира и формирует эти чувства.

Особенность воспитательной деятельности в хореографическом коллективе обусловлена органичным сочетанием художественно-исполнительских, общепедагогических и общественных факторов в ее проведении и обеспечении. Действия педагога направлены на развитие у обучающихся мировоззрения, на формирование высокой нравственной культуры, на эстетическое развитие. Следует отметить, что обучение детей в танцевальном коллективе считается прекрасным средством их воспитания, так как занятия организуют и воспитывают ребенка, расширяют его эстетический круг интересов, приучают к аккуратности, исключают неорганизованность и распушенность.

Главную роль в формировании эстетического воспитания в танцевальном коллективе играют формы и методы воспитательной деятельности.

Формы можно условно разделить на основные, дополнительные и формы художественно-эстетического самообразования. К основным формам относятся: просмотр балетных представлений, ознакомление с музыкальными произведениями и с творчеством знаменитых балетмейстеров. В такую деятельность можно посвятить весь коллектив во время занятий, репетиций. Вспомогательные формы включают в себя: групповые или индивидуальные посещения спектаклей, кинопоказов, дискотек, но их проведение организуется в свободное и удобное для детей время. К формам художественно-эстетического самообразования относятся: самостоятельное изучение вопросов теории, музыки, балета, чтение книг по хореографии и другим видам искусства с определенной целевой установкой на расширение своих знаний в сфере хореографии.

Методы можно разделить на словесные, практические, наглядные. Словесные методы основываются на разъяснении, беседе, рассказе. Практические – на обучении навыкам хореографии. Значимым методом воздействия на ребенка считается наглядный метод. Исполнительский профессионализм педагога-руководителя, его высокопрофессиональный показ очаровывает участников коллектива, вызывает желание ему подражать. Именно поэтому преподаватель обязан владеть достаточно квалифицированным и выразительным показом.

Итак, одним из богатейших и эффективных средств эстетического воспитания считается искусство танца. «Искусство влияет на человека прежде всего своим внутренним содержанием, заключенным в силе слов, звуков, красок, мыслей, чувств, которые проникнуты энергетикой авторов и вызывают ответную рефлекторную реакцию у тех, кто его воспринимает» [1, с. 38]. Оно обладает огромной силой психологического влияния и поэтому является важным средством развития идеологических взглядов, нравственных и эстетических идеалов.

Немаловажно с раннего возраста внедрять детей в мир настоящего, прекрасного искусства, совершенствовать и формировать их эстетическое сознание на выдающихся образцах отечественного и мирового художественного творчества, ведь, как говорил Б. Т. Лихачев: «Чтобы постичь и присвоить духовный мир, заключенный в произведении искусства, переосмыслить, пережить и перестрадать то, о чем думал, что пережил и воплотил в образах художник, необходимо обладать большим идейным кругозором, культурой чувств, остротой восприятия» [2, с. 324].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Обобщая вышеизложенное, можно сделать вывод, что опора на принципы и средства эстетического воспитания представляет вероятность результативно формировать эстетическое сознание, потребности, круг интересов, эстетический вкус и идеалы обучающегося молодого поколения в концепции непрерывного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Есаулов, И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии: учебник / И. Г. Есаулов. – 2-е изд., стер. – СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. – 256 с.
2. Лихачев, Б. Т. Общая педагогика: курс лекций: учеб. пособ. для студентов и педагогов / Б. Т. Лихачев. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт-М, 2001. – 607 с.
3. Бабанский, Ю. К. Педагогика / Ю. К. Бабанский. – М.: Просвещение, 1983. – Режим доступа: <http://www.p-lib.ru/pedagogika/babanskiy-pedagoika/index.html>

УДК 792

*Е. В. Клищенкова,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

На сегодняшний день тема сценического воплощения литературных произведений является актуальной, так как творчество балетмейстера немислимо без постоянного поиска, а поиск и отбор тем, их идейная значимость говорят о зрелости балетмейстера, о его мировоззрении, гражданской позиции. Создание нового хореографического произведения, созвучного нашей эпохе, – процесс многоступенчатый, требующий определенных усилий в разных творческих исканиях. И одним из звеньев в этой цепи художественных контактов, необходимых при создании танца, хореографической сцены, спектакля, можно назвать контакт балетмейстера с художественным литературным произведением.

Первые этапы в развитии балета как самостоятельного искусства связаны с тем, что он опирался на литературу. Выдающийся балетмейстер XVIII века Ж. Ж. Новерр ставил спектакли на мифологические сюжеты. В своей книге «Письма о танце и балетах» он очень ярко подчеркнул значение литературы для балета.

«Балет принято определять, – писал В. В. Вансов, – как вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах; уже из этого определения следует, что балет – искусство синтетическое, объединяющее в себе несколько видов художественного творчества: хореографию, музыку, драматургию, изобразительное искусство» [2, с. 9].

Обращение хореографов к литературным источникам всегда было характерной особенностью балета. Одним из первых в России к литературному источнику обратился Г. Анджолини еще в 1792 году, когда был поставлен балет «Семира» по измененной трагедии А. Сумарокова. Приверженцем сюжетного балета был первый русский хореограф И. Вальберх, который создал балет на сюжет трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» в 1809 году.

Влияние литературы на развитие хореографического искусства довольно существенно. Создание балетных спектаклей, в основу которых были положены произведения литературы, обогатило балетный театр и явилось одним из его самых важных достижений. «Балет воплощает литературную мысль косвенно, при этом мысль сколько угодно глубокую. Во-первых, балет передает мысль через чувство, что прямо запечатлено в образном танцевально-пластическом языке, во-вторых, балет выражает мысль через драматургию, с ее жизненными ситуациями и конфликтами, заключенную в танцевальном действии» [5, с. 49].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

На рубеже XIX–XX веков вместе с новаторскими спектаклями «Русских сезонов» Сергея Дягилева и сенсационными выступлениями американской «босоножки» Айседоры Дункан в русскую культуру входит новое видение танца. По сути, в литературном процессе и танцевальном искусстве первых десятилетий XX века очень много типологически сходного. Недаром многие искусствоведы называют этот период балетным Серебряным веком.

«Танцевальная» символика становится неотъемлемой частью поэтики А. Блока и А. Белого, М. Волошина и М. Кузмина, М. Цветаевой и А. Ахматовой, проявляется в произведениях И. Бунина, А. Куприна, Б. Зайцева, А. Ремизова, Е. Замятина, В. Набокова. В творчестве прозаиков и поэтов Серебряного века и следующей за ним эпохи «танцевальная» образность проявляется как в плане формы (на уровне композиции и ритма), так и в области содержания, становясь довольно конкретным, «пластическим» выражением общей идеи произведения, а в частности и его мифопоэтическим стержнем.

Для А. Блока, А. Ахматовой и А. Ремизова работа над балетным либретто становится естественным видом творчества. М. Горький в письме к Л. Средину говорит о том, что жить – «это занятие приятное, вроде танца – неутомимого и бешеного танца» [3, с. 111].

Хореографическое искусство прошло сложный путь развития. Любой новый спектакль выдвигал новые художественные требования. Большую роль в становлении балетного театра сыграли театральные этнографические коллективы, национальные драмы и национальные оперы. Под их влиянием зарождались новые формы хореографического искусства, обновлялись давно установившиеся образы, становясь созвучными времени. Однако в конце XIX – начале XX века произошел «кризис безобразия». Репертуар не обновлялся, а финансовые сложности не позволяли ставить новые спектакли. Балетный театр оказался в тупике, а многие театральные деятели предсказывали ему скорую гибель.

На помощь пришли молодые, а также опытные артисты, балетмейстеры, дирижеры, художники. Уже в 1918 г. была возобновлена опера М. Глинки «Руслан и Людмила» по одноименной поэме А. Пушкина, танцы в которой поставил М. Фокин. Благодаря тому, что спектакль имел большой успех, стало очевидно: русский театр выжил.

Со временем балетный театр набирал силу, становились ясны цели и задачи академического балета, репертуар восстанавливался, а состав трупп укреплялся. Началась кропотливая работа, чтобы сохранить ценные достижения культуры и искусства прошлого, а также создать новый театр – театр глубокого содержания и высоких идей.

Г. Уланова говорила: «Лично для меня новая хореография началась с «Бахчисарайского фонтана». Пушкинский драматизм либретто определял действенность мысли и драматизм музыки. «Бахчисарайский фонтан» явился этапным для нашего балета... Соприкоснувшись творчески с образом великого Пушкина, я не могла уже просто танцевать, как танцевала раньше» [1, с. 14, 16].

«Танец в образе – основное. Моя задача была трудной и ответственной – перенести средствами балетного искусства поэтические образы Пушкина на хореографическое действие, в танце раскрыть поэму Пушкина», – писал балетмейстер спектакля Р. Захаров [Там же, с. 12]. Именно этот спектакль открыл галерею пушкинских балетов Захарова: «Кавказский пленник», «Медный всадник», «Барышня-крестьянка». За двадцать лет им были поставлены балеты «Дон Кихот», «Тарас Бульба», «Золушка», «Красный мак», а также танцы в операх «Руслан и Людмила», «Аида», «Иван Сусанин», «Кармен», «Вильгельм Телль».

В XX веке обращение к литературным произведениям открыло новый этап для балетного театра, который прошел под знаком большой классической литературы.

Самыми удачными балетами лирико-драматического жанра были балеты романтического характера. Этапным балетным спектаклем этого плана являлся балет «Бахчисарайский фонтан», который был поставлен Р. Захаровым. Та гармония, которая

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

сочетала все компоненты спектакля – сценарий, хореографию, музыку, – позволила полностью раскрыть идейно-образное содержание лирической поэмы А. Пушкина.

Одним из первых на современном этапе сумел сохранить и развить достижения предыдущих балетмейстеров в области обращения хореографии к произведениям литературы Ю. Григорович. В своих балетах «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Иван Грозный», «Ангара» он впервые воплотил литературный первоисточник с учетом специфики балетного театра. Танец в этих спектаклях – основное выразительное средство, он несет на себе главную действенную нагрузку. Танцы на ярмарке Григорович заменяет картиной ярмарки в танце («Каменный цветок»), в балете «Легенда о любви» только с помощью танца решаются такие ключевые моменты действия, как первая встреча героев, сцена погони и др. Вместе с тем в литературных источниках Юрий Григорович находит идеи своих балетов, характеристики действующих лиц, основные конфликты в развитии сюжета, жанрово-стилистический ключ, на который оказывает влияние также и музыка.

Первоначально связь балета с современной ему литературой возникает еще в XIX веке. До наших дней дошли такие произведения, как «Корсар» А. Адана и «Эсмеральда» Ц. Пуни, связанные с выдающимися произведениями романтической литературы (Дж. Г. Байрона, В. Гюго). Произведения со сказочно-легендарной тематикой также имеют литературную основу, например, «Спящая красавица» – сказка Перро, «Щелкунчик» – сказка Гофмана и многие другие. «Если учесть все это, то окажется, что произведений, не опирающихся так или иначе на литературу, в балетном искусстве нет» [2, с. 11].

Профессиональный классический балет вырос на основе народного танцевального искусства. Связь народного танца с классическим очень велика. Народные танцы жанрово разнообразны, богаты темами и сюжетами, многие из них также были поставлены на основе литературных источников.

Примером может служить деятельность П. Вирского, народного артиста СССР, балетмейстера, организатора, а также художественного руководителя Ансамбля народного танца УССР, который опирался на традиции украинской танцевальной культуры. Вирский театрализовал украинский танец в своих первых танцевальных композициях, которые входили в национальные оперные спектакли «Тарас Бульба» и «Золотой обруч»; тем самым он фактически определил новую линию создания украинского народно-сценического танца, начал балетмейстерскую реформу, которая состояла в том, что украинский танцевальный фольклор соединялся с классическим танцем.

Важнейшим этапом на пути освоения тем украинской классической литературы явилась драматическая хореографическая картина «О чем верба плачет», которая была создана П. Вирским по мотивам поэм Т. Шевченко. Эта хореографическая миниатюра принесла на сцену подлинную глубину поэзии, а также это доказывает, что средствами народно-сценического танца можно полностью раскрыть идейно-образное содержание большой литературы.

Еще одним этапом в творчестве П. Вирского стали мужественные танцы богунцев в опере «Щорс» (1938), полны романтическим пафосом и революционной героики.

«Щедрая танцевальная стихия, в которой многоцветно сплетались узоры классического и народного танцев, образная содержательность развернутых хореографических картин, где широко использовались формы балетных ансамблей па-даксион, па-де-де, женских и мужских вариаций, тоже свойственны киевской постановке „Лілеї“, своеобразно отражали поиски В. Чабукиани и оригинальные открытия его „Сердца гор“ и „Лауренції“» [4, с. 115].

Влияние творчества В. Чабукиани, обозначенного стремлением к обобщенной танцевальной образности и синтезу классического и народного танцев, было особенно отчетливо ощутимо в сценическом решении «Лілеї». И это закономерно, поскольку именно при создании окончательного варианта балета К. Данькевича В. Чабукиани совершил на

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

киевской сцене постановку своей героической «Лауренсіі» О. Крейна, в которой ожили образы пьесы Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».

Художественную целостность балета во многом определил литературный сценарий В. Чаговца – известного театрального деятеля и критика, большого знатока творчества Т. Шевченко. Вместе с Березовой и Данькевичем он написал либретто не на основе одной поэзии Шевченко, а объединив в сюжете мотивы многочисленных произведений великого Кобзаря.

Высокопоэтическим произведением была драма-феерия Леси Украинки «Лісова пісня». Ища своеобразный ключ к хореографической интерпретации уникального произведения, В. Вронский вместе с дирижером Б. Чистяковым внимательно просмотрели партитуру балета, открыли музыкальные купюры, а совместно с художником А. Волненко оживили поэтические ремарки пьесы, которые, по словам Леси Украинки, «имеют свой „стиль“, а не только служебное значение».

Вследствие проведения анализа и изучения сценических интерпретаций литературных произведений удалось выяснить, что обращение хореографов к литературным произведениям всегда было характерной особенностью балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева / сост. Л. С. Попова; под ред. Ю. И. Слонимского. – М.: Музгиз, 1962. – 59 с.
2. Ванслов, В. В. Статьи о балете / В. В. Ванслов. – М.: Музыка, 1980. – 190 с.
3. Горький, М. Полн. собр. соч. и писем: в 24 т. / М. Горький. – М.: Наука, 2001. – Т. 7. Письма. – 624 с.
4. Карпенко, В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. – М.: Инфра-М, 2019. – 190 с.
5. Станішевський, Ю. О. Балетний театр України / Ю. О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2003. – 440 с.

УДК 793.3

*Ю. К. Коваленко,
г. Луганск*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ МОТИВОВ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ XXI ВЕКА

Стремительное развитие современного общества влечет за собой огромные перемены во всех сферах деятельности человека. Благодаря процессам глобализации обновляются старые мысли и взгляды, на основе которых происходит формирование новых парадигм. Это касается и хореографического искусства.

Так, разрушение ранее выстроенной системы построения хореографических картин балета XX века способствовало появлению принципиально иного вектора танцевального мастерства и в дальнейшем помогло сформировать целостные системы и техники танцевальных движений. Легкий, интригующий и захватывающий образ свободного человека стал все чаще представлять перед зрителями на сцене. Наполненность и осознанность выполняемой танцовщиками задачи, а также необычный подход к работе педагогов-балетмейстеров в совокупности с помощью танца раскрывали не только физическую выразительность человеческого тела, но и настоящую душевную красоту и глубину мысли, заложенной в действие.

В настоящее время вопрос о развитии современного танца стоит достаточно остро. Актуальность темы исследования заключается в том, что проводится ряд исследований по всему миру, которые подробно разбирают смену телесности в хореографическом искусстве, что способствует более точному изучению генезиса пластики движений в танцевальном

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ремесле. Танец сегодня смог синтезировать в себе как естественное начало человеческой сущности, так и искусственные компоненты хореографической лексики. Так, представители ранней школы «Свободного танца» М. Грэхем, А. Дункан, Э. Жак-Далькроз, Л. Фуллер, Х. Хольм, Д. Хэмфри, Т. Шоун призывали общественность танцевального мира отказаться от сухих и пресных балетных движений и обратиться к естественным позам, которые подчеркивают индивидуальность человека. Танцовщикам удалось создать особый стиль, через который можно было выражать свои мысли и эмоции с помощью пластики движений тела. В дальнейшем это направление стало носить название Modern dance. Именно здесь впервые хореографы стали выстраивать связь между внутренним состоянием исполнителя и его физическими возможностями. Благодаря этому происходило формирование целых философских концепций, на основе которых выстраивался творческий процесс. Главной мыслью являлось понимание, что движение не рождается из ничего, что за ним обязательно должна стоять внутренняя составляющая.

Благодаря проделанной работе в области танца как феномена пластического проявления хореографы стали создавать по-настоящему интересный продукт творческой деятельности, который притягивал и отталкивал, манил и завораживал. Танец переродился в новые формы искусства, стал ближе и понятнее людям. Создание совершенно нового подхода, сотворение человека как личности мыслящей по-новому взрастило великолепные фигуры танцевального мира, масштаб творчества которых до сих пор впечатляет молодых танцовщиков, хореографов и балетмейстеров. Все это задавало новый лад как в танцевальном искусстве, так и в общественных отношениях, в коммуникации, психологии и, конечно, в межличностном аспекте человеческих взаимоотношений с миром и с самим собой.

Язык современного танца стал не просто диалогом между зрителем и артистом, но и путем единения души и человеческого тела. Вслед за Modern dance получило развитие хореографическое направление Contemporary dance, которое в свою очередь отошло от какой-либо конкретной формы. «Танец случайности» охватил тела и разум танцовщиков, его основной задачей являлась четкая передача духовного состояния человека. Яркими представителями данного ответвления стали интереснейшие танцовщики, педагоги, балетмейстеры, такие как П. Бауш, Т. Браун, Р. Коэн, С. Пэкстон, А. Сигалова, М. Танаки, А. Эйли и др.

Трансформация хореографического искусства происходит на невероятно высоком уровне, где присутствует эклектика разных сфер человеческой жизнедеятельности. Трансформация мысли о теле человека меняет модель отношения к танцовщику, физическая оболочка перестает быть «машиной», которая передает определенную информацию, и становится «объектом» возникновения данной информации [5].

Рассматриваются и первоосновы возникновения тех или иных движений, ведь тело двигается на волне бессознательного, что характеризует ту или иную мысль человека. При этом на движение могут оказывать влияния такие факторы, как восприятие, сила, время, течение и пространство.

Танец отождествляется с неотъемлемо важными аспектами жизни, он погружается в самые глубокие и тайные места человеческой природы. По мнению Натальи Валерьевны Крюмовой [1], «свободный танец» становится способом невербального восприятия и понимания окружающего мира, который познается людьми через телесность и тактильность. Именно это послужило переходом от сложных ранее установленных классических форм к более легким и естественным. Тело превращается из инструмента, который способен создать самый точный и невероятный образ, в самостоятельную субстанцию, наделяющую человека своими значениями и смыслами.

Отсюда формируется мнение, что танец – это не просто форма самовыражения, позволяющая человеческой душе иметь свое продолжение в движениях, но и концепция жизни, которая является более утонченной, хрупкой и гармоничной.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Так, немецкий танцевальный экспериментатор Рудольф фон Лабан в своем новаторском течении смог объединить науку и искусство. В основу его концепции легла идея о танце не как последовательно выстроенном танцевальном мастерстве, а как о независимом средстве выражения, которое основывается на своих внутренних законах, понятиях и структуре. Сформированная им система делала акцент вовсе не на человеческом теле, а на его перемещении в пространстве, главной и ключевой идеей оставалось все то же пластическое движение, которое должно быть выражением внутреннего состояния танцовщика. Очень большое внимание в своей работе хореограф уделял импровизации.

Танцевальная импровизация, в свою очередь, это спонтанный и хаотичный поток свободных движений тела, который способен раскрыть внутреннюю организацию человеческой личности. Многие танцовщики и балетмейстеры стали прибегать к этому приему. Лои Фуллер выстраивала свои выступления на выразительных свободных движениях рук и корпуса, создавая с помощью цвета ткани, привязанной к палкам, прикрепленным к рукам, разнообразные образы, которые впечатляли и восхищали зрителя. Она считала, что движение – это ощущение, которое является реакцией человеческого тела, вызванной какими-то мыслями, событиями и впечатлениями и сохраняющимися в психике.

В книги «Мастерство хореографа в современном танце» В. Никитин упоминает о том, что «при создании хореографических картин Р. Лабан в полной мере использовал данную функцию. Он задавал исполнителям только общие черты композиции, а внутреннее наполнение они создавали произвольно, таким образом, формировался свой собственный, выстроенный на чувственно-эмоциональном уровне свободный танец» [3, с. 78].

В своем исследовании Р. Лабан пришел к заключению, что на самом деле законы гармонии универсальны для всех сфер жизнедеятельности человека, и для танцевального искусства в том числе. Он считал, что человек двигается, чтобы удовлетворить какую-либо свою потребность. И благодаря этому желанию возможно достижение внутренней гармонии с самим собой. Впервые была произведена работа с весом тела, были разработаны системы осознания и понимания, что есть наше тело, каким образом в нем располагается центр нашего организма, что привело к еще большей легкости танцевальных движений.

Так формируется мнение о том, что есть выразительность и осмысленность тела, которое, в свою очередь, наделено массой и может обретать такие качества, как интенсивность, динамика, энергичность в объединении пространства и времени. Тело начинает приобретать автономность и становится центром Вселенной, конечно, относительно по сравнению к ней и абсолютным для себя самого. Истоки современной хореографии XXI века берут начало в недрах «Свободного танца». Тенденция развития новой мысли о хореографическом ремесле получила невероятный размах.

Здесь имело место эклектический подход к хореографическому мастерству. Отход от какой-либо рефлексии и от изображения каких-либо образов привел к обращению к повседневности. Некоторые хореографы отказались даже от сцены как площадки реализации своих работ, все чаще хореографические картины стали переноситься на улицу и в парк, произошел отказ от привычного спектакля, началась эра вовлечения зрителя в театральное представление.

Так получила развитие такая форма искусства, как танцевальный перформанс. Перформанс достаточно молодое направление, которое стало развиваться в начале XX века, истоки его следует искать в уличных выступлениях футуристов и дадаистов. Если в других видах искусства объектом выступает картина, движущийся объект или скульптура, то тут перформанс – это автор и его действия, которые являются произведением искусства.

Так в XX века современному танцу было дано название Contemporary dance. Данное направление формируется до сих пор, ему удастся соединить в себе множество различных танцевальных течений и разработанных в них методов и систем, которые получили развитие из танцев Modern и постмодерн.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

В свою очередь Contemporary dance нельзя выделить как какую-то конкретную систему танца, стиль, это скорее совокупность разработанных танцевальных техник и систем, способов работы с движением и самобытного творческого проявления танцовщика, хореографа. Contemporary dance в Европе, Канаде и Америки имеет ряд определенных отличий, которые имеют различия в подходе к осознанию и использованию движения и его проявлений [2].

В развитии постмодернистского направления в искусстве стираются границы между самостоятельными сферами духовной жизни и уровнем человеческого сознания. В данном направлении искусство неоднородно и соединяет в себе внедрение как инновационных форм, так и уже разработанных систем. Одновременно осуществляется формирование чего-то абсолютного нового в соединении с пережитками прошлого, и при этом происходит распад идей, сформированных ранее, на отдельные составные части либо полное их искоренение.

Постмодернистский танец сосредоточивает внимание на философской природе танца как слияния прошлого и настоящего, синтеза духовности и телесности человека, а также естественных и искусственных процессов [4]. В хореографию снова возвращаются чувственно-эмоциональные аспекты, метафоризм, психологизм, огромное внимание уделяется внутреннему миру человека. Танец предстает перед зрителем в амплу театрального действия, где имеет место актерская игра. Происходит включение соло и дуэтов, которые строятся по принципам крупных планов и стоп-кадров, как в кино.

Происходит отказ от центричности и фронтальности, внимание переключается на импровизацию и спонтанность, где делается основной акцент на жесте, мимике, позе, а также динамике движения как основных элементах танцевального языка. Важнейшим в развитии танца постмодерн является бесконечный поиск, работа с движением и непрерывный труд. Необходимостью является поиск новых идей для процесса.

Танец впервые выходит за пределы сценического искусства и переносится в открытое городское пространство, при этом почти полностью размываются границы, сформированные ранее. Танцовщики показывают обыденные ситуации, в которые вовлекают обычных людей, не связанных с танцевальным искусством. Так танец становится общедоступным. Это позволяет расширить возможности поиска истоков движений человеческой природы. При этом люди приобретают большое количество ярких эмоций, которые помогали совершенствованию их личности.

Таким образом, в проделанной работе была освещена трансформация танцевального искусства XX–XXI веков, которая дала отчетливое представление об историческом развитии современного танца, а также раскрыла значение балета в жизни и развитии хореографии. Были рассмотрены приемы хореографического мастерства, которыми в современном мире очень часто пользуются балетмейстеры.

Проанализировав по отдельности родственные системы танцевального мира Modern dance и Contemporary dance, можно сказать, что одной из главных задач в работе данных направлений является определение первоосновы самого движения, а также мыслительный процесс, который способен сформировать абсолютно новые каноны танцевального искусства.

Изучив достаточно большое количество материалов по теме исследования, заметим, что танец в своем роде помогает достичь гармоничного состояния психики и физического состояния человека в своем стремлении к свободе и единству души и тела. Танцевальное искусство в целом совершенствует и преображает человека, обновляя все сферы его деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Н. В. Крюмова; Ин-т философии и права УрО РАН. – Екатеринбург, 2011. – 25 с.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

2. Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец / В. Ю. Никитин. – М.: ГИТИС, 1998. – 118 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/637196/>
3. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце / В. Ю. Никитин. – СПб.: Лань, 2017. – 520 с.
4. Перлина, Л. В. Танец модерн и методика его преподавания: учеб. пособие / Л. В. Перлина. – Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. – 123 с.: ил. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/852196/>
5. Ролланд, Дж. Движение внутри: пер. с англ. / Дж. Ролланд. – М.: ИАРС, 1984. – 153 с.

УДК 791.43.049.1.067

*О. В. Козадаева,
А. Г. Семешенкова,
г. Тамбов*

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ В КОРРЕКЦИОННОЙ ПСИХОЛОГИИ

Танец – самая древняя форма творчества, поскольку в первобытном обществе с его помощью человек выражал свое отношение к окружающему миру, пытался понять его и оказать на него воздействие. Танец был первой формой религиозного обряда. Возникновение танца и его развитие на протяжении тысячелетий связано с его полифункциональностью, с тем, что он отвечает потребностям человека.

Танцевальная двигательная терапия (танцетерапия) является уникальным видом психотерапии, которая берет начало в танцевальном искусстве. Кинезитерапия, или танцевально-двигательная терапия, основана на единстве телесных движений человека. Движения организуют активность тела, делают его крепким, разрушают болезни, создают новые возможности адаптации. А танцевально-двигательные движения под музыку корректируют изменения коммуникативной сферы и устанавливают контакты в коллективном танце.

Танцевальная терапия – это психотерапевтическое использование танца и движения как процесса, способствующего интеграции эмоционального и физического состояния личности. Танцевальная терапия применяется при работе с людьми, имеющими эмоциональные расстройства, нарушения общения и межличностного взаимодействия.

Цель танцевальной терапии – осознание собственного тела, создание его позитивного образа, развитие навыков общения, исследование чувств и приобретение группового опыта. Танцевальная терапия помогает обрести свободу и выразительность движения, развить подвижность.

Психокоррекционное воздействие танцевальной терапии основано на важной роли в жизни человека его собственного тела, которое является основным средством познания и выражает нашу суть. Это способ существования в мире. То, что человек чувствует, можно прочесть по положению тела. Эмоции – это телесные проявления, движения или жесты внутри тела, обобщенный результат которых является неким внешним действием. Через тело нам легче выразить свои чувства, свое состояние, чем через слова и сознание. Изменяя положение тела, мы изменяем и душевное состояние. Тело позволяет человеку совершать движения, которые наполняют всю нашу жизнь, так как все в мире меняется и находится в движении. В танцевальной терапии нужно придавать большое значение тому, как мы двигаемся и что мы в этот момент ощущаем. Любое движение стимулирует высвобождение чувств. Движения отражают черты личности. При любых эмоциональных сдвигах меняется самочувствие, как душевное, так и физическое, и соответственно меняется характер наших движений.

Танцевальная терапия – это вид психологической коррекции, при котором в процессе движения (танца) происходит интеграция социального, когнитивного, эмоционального и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

физического аспектов жизни человека. С помощью данного вида коррекции происходит улучшение психических и физических функций, и человек становится более общительным и менее закрытым. Отметим, что наибольший вклад в понимание и развитие теории вопроса внесли психоаналитики В. Райх, Г. Салливан, К. Юнг.

Танцевально-двигательная деятельность психотерапевтов успешно реализуется в программах учебных заведений, поскольку идеально подходит для психокоррекционной работы с детьми, подростками и взрослыми, имеющими эмоциональные расстройства. Работа активно проводится с умственно-отсталыми, геронтологическими больными, с детьми, имеющими задержки в психоэмоциональном развитии, с людьми, имеющими физические недостатки с целью улучшения собственной самооценки, самоуправления балансом и координацией тела, улучшения самочувствия и подъема настроения. Существуют техники танцевально-двигательной терапии, применяемые в образовательных учреждениях разного уровня:

- Кинестетическая эмпатия – техника установления тесного взаимодействия с крайне регрессивно неговорящими детьми. Совместное исполнение общих движений во время специальных двигательных упражнений, особенно при ходьбе, устанавливающее пространственно-эмоциональное расстояние между педагогом и ребенком, способствует установлению контакта с такими детьми, тем более в психокоррекционной работе с аутичными детьми;

- Преувеличение, гиперболизация движений, его аспектов. Психолог-педагог обращает свое внимание на чье-либо движение, его аспект с целью соответственного внимания со стороны ребенка к собственному движению для того, чтобы исследовать скрывающуюся за движением общую его характеристику, качество самого движения;

- Преобразование движения в коммуникацию. Данная техника обращает внимание только на дисфункциональные движения от природы. Психолог-педагог рассматривает их как фундамент, на котором строится вовлечение ребенка в различные взаимодействия.

Таким образом, танцевальная двигательная терапия - это такой вид психокоррекции, который берет за основу естественное движение человека для развития всех сторон его жизнедеятельности – социальной, познавательно-когнитивной, эмоциональной и физической, разрешая разнообразные проблемы, как психоэмоциональные, ограничения интеллектуальных возможностей ребенка, так и тяжелые заболевания. Все это, в конечном счете, приводит к большей гармонизации личности обучающегося, развивает его способности самопризнания, улучшает психоэмоциональное состояния личности, психофизиологических процессов.

УДК 791.43.049.1.067

*О. В. Козадаева,
А. И. Шмакова,
г. Тамбов*

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Хореография – одно из средств эстетического воспитания и воспитания творческого начала в человеке. Как и всякое искусство, хореография способна приносить глубокое эстетическое удовлетворение. Человек, который хорошо танцует, испытывает неповторимые ощущения от свободы и легкости своих движений, от умения владеть своим телом. Его радуют точность красота, пластичность, с которыми он исполняет сложные танцевальные па и т. д. Все это само по себе уже служит источником эстетического удовлетворения.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

В танцевальном искусстве красота и совершенство формы неразрывно связаны с красотой внутреннего содержания танца. В этом единстве заключена сила его воспитательного воздействия. Исполнение любого танца несет в себе элементы художественного творчества. Исполнитель стремится в красивой, эстетически совершенной форме танца выразить свое настроение, эмоции, проявляет свои внутренние качества, выражает свое мировоззрение.

Активным, творческим, пробуждающим в человеке художественное начало является и сам процесс обучения танцу. Осваивая танцевальную лексику, человек не просто пассивно воспринимает движения, он преодолевает определенные трудности, проделывает определенную немалую работу для того, чтобы эта красота стала ему доступна.

Хореография сформулировала и канонизировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, с помощью чего создается хореографический образ, который возникает из музыкально ритмичных движений. Он имеет условно обобщенный характер и раскрывает внутреннее состояние и духовный мир человека. Основу хореографического образа составляет движение, которое непосредственно связано с ритмом.

Хореографическое воспитание приобретает в настоящее время системный характер. Многолетняя работа педагогов-практиков в домах и дворцах культуры, в детских школах искусств, в школьных хореографических кружках дает большой материал для обобщения как в вопросе танцевального образования и воспитания, так и в практике создания детского репертуара, на разных этапах развития отечественной хореографии в целом.

Таким образом, наличие теории и практики давало возможность сформировать цели, задачи и методы работы с детьми в хореографических коллективах, разработать проблемы специфики развития танцевальных способностей, «танцевального образа» в детском репертуаре, место и значение классического танца в обучении и художественном воспитании школьников.

Исполнение любых танцев предполагает также определенный уровень развития музыкальных способностей. Ведь движения должны совпадать с темпом музыки, изменяться соответственно изменению ритма, подчиняться общему характеру музыки. Музыкальность исполнения зависит в первую очередь от уровня развития музыкально-ритмического чувства, которое характеризуется, как способность активно отражать в движении музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального движения.

В написании танцевальной музыки имеются богатые традиции. Многие народные и балльные танцы получили отражение в творчестве ведущих композиторов и даже композиторов-классиков. Это придало танцевальной музыке художественную ценность. На протяжении веков танцевальные мелодии культивировались целым рядом поколений музыкантов. Так накопились определенные традиции в создании музыки для хореографии.

Хореография оказывает также большое влияние и на формирование внутренней культуры человека. Занятия хореографией органически связаны с усвоением норм этики, немислимы без выработки высокой культуры общения между людьми.

В российском образовании уроки по хореографии становятся обязательными. Они воспитывают и развивают не только художественные навыки исполнения танцев разных жанров, но и выработку у школьника привычки и нормы поведения в соответствии с постигаемыми законами красоты.

Занятия хореографическим искусством способствуют физическому развитию школьников и обогащают их духовно. Это гармоничное занятие привлекает и воспитанников, и родителей. Ребенок, владеющий балетной осанкой, восхищает окружающих. Но ее формирование - процесс длительный, требующий многих качеств от исполнителей.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Чувство ответственности, так необходимое в жизни, двигает обучающихся, занимающихся хореографией, вперед. Нельзя подвести рядом стоящего в танце, опоздать, не выучить, не выполнить, не доработать.

Аккуратность в хореографическом исполнительстве, опрятность формы в хореографическом классе переносится и на внешний вид детей в школе. Они выделяются не только своей осанкой, но и прической, чистотой и элегантностью ношения самой обыкновенной одежды.

Хореографическое искусство у школьника является дополнением и продолжением его реальной жизни, обогащая ее. Занятия этим искусством приносят ему такие ощущения и переживания, которых он не мог бы получить из каких-либо иных источников.

Творческая личность – важная цель, как всего процесса обучения, так и эстетического воспитания. Без него, без формирования способности к эстетическому творчеству, невозможно решить важнейшую задачу всестороннего и гармоничного развития личности. Совершенно очевидно, что каждый педагог посредством эстетического воспитания готовит школьников к преобразовательной деятельности.

Таким образом, педагог-хореограф должен сформировать, развить и укрепить у школьников потребность в общении с искусством, понимание его языка, любовь и хороший вкус к нему.

УДК 793.31

*Ю. Ю. Конкус,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ DANCEHALL КАК ТРАДИЦИОННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ ЯМАЙКИ

Произведения любого искусства по-разному воспринимаются и осмысливаются людьми разных исторических периодов, стран и национальных культур. Обновление в искусстве необходимо, так как новый образ жизненного пространства общества меняет свое отношение и требует нового прочтения, а иногда и переосмысление старого.

Ни одна культура не обходилась без такого явления как танец, являющегося отражением экзотики и культурного развития человечества на протяжении его истории. Развитие танца на современном этапе характеризуется появлением новых, актуальных и нетрадиционных стилей хореографии. В настоящее время один из наиболее активно формирующихся и популярных стилей является Dancehall, зародившейся на острове Ямайка. Но, не смотря на такое внимание, это направление изучено пока недостаточно, так как существует лишь небольшая база источников [2, с. 3].

Главной причиной возникновения традиций на Ямайке, а именно формирование музыки и танца, является социальное разделение общества. Выходцы из Европы представляли собой очень обеспеченный народ, метисам повезло меньше, они считались среднестатистическим населением, а африканцы были бедными и относились к низшему слою общества. Но каждый из них оставил в развитии культуры Ямайки свой отпечаток экзотики, колорита и обычая.

Наибольшую роль в развитии танца сыграл образ, мышление и социальная природа африканцев. Они считали танец магическим и с его помощью задабривали природу, которая в свою очередь должна была пощадить их от стихийных бедствий. Движения были необычными, могло показаться, что они импровизированные и неразборчивые, но это только на первый взгляд. На самом деле они были четкими, обдуманнными и выстроены в логическую цепочку. Позже такому танцу дали название Dancehall, хотя изначально это слово означало отражение культуры ямайцев – социальные, политические и религиозные

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

качества. В дальнейшем политическая связь была потеряна, а танец стал главным достоянием Ямайки [1, с. 121].

Спустя время люди начали танцевать его везде, неважно какое намечалось событие, различные конкурсы, свадьба или праздник. Единственное, что должно было быть – ровная площадка. В 80-е года XX в. ямайский танец получил мировое признание, благодаря молодежи, которая начала танцевать его на вечеринках и в клубах. Молодые люди с разных уголков света прониклись свободой движения, подачей и умением самовыражаться в танце. Такой принцип стал основой философии танца современного направления Dancehall.

Вслед за молодежью последовали разные поколения, когда уловили суть того, что танец помогает почувствовать себя увереннее, помогает раскрепоститься, и наконец, ощутить свободу и умение передать ее другим. Особенно в этот стиль влюбляется женская половина населения, так как он включает в себя множество элементов, которые подчеркивают всю красоту их тела: плавность, пластичность, изящность. Танец включает в себя различные круговые движения бедрами и грудной клеткой, тряску и волны. Также это хорошая тренировка для всех групп мышц, потому как танец может быть очень динамичным. В. Терри в «Американской энциклопедии» утверждает: «Искусство танца – деятельность более древняя, чем человек. Это неизмеримо древнее выражение инстинктивных чувств человека, энергии, ритма в форме ритмических движений» [4, с. 447].

На Ямайке танцы стали преподавать только светлокожим островитянам. Ямайская девушка Хейзл Джонстон считала это несправедливым, поэтому решила изменить такое положение. Во время обучения в Англии, она дала себе обещание вернуться домой и открыть свою собственную студию, что она и сделала после окончания университета. Девушка развивала театр танца на основе культуры Ямайки, но по стечению обстоятельств она погибает молодой, так и не добившись успеха. К Хейзл в студию ходили заниматься несколько учениц, одна из которых вскоре становится ее последовательницей. Именно Иви Бакстер продолжила идею наставницы и основала Ivy Baxter Creative Dance Group в 1950 году. В этот коллектив сразу же вошли лучшие танцоры Ямайки – Эдди Томас и Рекс Неттлфорд. Томас был танцором, хореографом и членом Martha Graham Dance Company в Нью-Йорке. Неттлфорд был ученым, социальным критиком, хореографом и помимо всего прочего, являлся педагогом в Университете Вест-Индии, где группой было решено начать проводить летние курсы.

В честь праздника независимости Ямайки в 1962 году был поставлен хореографический номер «Корни и Ритмы», который создали сразу три наставника Иви Бакстер, Рекс Неттлфорд и Эдди Томас. Спустя времена эти хореографы основывают труппу National Dance Theatre Company. Используя африканские народные традиции и культуру, а также современный танец, компания продвинула карибскую культуру, которая каждый год на Ямайке и за ее пределами в июле или августе осуществляла выступления. Труппа гастролировала по Австралии в 1976 году с финансовой помощью от австралийского правительства и выступила в Соединенных Штатах Америки, Канаде, Германии, Финляндии, Карибской и Латинской Америке. После выдающихся хореографов на острове начинают зарождаться множество коллективов и даже несколько трупп при Университете Вест-Индии.

Появляется такое известное имя как Клайв Томпсон – друг Иви Бакстер и по совместительству танцор в ее труппе. В National Dance Theatre Company он перешел после знаменитых Martha Graham Dance Company и Alvin Ailey Dance Theater. Также известный Гарт Фаган – одноклассник Иви Бакстер, который в свою хореографию включил элементы балета, современного, афро-карибского и социального танцев. Хореограф открыл собственную труппу Bucket Dance Company и являлся педагогом в Университете Рочестера в Нью-Йорке, также он удостоен премией Тони за постановку The Lion King.

С каждым годом танец Dancehall становится все популярнее и привлекает все больше участников. В этом направлении существуют определенные движения, в основе, которых

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

важную роль сыграли африканские обычаи и повседневный быт ямайцев, их обычаи, ценности и нравы.

Интересным фактом является то, что в клубах Ямайки Dj кричит название любого элемента танца, и все танцоры его исполняют. От всего происходящего исходит невероятная энергетика, каждый присутствующий излучает позитив и положительные эмоции. В направлении Dancehall есть еще одна особенность, она называется attitude – это то самое чувство, которое управляет танцорами.

Dancehall делится на три категории:

1. Dancehall social – это определенные ступи, которые есть и в других танцевальных направлениях – social steps, которые появились на вечеринках, когда люди приходили отдохнуть туда после тяжелых рабочих будней. Они просто танцевали в свое удовольствие, пока кто-то не придумал движение и остальные его подхватили. Люди не думали о правильном исполнении техники, поэтому танцевали непринужденно, не осуждая других за их танец, поэтому появилось поверье, что главное – это чувствовать, а не знать шаги.

2. Dancehall choreo – когда танцоры ушли с улиц в танцевальные залы, они начали создавать хореографические связки, объединив базовые steps. Танцоры начинают налаживать движения на конкретную музыку, учитывая ее ритм и темп. Таким образом, Dancehall удаляется от уличных направлений, и становится более сценичным.

3. Dancehall Queen Style – это название самого известного и популярного конкурса на Ямайке. Такое направление исполняют только представительницы женского пола, так как в него входит не только Social steps, но и Booty dance – движения ягодицами с элементами акробатики. Такое исполнение считается африканской манерой, она очень откровенна и раскована. Девушки, которые танцуют это направление, не стесняются себя показать во всей красе и используют для этого все свои достоинства, которыми одарила их природа.

На планете множество танцевальных направлений, и все имеют свою красоту и грацию. Говоря о стиле Dancehall можно сказать, что он еще очень разнообразен и по наличию элементов, и по историческим данным, также наравне со всевозможным проведением занятий и похожих мероприятий.

Dancehall и раньше присутствовал на различных конкурсах в Америке и отдельных регионах Европы, в отличии от русской культуры, которая впитала его чуть позже. Первоначально в России это направление получило свое распространение в клубах и на вечеринках. Позже в Краснодаре был создан танцевальный лагерь Big up camp, основателем которого был Джифф Ди Боссман. Он также провел первый мировой чемпионат в России Dancehall queen Russian contest. Коренные ямайцы были поражены, узнав про распространение их культуры и счастливы, что они оказали такое влияние на весь мир, и будут занесены в историю.

На данный момент техника исполнения направления Dancehall в литературных источниках описана недостаточно, поэтому, чтобы овладеть данным стилем, нужно зрительно изучать исполнение танца, наблюдать за четкостью движений, за изгибами тела. Танцоры приступили к заимствованию других элементов с разных танцевальных течений, которых насчитывается уже достаточно много, поэтому Dancehall не стоит на месте, он развивается. А вместе с ним развивается и музыка, хотя база остается прежней – слияние речитатива с музыкальными инструментами [3, с. 90].

Dancehall привлекателен в любом регионе, в любой точке земного шара, однако есть отличия в исполнении между основателями этого течения и российскими танцорами. Например, у темнокожих не отнять их динамичность и пластичность исполнения, благодаря их физиологии, а белые люди смотрятся не так изящно в данном стиле. Но искусство хореографии всегда связывает и объединяет людей, даже вопреки разному исполнению,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

разным национальным истокам, а также разным традициям, обычаям своего народа и своей культуры.

Следовательно, из проанализированного можно детерминировать, что ямайская традиционная хореография не стоит на месте, она продолжает свое развитие и несет свою специфику и многогранность по всему земному шару, влюбляя в себя все новых танцоров. А они в свою очередь открывают для себя новые горизонты танца, наследие и ценности других народов, представленные как единство этнической, интеллектуальной и практической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиман, А. Доисторическая Африка / А. Алиман; пер. с фр. Л. И. Алексеевой, Н. С. Ивановой, О. Л. Касиловой. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 503 с.
2. Баглай, В. Е. Этническая хореография народов мира: учеб. пособие / В. Е. Баглай. – Ростов н/Д: Феникс, 2007. – 405 с.
3. Сосновский, Н. А. Культура Растафари / Н. А. Сосновский. – М.: Ин-т Африки РАН, 2016. – 300 с.
4. Терри, В. Американская энциклопедия: пер. с англ. / В. Терри. – М.: Искусство, 2004. – 447 с.

УДК 793.3

*Е. В. Костюк,
г. Луганск*

ТАНЕЦ КАК ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Данная тема актуальна в современном мире, так как танцовщики забывают суть танца. Несомненно, оточенная техника – это красивая и важная часть танца, но чтобы достучаться и влюбить себя зрителя нужно внутренне быть наполненным и подкреплять танец пластикой. Вернемся к истокам, изначально танец зародился как средство невербального общения. Древние люди общались с помощью танца, они выражали свои эмоции и главные события в жизни. Это были ритуальные танцы, где они изображали животных, обращались к богам, настраивались на сражение и охоту. Танец служил самовыражением и даже внушением, люди попадали в состояние транса. Такое сильное воздействие происходило из-за сочетания ритма музыкальных инструментов и темпа танцевальных движений, которые в дальнейшем усложнялись и ускорялись. Это приводило все к единству и общему порядку, что было важно в те времена. Движения со временем подвергались художественному обобщению, в итоге чего сформировалось искусство танца [3, с. 12].

На данный момент, танец имеет много спектров своего развития в социуме, все это связано с историей танца. Но после многих веков отношения танца как форме искусства возвращает ему первозданный смысл, важность ощущения, чувств, эмоций, что ты выражаешь своим танцем, а не как ты двигаешься. Какой бы сейчас не имел танец характер, развлекательный или культурный, основой будет самовыражение, донести людям свой посыл.

В современной культуре выражение чувств и мысли несет образ в хореографии. Образный танец глубокий, эмоционален, наполнен внутренним смыслом и все это подкрепляется пластикой, движения одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания. Например, в балете хореографический образ нередко тождественен действующему лицу, персонажу спектакля. В бытовом и народном танце проявляется в эмоциональной наполненности и содержательной характерности. Создание хореографического образа – это нелегкий процесс, включавший в себя различные сферы искусств [5, с. 30]. Ее специфика состоит в танцевально-пластическом развитии, и мышление образами самих танцев является единственным способом раскрытия и воплощения

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

характеров. Содержательность хореографического образа тесно связана с содержанием всего драматического замысла танца, который в процессе создания обогащается музыкальными, пластическими и живописными характеристиками, и вместе с ними предстает в новом единстве музыки, пластики, драматургии, пантомимы. Образ в танце складывается из многих связывающихся свойств и особенностей, присущих ему. В его структуру входят художественно – образные элементы всех выразительных средств хореографии [1, с. 5].

Образ – невозможен без пластики. Движения нельзя рассматривать вне связи с работой над ролью, над образом, взаимосвязь должна быть одновременна. Пластика исполнителя должна быть грамотной, убедительной, выражающая определенный характер. Нужно пластически мыслить, раскрывать характер через интонации жеста, движения, позы. Раскрывая образы, характеры, настроения, взаимоотношения, необходимо сочетать единство пластического и внутреннего содержания.

Пластика считается одним из главных инструментов в хореографии, с помощью танцевальных движений можно отобразить все, что тебя окружает. Исполнив обычный танцевальный элемент с применением образа и пластики, танец сразу обретет уникальные очертания. Пластика является неотъемлемой частью танца. Воспитание себя как танцора начинается с познания и развития физических данных.

Если вернуться к первоначальному смыслу танца, он связан с началом эпохи модерна в искусстве: пробивались новые формы, новые принципы. Танец также вышел за рамки привычного.

В современной культуре сейчас очень популярно танцевальное направление модерн. Зародился в конце 19 века в США и Германии. Термин «Танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Модерн связан с такими именами Марты Грэхем, Мерс Каннингем, Рудольф фон Лабан, Хосе Лимон, Дорис Хамфри, Лестер Хортон. В это время танцовщики искали новый глоток воздуха, выйти за рамки привычного, хотели соединить пластику танца и вместе с этим самовыражение [4, с. 42].

Основание новых танцевальных форм, танцевальной педагогики связано с танцовщиком, хореографом и философом Рудольфом фон Лабан. Он был выдающимся педагогом и теоретиком движения и танца. Воплотил в жизни принцип ценности индивидуального выражения в танце. Отказавшись от привычных балетных упражнений, он разработал свой подход к обучению и постановке движущейся техники, которая позволяла максимально раскрыть индивидуальные особенности выражения каждого танцовщика.

В 60 – 70-е годы его учение было развито Ирмгард Бартенъефф, разработала особую систему упражнений («Основы Бартенъефф»). Они гармонизировали движения и обучали правильному и экономичному использованию тела в движении.

Мери Вигман – немецкая танцовщица и хореограф, стала основоположницей танцевального экспрессионизма. Она была заинтересована человеческими аффектами. Эмоциональное переживание рождало телесную форму и определяло качество движения. Мери Вигман привнесла в танцевальную культуру импровизацию. Танец модерн в своем развитии все же взаимодействовал с классическим танцем, перенимая его отдельные элементы, и на данный момент в балетном мире центральные позиции занимает «свободный» танец или контемпорари.

На примере танцевального направления «модерн», можно увидеть развитие и взаимосвязь образно – пластического танца. Создавались новые техники, какими не были необычными и прогрессивными движения, они подкреплялись внутренним состоянием, наполнены смыслом. С помощью танца обрисовалось действие или характер, чувства воплощались в определенную идею. Танец, лишенный образности, ведет к голой технике, к бессмысленным наборам комбинаций и движений. Это и пытались донести новые имена в

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

области «модерн танца», изначально было много непонимание со стороны старых канонов, но спустя время все больше появилось свободы и внутренней наполненности.

Правда хореографического образа опирается на правду народного танца, правду жизни, правду взаимоотношений. В том случае, если танцор сумеет правдиво отобразить все это в хореографических образах, произведение будет понятно зрителю и будет представлять определенную художественную ценность.

Говоря о хореографическом языке, необходимо добавить, что автор его должен твердо знать, на основе какого танцевального языка будет поставлена хореографическая лексика данного действующего лица. Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии. Хореографический образ также не может создаваться без учета этих законов. В сценическом образе должна быть и своя экспозиция, и завязка, и ступени перед кульминацией, и кульминация, и развязка. Чтобы хореографический образ получил на сцене наиболее полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед танцовщиками ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. Выразительность показа имеет очень большое значение. Хореографический образ – целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Обычный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Он всегда говорит о человеке, о народе, о стране, о времени. Создавать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Танец, лишенный образности, сводиться к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания [2, с. 18].

В современной культуре танца не хватает глубокого смысла, осознанности движений. Сейчас много информации вокруг, в интернете можно увидеть множество постановок, техник, люди смотрят и очень часто повторяют увиденное, не пытаясь создать что-то свое, интересное, чтобы донести зрителю свою историю, а не скопированную. Нужно развивать себя как танцора, так и балетмейстера, читать книги, по которым можно ставить интересные постановки со смыслом, находиться наедине собой и импровизировать, с импровизации каждого человека можно увидеть ту самую особенность, которая заложена у танцовщика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, А. Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства / А. Л. Андреев. – М.: Наука, 1981. – 192 с.
2. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 352 с.
3. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 125 с.
4. Никитин, В. Ю. Модерн джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. – М.: ИД «Один из лучших», 2004. – 414 с.
5. Пасюковская, В. Волшебный мир танца / В. Пасюковская. – М.: Просвещение, 1985. – 224 с.

УДК 159.9:793.3

*В. Д. Лакиза,
г. Луганск*

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К КОРРЕКЦИИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СФЕРЫ ИСПОЛНИТЕЛЯ СРЕДСТВАМИ ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

В современном мире танец выступает не только как один из видов искусств, ему придают особое внимание, изучая в разных областях наук, таких как философия, культурология, психология и медицина. Рассматривая историю культуры, можно заметить,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

что еще в первобытном обществе танец нес социально-психологическую значимость, и включал в себя несколько функций. Ними выступают: ритуальная, коммуникативная, экспрессивная, идентификационная, и реакционная функции. Все они являются важными и неотъемлемыми компонентами танца. Так со временем начинает формироваться особое направление в медицине – танцевально-двигательная терапия. Его изучают как явление психики, которое проявляется через экспрессию. Танец представляет собой эффективное средство инкультурации человека, является многофункциональным языком общения, важной составляющей в формировании идеалов, ценностей, внутреннего и внешнего облика человека.

Уделяя внимание хореографии как культурному феномену, появляется необходимость определить главную идею танцевально-двигательной терапии, которая является одним из методов арт-терапии, разработкой которой занимался А. Гиршон. Но основными источниками ТДТ и развитие науки, прежде всего, является появление психоаналитических школ, связанных с открытием З. Фрейда психической реальности и изучение психики, как динамики сознательных и бессознательных процессов развития и становления человека. З. Фрейд подтолкнул к развитию глубинной психологии, в которой можно выделить три основных школы: – Психоанализ З. Фрейда; – Индивидуальную психологию А. Адлера; – Аналитическую психологию К. Г. Юнга. Ее открытие давно зарекомендовало себя в качестве щадящего, но достаточно эффективного средства позитивного влияния на определенные психоэмоциональные отклонения у людей. Но лишь в XX веке она приобрела научное обоснование, так в странах Европы она получила свое развитие в 80-х годах, а в России в середине 90-х.

Уже как отдельное направление танцевально-двигательная терапия образовалась только в 1946 году. Американская танцовщица Мэрион Чейз, проанализировав, положительное влияние уроков хореографии на студентов, предложила проводить аналогичные занятия в больнице. Проводила такие уроки с психотическими и немыми пациентами. Учила их коммуницировать в группе, выражать свои чувства и эмоции, не стесняясь этого.

Однозначно сегодня ТДТ представляет собой самостоятельное, полноценное направление, включающее в себя определенный набор методов и техник, которые помогают добиться положительных результатов в формировании личности. Эта терапия применяется не только для взрослых, находящихся в стрессовом состоянии или депрессии, а также психических расстройствах. Но и предусмотрена программа для детей, подростков и пожилых людей. Основными посредниками в психотерапевтическом процессе являются тело, движение и танец.

Применение танцевально-двигательных методов в психологической работе обусловлено повышением интересом людей к различным видам танца. За последние годы, можно заметить, что количество психологов и психиатров, которые используют в своей практике всевозможные танцевально-двигательные методы, заметно выросла.

Танцевальный терапевт обязан знать то же самое, что и психотерапевт, но в дополнение к этому должен уметь анализировать тело, читать его, понимать, что видит в движении, в пространстве и как использовать феномен танца в терапевтическом процессе. Движение и танец отображают не только амбивалентную динамику человека, но и проявляют и коммуникативный аспект, с помощью которого человек строит отношения с внешним миром, окружающими людьми и самим собой. Это процессуальный метод для самопознания, саморазвития, работы с расстройствами личности и другими заболеваниями. Этот метод не имеет противопоказаний. Если говорить о ТДТ в общих чертах, можно сказать что – это является «признанным в мире и аккредитованным одним из базовых методов психотерапии» [4, с. 5].

Конечно, движение является неотъемлемой частью в жизни людей. От движения зависит многое, настроение человека, внутреннее спокойствие или тревожность,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

рассеянность и формирование эмоционального фона. Движение – это отображение внутреннего мира через призму человеческих чувств.

Хореография от движения отличается тем, что оно помогает человеку удовлетворить свои потребности: ходить, сидеть, открыть, закрыть и т. д. Танец же помогает интегрировать все уровни восприятия человека. В танце тело помещается в пространстве, прикладывает усилие, оно движется в каком-то ритме или скорости, танец наполнен нашими чувствами и эмоциями, и в нем всегда присутствует духовная составляющая. Одним из аспектов танца является коммуникация, ни что так не ускоряет процесс коммуникации, и не снимает коммуникативные барьеры как танец.

Люди нуждаются в помощи танц-терапевта, чувствуя себя отреченными от собственного тела, либо не ощущают себя полноценными в обществе. Современное общество достаточно часто заблуждается, относя тело к предмету, а танц-терапевт относит его к процессу, который развивается на протяжении всей человеческой жизни. Одной из главных отличительных черт танцевально-двигательной терапии (ТДТ), является процесс исполнения танцевальных движений, за которым наблюдают специалисты и определяют изменения в физическом, физиологическом и психологическом состоянии человека. Представленная терапия основана на том, как движение можно прочувствовать, а не как эстетически его преподнести. Д. Смолвуд, М. Уайтхаус, и Т. Шуп выделяют три составляющих терапевтического процесса: аутентичное движение, осознание, увеличение.

Аутентичные движения применяются с помощью спонтанных импровизаций, благодаря которым психотерапевт может проникнуть в самые глубинные и потаенные уголки подсознания больного. Иногда этот способ сравнивают с гипнозом. Применяемый метод в танцевально-двигательной терапии, который основывается на аналитической психологии К. Юнга, создала М. Уайтхаус [1].

В составляющую осознания определяют части тела, чувства, образы, дыхание, невербальные «двойные сообщения». Здесь просматривается диссонанс между вербальным и невербальным сообщением человека.

Компонент увеличения представляет собой выразительность движений, которая обусловлена развитием гибкости, разнообразием элементов движений, включая факторы времени и скорости, пространства и широты движения.

Принятие чувств и осознание эмоциональных выражений стимулирует работу мышечного тонуса. Люди, как правило, не до конца осознают свои чувства, если присутствует высокая степень телесного напряжения. Справляясь со стрессовыми ситуациями, защищая себя от страха, человек может упустить контроль, за счет подавления и вытеснения своих телесных чувств. Давая напряжению возникнуть и удерживая его в теле, он, защищает себя от прямого переживания и от встречи лицом к лицу со своей проблемой [2].

Например, степень напряжения в плечах и руках может быть бессознательно увеличена до того предела, когда эта часть тела становится отрезанной от чувств: она становится отдельной от одних видов чувств, при этом сохраняя другие. Для работы с таким видом пациентов, танцевальный терапевт может подобрать определенные движения, например, покачивания руками, чтобы расслабить мышцы, связанные с определенным эмоциональным состоянием, которое пациент отрицает. Приступив к работе с мышечными паттернами, которые взаимосвязаны с эмоциями, человек испытывает (через мускулатуру) чувства, обостренные, ставшие осознанными в движении, а затем признанные или проясненные на когнитивном уровне.

С другим пациентом терапевт может поработать над телесными ощущениями и воплотить их действие таким образом, чтобы эмоция и движение усиливали друг друга. Так движение становится главным проводником внутренних чувств. Людям, которые находятся на интегрированном уровне, терапевт помогает сфокусироваться на определенной части тела,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

чтобы выявить, что делается на телесном уровне, возможно бессознательно, и это рождает определенное эмоциональное переживание. В этом случае терапевт может помочь пациенту вербально исследовать ассоциации, образы, фантазии или воспоминания, которые возникают в сознании в процессе соединения двигательной реакции в теле с его эмоциональными компонентами [3].

Танцевально-двигательная терапия основывается на признании того, что тело и психика взаимосвязаны: видоизменения эмоциональной, умственной или поведенческой сферы вызывают изменения во всех других областях организма. Тело и сознание рассматриваются как равные силы в интегрированном функционировании. Вследствие чего, танцевальный терапевт разделяет психосоматические отношения на четыре категории: мышечное напряжение и расслабление, кинестетика, образ тела и выразительное движение.

Таким образом, для изучения собственных чувств, кинетический процесс дает возможность получить прямой опыт, который образуется исходя из мышечной деятельности. Изменения тела в пространстве, координация активной деятельности и планирование движения включают как восприятие внешних объектов или событий, так и нашу реакцию. Это кинестетическое ощущение, критичное к выполнению повседневных задач, играет ведущую роль в формировании нашего собственного эмоционального осознания и ответных реакций.

Можно выделить два способа развития эмоционального осознания. Первый – обучение правильному понятию, которое подходило бы к данному эмоциональному состоянию, именно с этого начинается детство. Наше невербальное поведение всегда говорит что-то, сообщает о чем-то, это нескончаемый поток информации, благодаря которой люди могут узнать о наших переживаниях и воплощать их в подходящие слова, чтобы выяснить, а позже поговорить о них.

Второй способ развития эмоционального осознания основан на узнавании и интерпретации активных действий других людей. Каждая эмоция имеет собственный психологический код, управляемый ЦНС и биологически скооперирован. Этот процесс идентичен у всех людей. К тому же, переживания различных эмоций и мышечных реакций, которые соответствуют им, являются уникальными, не похожими на другие. Благодаря этому люди способны рассмотреть и познать чужие эмоции. Наши соответствующие эмоциональные реакции на других людей обычно выходят из интерпретаций телесных действий и реакций других, воспринимаются, узнаются и переживаются нами на кинетическом уровне. За счет этого происходит кинетическая эмпатия, которая в основном является несознательной, она играет свою роль в вербальном и невербальном общении между людьми [5].

Подытоживая изложенное, можно с уверенностью сказать, что практически любые занятия танцем несут за собой терапевтический эффект. И этому способствует абсолютно все, и то, что человек развивает свое тело, и партнеринг и умение чувствовать партнера, и влияние преподавателя, и сам танец. Но при обычных занятиях потенциально терапевтический процесс случаен и не направлен, он может произойти или не произойти. Вероятность терапевтического воздействия танца велика, но сама терапия не является целью. Уникальность профессиональной танцевально-двигательной терапии состоит в том, что это процесс сознательный, целенаправленный и структурированный.

Одним из главных критериев работы с танцем и движением является понимание особой роли измененных состояний и создания в процессе исцеления и развития личности. Танцевально-двигательная терапия может быть частью различных психотерапевтических подходов и работать на разных уровнях сознания. Кроме того, что танец сам по себе – гармоничная физическая практика, танцевально-двигательная терапия может использовать различные модели сознания и терапевтической работы.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Воропаева, И. П. Коррекция эмоциональной сферы младших школьников: метод. пособие / И. П. Воропаева. – М.: Изд-во ИПК и ПРИМО, 1993. – 56 с.
2. Добровольская, Т. А. Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании / Т. А. Добровольская. – М.: Изд. центр «Академия», 2001. – 246 с.
3. Сандомирский, М. Психосоматика и телесная психотерапия / М. Сандомирский. – М.: Класс, 2005. – 592 с.
4. Жариков, Е. С. Психологические средства стрессоустойчивости / Е. С. Жариков. – М.: Моск. кадр. центр, 1990. – 32 с.
5. Фельденкрайз, М. Осознание через движение / М. Фельденкрайз. – М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2001. – 151 с.

УДК 793.3:374

*А. Э. Левчук,
г. Луганск*

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ ПОСРЕДСТВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Хореография – способ эстетического обучения обширного профиля, ее способность обуславливается многогранным влиянием на человека. Решая те же задачи эстетического и духовного развития и воспитания детей, что и музыка, танец дает возможность как физического, так и эстетического развития, то что делается в особенности значимым при существующем положении со здоровьем и художественным развитием подрастающего поколения.

Эстетическое развитие посредством художественного творчества содействует формированию личности ребенка, как никакой другой вид деятельности, так как благодаря ему происходит уточнение человеческой души. Выражается умение к сопереживанию, состраданию, умение к осмыслению внутреннего мира другого человека. Непосредственно в юном возрасте формируется заинтересованность к творчеству, хотя часто и ослабевает потребность в творческой деятельности.

Хореографическое искусство является одним из главных аспектов эстетического воспитания и играет немало важную роль в процессе выработки эстетической и образной культуры личности.

Согласно взгляду ученых, эстетическое воспитание – это «процесс формирования способностей восприятия и понимания прекрасного в искусстве и в жизни, выработка эстетических знаний и вкусов, развития задатков и способностей в области искусства, формирование способности воспринимать, оценивать и осознавать эстетическое в жизни, природе и искусстве; способности жить и преобразовывать мир по законам красоты; развитие творческих навыков; отношения к жизни» [2, с. 5].

Ростислав Захаров в своей книге «Сочинение танца», в главе «Образ, в балетном спектакле» дает определение образа в театральном искусстве: «Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены драматургическим действием» [1, с. 165].

Сформировать хореографический образ – значит обрисовать в танце процесс либо вид, осуществить на основе правдивого выражения эмоции конкретную мысль. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к лишенным смысла комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, делается выразительным средством, может помочь раскрытию содержания.

Хореография – это сфера красоты движения, звуков, световых красок, костюмов, другими словами круг чарующего искусства. Дети стремятся увидеть это в хореографических

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

спектаклях, в образных альбомах, видеофильмах. Дальнейшее их независимое понятие и суждение иногда стоят уважения. Доктор Сели Спарджер, автор книги «Анатомия и балет», бывший консультант Королевского балета Англии, писала, что «балет является слишком сложным средством воспитания осанки, дисциплинированного и красивого движения, быстрой мозговой реакции и сосредоточенности, чтобы ограничить его изучение лишь для немногих избранных» [3, с. 71].

Так как, искусство хореографии сопряжено с музыкой, хореографический образ, его формирование необходимо анализировать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением. Балетмейстер должен умело подобрать музыкальный материал так, чтобы он еще больше натолкнул зрителя к пониманию художественного образа.

В 70-е годы в современном танцевально искусстве в полный голос сообщили о себе такие направления как джаз-танец, танец модерн, джаз-модерн. Хореографы Джером Роббинс, Авлин Эйли, Альберто Алонсо синтезировали в балетах технику джаз танца с эстетическим, народным и классическим танцем. Школы: Марты Грэхэм, Д. Хэмфри и Х. Лимона сформировались в ходе эволюции разных концепций танца. Основы взяты из джаз-танца, танца модерн, а также из классического балета, в следствии возник новейший танцевальный язык. Хореографией они передавали идеи также эмоции собственных героев, их внутренние чувства, а также образы литературных персонажей, национального менталитета и др. Хореографический, сценический образ придумывает, сочиняет балетмейстер, а инструментом для сценического воплощения служит исполнитель.

В современном образовании уроки по хореографии становятся обязательными. Они развивают и вырабатывают у ребенка кроме образных навыков исполнения танцев различных жанров, но и привычки и нормы поведения в соответствии с постигаемыми законами красоты.

Обучение хореографическому искусству содействует физическому формированию детей и обогащают их духовно, хореография привлекает и детей, и родителей. Ребенок, с хореографической осанкой, очаровывает окружающих. Однако ее формирование – процесс длительный, требующий многих качеств от детей.

Дисциплинированность, трудолюбие и упорство – это свойство характера, которые важны не только в балетном классе, но и в быту. Эти свойства годами воспитываются педагогами-хореографами и являются основой для успеха во многих делах.

Чувство ответственности, так необходимое в жизни, руководит детьми, занимающимися хореографией. Нельзя подвести рядом стоящего в танце, нельзя опоздать, потому что от тебя зависят другие, нельзя не выучить, не выполнить, не доработать.

Исправность в балетном исполнительстве, опрятность формы в хореографическом классе переносится и на внешний вид детей в школе. Они отличаются не только своей осанкой, но также прической, аккуратностью и элегантностью ношения самой обыкновенной одежды.

Хореографическое искусство у ребенка является дополнением и продолжением его реальной жизни, обогащая ее. Занятия этим искусством приносят ему такие ощущения и переживания, которых он не мог бы получить из каких-либо иных источников.

Можно прийти к заключению, что занятия в хореографическом классе имеют большое значение для физического и культурного развития детей. Они приобретают стройную осанку, начинают легко, свободно и грациозно двигаться, избавляются от таких физических недостатков, как сутулость, «косолопость», лишний вес и т. д, в плане культурного развития – приобретают новые знания в танцевально искусстве. У них улучшается координация движений. На занятиях в хореографических классах полезные навыки приобретаются естественно. Дети начинают чувствовать эстетику поведения в быту; подтянутость и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

вежливость становятся нормой поведения. Они следят за своей внешностью, за чистотой, аккуратностью, изяществом своего костюма и прически.

Немаловажно отметить, что результат ребенка в балетном коллективе находится в зависимости от педагога, который или владеет высококлассными познаниями и умело их использует в тренировочной работе, или допускает погрешности, которые отрицательно оказывают большое влияние на ребенка.

Сценические образы сочиненные и станцованные великими мастерами поражают своей художественной точностью и психологической обоснованностью сценического поведения. Будущий артист балета должен овладеть умением создавать психологический образ, научиться, актерски работать над ролью, отсюда следует вывод, что художественный образ начинает зарождаться в танцевальном зале на занятиях хореографическими дисциплинами. «Поэтому педагогу следует напомнить, чтобы он смелее позволял своим питомцам мечтать о главном, правда, еще далеко, не всегда ясном, конкретном, но очень существенном, – об актерском жесте, о живом музыкально-пластическом дыхании танца, которое затем на сцене будет превращаться в могучее, действенное средство выражения. В самом деле, как можно забывать на уроках классического танца, что «голая техника» всегда приводит будущего исполнителя к внутренней безжизненности, лишает сценическое действие образности и силы художественного выражения, что подчинение исполнительской техники танца смысловому и эмоциональному содержанию музыки есть неотъемлемое условие подлинного искусства театральной хореографии», – писал Н. И. Тарасов [4, с. 246].

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров, Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 224 с.
2. Новлянская, З. Н. Эстетическое отношение как один из индикаторов художественных способностей / З. Н. Новлянская // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения: сборник. – Л.: АПН СССР, Ленингр. отделение, 1983. – С. 216–220.
3. Спарджер, С. Телосложение и балет: пер. с англ. / С. Спарджер. – Лондон, 1958. – 65 с.
4. Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Е. Н. Милосердова,
г. Тамбов*

К ПРОБЛЕМЕ ОПТИМИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА НА ЗАНЯТИЯХ ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ В ВУЗАХ ИСКУССТВ

Воспитание музыканта-исполнителя – сложная и ответственная задача. В процессе формирования личности музыканта-исполнителя наряду со специальностью особенно важной представляется роль предметов музыкально-теоретического цикла.

Преподавание теоретических дисциплин имеет ряд объективных трудностей. Заметный разрыв между теорией и практикой, проявляющийся в несоответствии некоторых академических форм обучения практическим нуждам студентов музыкальных специальностей, часто вызывает с их стороны негативное отношение к теоретическим предметам. Невыявленность межпредметных связей разных теоретических курсов создает искусственную изоляцию целого ряда предметов, изучение которых воспринимается студентами как самоцель, а не как необходимое звено в общей системе дисциплин всего музыкально-теоретического цикла. Задача преподавателей-теоретиков заключается в том, чтобы, сохранив академическую основу, приблизить курсы теоретических предметов к

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

практической работе будущих преподавателей музыки и, введя творческие формы упражнений, заинтересовать студентов, повысить их активность в изучении и освоении учебного материала.

В данной статье сделана попытка обобщить опыт работы преподавателей-теоретиков кафедры сценических искусств в области курса теории музыки, гармонии, сольфеджио – трех важнейших предметов цикла.

Курс теории музыки является основополагающим, так как именно в рамках данного курса студенты знакомятся с основными теоретическими понятиями и приобретают важнейшие практические навыки.

Для педагога трудности преподавания основ теории музыки заключаются, с одной стороны, в опасности превращения его в сухой схоластический предмет, а с другой – в опасности подмены его другим предметом – гармонией или анализом музыкальных произведений.

Данный предмет дает безграничные возможности для введения творческих форм обучения. К их числу можно отнести самостоятельные работы студентов, выходящие за рамки традиционного курса, так, например, при знакомстве с темой «Ритм» можно предложить студентам подготовить сообщения по следующим темам: «Ритм в поэзии» (античной, классической, русской, современной), «Выдающиеся музыканты о роли ритма в музыке» и т. п. Студенты выступают с докладами на семинарах, которые являются одной из активных форм творческой работы. Тема «Ритм» является благодатной и для такого творческого задания, как сочинение музыкальных миниатюр с различной жанровой основой: в качестве домашней работы студентам предлагается сочинить несколько пьес в жанре вальса, марша, колыбельной, ноктюрна, гавота, полонеза, мазурки и так далее, записать их и исполнить в классе на инструменте.

Одной из наиболее интересных форм творческой работы является сочинение мелодии и многоголосных построений с определенным заданием: такие упражнения необходимо включать после изучения тем «Интервал», «Аккорд», «Мажорные и минорные лады, разновидности мажора и минора», «Монодические лады», «Виды мелодического рисунка» и так далее.

Другой формой творческой работы является подбор примеров из музыкальной литературы при изучении той или иной темы: задания такого рода необходимо сделать обязательными на протяжении всего курса, так как они развивают аналитическое мышление студентов и воспитывают их музыкальный вкус. Педагог может отобрать для этого определенный круг сочинений или предоставить студентам право самостоятельного выбора. Значительно обогащает и развивает фантазию студентов изобразительное искусство, например подбор ими к исполняемому музыкальному произведению наиболее подходящего по характеру изображения из предложенных педагогом художественных репродукций.

Говоря о необходимости введения в курс теории музыки творческих заданий, хотелось бы подчеркнуть их важную роль в формировании художественного воображения и образно-эмоционального мышления будущих музыкантов.

Гармония – одна из самых сложных дисциплин, в овладении которой многие студенты испытывают значительные трудности. Главная причина их заключается в недостаточном количестве времени, которое студенты отводят на подготовку к данному предмету, между тем как гармония постоянно требует значительных временных затрат. Другая причина коренится в глубинных внутренних связях всех тем курса: пропустив одну-две темы, студенты с трудом осваивают следующие, и недоработки и отставание, как правило, отрицательно сказываются до самого конца изучения предмета. Кроме того, учебный план настолько сокращен, что не позволяет детально прорабатывать все узловые моменты курса и уделять индивидуальной работе с каждым студентом необходимое время. В сложившихся условиях трудности приходится преодолевать и преподавателям и студентам. В задачу

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

педагога входит четкая организация учебного процесса, перенесение «центра тяжести» на урок в классе, установление для студентов доступного им по времени объема домашних заданий, введение, помимо академических, творческих форм домашней и классной работы [2]. Заинтересовав студентов творческими заданиями, педагог в то же время обязан приучить их к регулярности и дисциплине в выполнении всего комплекса домашних упражнений. Творческие задания по гармонии включаются в работу уже с первых уроков – это, прежде всего, подбор примеров из музыкально-художественной литературы к соответствующим темам курса.

Особого внимания заслуживает гармонический анализ – важнейший раздел практической части курса. Гармонический анализ (письменный или устный) может быть предельно сжатым (определение формы, каденций, тонального плана, аккордов) или развернутым, целостным, содержащим обобщения, сравнения, характеристику художественного стиля. Результативны семинары по гармоническому анализу, проводимые в форме бесед за роялем. Например, студентам предлагается за месяц до семинара на выбор одна из мазурок Шопена. Через месяц проводится семинар на тему: «Гармонический язык мазурок Шопена».

В упражнениях по игре на фортепиано можно предложить студентам игру разных типов секвенций с мотивами, взятыми из сонат Моцарта, фортепианных пьес Шуберта, Шумана, Чайковского, Рахманинова и других. Особенно интересны, на наш взгляд, сочинения периодов или других миниатюр в простых формах и стиле Баха, венских классиков, романтиков или написание вокальных произведений на стихи известных поэтов или свои собственные. Подобные сочинения активизируют творческую активность студентов и способствуют лучшему закреплению пройденного материала.

Бытующее определение сольфеджио как подсобной практической дисциплины для усвоения основных музыкально-теоретических предметов привело к недооценке роли развития музыкального слуха в общем музыкальном воспитании студентов, отрыву от творческой исполнительской деятельности. Поэтому необходимым фактором на занятиях сольфеджио должна быть связь с живой музыкой, с музыкальным искусством.

С этой целью на уроках должны использоваться записи различных отрывков из хоровой, оркестровой, эстрадной музыки в исполнении лучших мастеров, что обогащает музыкальное содержание урока. Принцип воспроизведения музыки в оригинальном звучании полезен для развития аналитических способностей, для развития различных сторон слуха, в частности тембрового. Запись музыки по слуху является обобщающей формой развития внутреннего слуха, памяти, корректировки видимого и слышимого. Поэтому в самостоятельной работе студентов этому виду отводится основное место. При этом можно использовать следующие формы работы:

- запись музыки разнотембровых эпизодов.
- запись ритмического рисунка музыкальных пьес или эпизодов.
- для активизации внутреннего слуха можно использовать сочинение различного вида

«музыкальных писем», рекомендованных В. Серединской. Сущность их заключается в том, что один студент посылает другому написанную самостоятельно мелодию (фразу, тему и тому подобное) известной песни, романса. Последний должен, услышав ее внутренним слухом, указать название, если фраза была записана не полностью, дописать ее до конца.

Важное место в курсе сольфеджио занимают задания и упражнения, связанные с целостным анализом музыкального произведения, где анализируется форма и отдельные средства музыкальной выразительности, в их индивидуальных проявлениях и взаимосвязи закономерностей художественного целого [1]. Эти упражнения вводятся либо в форме устного опроса, либо в форме письменной рецензии на прослушанное произведение, последнюю лучше использовать в качестве домашней работы.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Значительным недостатком в обучении сольфеджио является невнимание к интонированию в сольном и ансамблевом пении. Это отрицательно сказывается и на точности звуковысотных отношений при исполнении студентами на духовых и струнных инструментах. Здесь хорошо практиковать пение со словами 2-, 3-, 4-голосных народных песен, пение с сопровождением романсов русских и западных композиторов.

Немаловажным является и использование творческих заданий, основанных на импровизации и сочинении. К ним относятся выполнение обработок народных песен, это:

- а) сочинение второго, третьего голоса с использованием всех видов подголосков;
- б) обработка для различного исполнительского состава.

Лучшие обработки (гармонические, фактурные) народных песен исполняются студентами на конкурсах по сольфеджио, которые проводятся уже в течение ряда лет. Тематика конкурсов по сольфеджио может быть различной: это и конкурс на лучшую запись диктанта, на лучшее чтение с листа, на лучшее исполнение народной песни (одноголосной или многоголосной), романса с аккомпанементом, на лучшее ансамблевое пение (инвенций или фуг Баха). Эти конкурсы являются опытом самостоятельной работы студентов с народной песней. Самостоятельная работа – это наиболее яркая форма проявления творческого начала и необходимый этап становления творческой личности. Целью этих конкурсов является, с одной стороны, расширение кругозора студентов за счет включения разнообразных по жанрам народных песен, с другой – обращение к фольклору обогащает эмоциональную сферу исполнения, способствует активизации интонационного мышления.

Конкурсы по гармонии также отличаются большим разнообразием: конкурс на лучшую гармонизацию мелодий; на лучший целостный гармонический анализ; на лучшее сочинение стилизованного периода или фортепианной миниатюры (а также для любого другого инструмента в зависимости от специализации) с заданными гармоническими средствами и другие. Проведение подобных конкурсов приносит студентам большую профессиональную пользу, активизирует их творческую деятельность, формирует художественное воображение и образно-эмоциональное мышление.

Увлечение музыкой, творческими поисками готовит наших студентов к их последующему самообразованию уже вне стен вуза. Музыкальный педагог, художественный руководитель коллектива должен быть развит как творчески ищущая личность. В этом залог подъема всей нашей музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулина, Г. Систематический курс занятий по сольфеджио / Г. Абдулина. – СПб.: Композитор, 2004. – 115 с.
2. Бершадская, Т. Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии / Т. Бершадская. – СПб.: Композитор, 2002. – 72 с.

УДК 791.43.049.1.067

*И. Н. Мордовина,
г. Тамбов*

ТЕХНИКА КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ

Востребованность нового содержания и, в связи с этим, новых технологий в хореографическом образовании обострила противоречие между возросшей потребностью общества в педагогах в области современных направлений хореографии и отсутствием теоретической и технологической разработанности данного проекта профессионального обучения специалиста-хореографа. Проблема разработки учебных программ по предметам

МАТЕРИАЛЫ ОТКРЫТОЙ

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

специализации является актуальной для вуза. А таких предметов как «Класс экспрессивной пластики», «Импровизация и основы композиционного мышления», «Contmporary dance и методика его преподавания» и многих других нет в Госстандарте.

Контактная импровизация – это особая форма хореографического искусства, самостоятельный танцевальный стиль, сочетающий в себе естественность и простоту формы (не требует никаких особых физических данных и танцевальных навыков) и богатство эмоционального содержания. Контактная импровизация в танце – секвенция импровизированных движений (чаще из арсенала авангардистского танца), которая возникает в результате взаимодействия двух или более танцоров с целью исследования изменения динамики движения между ними. Это, прежде всего общение партнеров друг с другом на языке тела, приводящее к совместным переживаниям и открытиям [1–3].

Метод контактной импровизации был предложен американским танцовщиком и педагогом Стивом Пэкстоном на Гранд Юнион-конференции в Оберлин Колледже в январе 1972 года [4]. Хореографическая композиция «Magnesium» («Магний») с участием 11 танцоров, в которой они бросали, запрыгивали, сталкивались, валялись друг по другу, вскрывая интерес к физическим силам, осуществляющим движения тел, экспериментируя с падением, подъемом и обменом веса при взаимных поддержках.

В 1975 году по инициативе «Re-Union» был создан проект «Contact Newsletter» под редакцией и продюсированием Нэнси Старк Смит, который способствовал коммуникации между географически удаленными друг от друга преподавателями, танцорами и практикующими Контакт. Стив Пэкстон ввел идею контактной импровизации в практику хореографического искусства, она прочно вошла в язык современного танца, и означает выбор движений среди возможностей здесь и сейчас, в противовес исполнению танцевальной лексики, выбранной заранее.

Суть техники контактной импровизации заключается в том, что в процессе танца два человека или группа двигаются вместе, в соприкосновении, поддерживая спонтанный невербальный диалог на основании своих кинестетических ощущений, т. е. сконцентрировав внимание на тончайших изменениях и переносах веса и инерции – своих и партнера, – на поиске взаимной опоры и баланса. Они импровизируют, общаясь на языке прикосновений, вращаются, взлетают и прыгают друг на друга, используя все поверхности тела для поддержки собственного веса и веса партнера, и сохраняя мягкость и бережное отношение друг к другу, четко прислушиваясь к настрою партнера. Танец направляется желанием партнеров сохранять или не сохранять физический контакт и продолжать поиск взаимной опоры.

Контактная импровизация – это своего рода спонтанный дуэтный танец, который воспитывает умение слышать свое тело, пространство и партнера, и отвечать адекватно на эти послы извне. Происходит момент интеграции в трех областях: индивидуума с группой, новых навыков с уже имеющимися приемами и физическая изобретательность с интуицией. Участники не знают заранее, куда приведет их движение. Тело, по мере опознавания ощущений веса, инерции и баланса учится расслабляться, освобождаться от лишнего мышечного напряжения и отказываться от некоторых намерений и установок, противоречащих естественному ходу вещей. Важно не обдумывать, интерпретировать или анализировать свой танец, но исследовать с партнером возможности совместного творчества, раскрывая естественные двигательные возможности тела и получая от этого удовольствие. Когда простые упражнения становятся органичными и легко доступными для исполнителя, тогда и возникает возможность выражения огромной сущностной энергии самого тела.

Таким образом, контактная импровизация по своей сути является соединением осознанного выбора и спонтанной реакции. Танцоры находят пути движения в контакте, отвечая на воображение, интеллект, стиль и энергию каждого человека, так как физические действия напрямую связаны с эмоциями.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Обучение контактной импровизации необходимо начинать с осознания собственного «я» и своего тела. Это техника релаксации, где происходит тонкое чувствование внутренних сигналов, импульсов движений, чувствование партнера. После работы с собственным телом начинается работа по освоению элементов партнеринга в трех уровнях, которая соединяется с работой в пространстве. Чтобы добиться свободы в движениях и раскованности важно доверять своему партнеру, полное доверие дает возможность слиянию сознания с телом в момент контакта и оставаться в ощущении тела, когда условия контакта изменились.

Контактная импровизация опирается на принципы гуманистического направления психологии:

- принятие уникальности и неповторимости каждой личности и ее права на самовыражение;
- стремление к открытому и непосредственному контакту между людьми;
- важность чувственного переживания «здесь и теперь», а не анализа, – переживания, возникающего в процессе реальных межличностных взаимоотношений, искреннего и пробуждающего чувства диалога.

Участники контактной импровизации на основе своих физических ощущений и переживаний учатся чувствовать, т. е. постигать без помощи слов и абстрактных понятий «контакта», «встречи», с помощью тела и собственных эмоций, как разные, по-своему уникальные люди могут быть вместе, не мешая, не ущемляя, но радуясь индивидуальной неповторимости друг друга. Немаловажно, что эти универсальные навыки контакта приобретаются в безопасной форме совместного творчества – танца. Ведь эмоция, выражаемая опосредованно, через танец, лишается своей возможной разрушительной силы, как для личности, так и для контакта. Более того, положительные эмоции, возникающее в процессе танца, благодаря свободному движению, раскрепощению, живому контакту, возможности самовыражения, создают сильную мотивацию для творческих экспериментов с использованием принципов контактной импровизации в повседневном общении.

Контактная импровизация – это не психотерапевтическое и не коррекционная техника, она не преследует цели и лечения, исправления человека (вроде снятия «мышечной брони» в телесно-ориентированной психотерапии), но, принимая его таким, какой он есть, не заставляя осознавать и анализировать свои особенности, обучает навыкам межличностного общения.

Помимо развития коммуникативных способностей, тренинг, основанный на глубокой работе со своим телом и телом партнера (bodywork, release-technique), способствует, с одной стороны, раскрытию возможностей собственного тела благодаря более пристальному вниманию к физическим ощущениям, дыханию, расслаблению, растяжки и массажу: развивает гибкость, координацию, расширяет кинесферу движения, – а с другой стороны, помогает раскрепоститься «зажатым» людям, а гиперконтактных учит серьезно относиться к чужим и своим границам. Прислушиваясь к себе, участники тренинга учатся использовать свои внутренние ресурсы и креативность, что способствует личностному росту.

Основными принципами контактной импровизации являются:

- *дыхание* – оно помогает найти свой центр и чувствовать, как воздух входит в тело;
- *перетекание* – направление внимания на сегментацию тела, смещение веса;
- *целостность* – единство, неразрывность движения;
- *ощущение движения изнутри* – концентрация своего внимания внутри тела с целью восприятия тончайших изменений веса и обеспечения безопасности себе и партнеру;
- *чувствовать кожей* – использование всей поверхности тела для поддержки собственного веса и веса партнера;
- *движение за смещением точки контакта* – стремление исполнителей сохранять контакт, продолжая поиск взаимной опоры, или нет;
- *следование за инерцией, весом и потоком движения* – непрерывность движения;

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

• *позволить танцу случиться* – независимость от количества «контактеров», организации пространства, выбора темы движения.

Таким образом, контактная импровизация сложное направление в современном танце, это поток бесконечного творчества, непрерывность без повторов. Являясь особенной формой хореографического искусства, дает новые импульсы для исполнительского мастерства и воздействия на зрительское восприятие. Контактная импровизация используется сегодня как средство обучения танцу, как терапия с помощью движения, как способ поиска нового, она становится необходимым компонентом образовательных программ в системе подготовки специалиста хореографа и исполнителя современного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиршон, А. Импровизация и хореография / А. Гиршон // Contact Quartely. – 1999. – Vol. № 2. – Режим доступа: <http://girshon.ru/article/improvizatsiya-i-horeografiya/>
2. Еремина, М. Роман с танцем / М. Еремина. – СПб.: ООО ТФ «Созвездие», 1998. – 252 с.
3. Моргенрет, Д. Структурная танцевальная импровизация / Д. Моргенрет. – М.: Просвещение, 2003. – 180 с.
4. Пекстон, С. История и будущее импровизации / С. Пекстон; пер. с англ. А. Гирсона // Искусство движения: IV Междунар. фестиваль движения и танца на Волге, симпозиум «Импровизация в XXI веке», авг. 2000. – Ярославль, 2000. – Режим доступа: <http://girshon.ru/article/istoriya-i-budushhee-improvizatsii-stiv-pekston/>

УДК 793

*Н. А. Морозов,
г. Луганск*

ЭТИМОЛОГИЯ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНЦА ФЛАМЕНКО

На сегодняшний день вопросы этимологии и стилистических особенностей танца фламенко по-прежнему остается актуальной, так как искусство фламенко – народный танец и пение самой южной провинции Испании Андалусии представляет собой интереснейшее явление фольклора. Эту проблематику изучали такие деятели как А. Кларамунт, С. Шевлюга, О. Горяинова, Э. Анди и многие другие.

Этимология слова «фламенко» до сих пор не ясна, во всяком случае у фольклористов нет единого мнения по этому вопросу. Это искусство родилось на земле Андалусии, и его происхождение многие связывают с цыганами, которые прибыли в Испанию в начале XV века и нашли себе пристанище на юге полуострова, где прочно обосновались и прекратили свое вековое кочевничество.

Существует предположение, что «фламенко» происходит от латинского слова «огонь» (flamma). Народные андалусские танцы и песни якобы заслужили это название своим страстным, «огненным» характером. Распространена также гипотеза, что искусство фламенко восходит ко временам культа огня и первоначально было ритуальным.

Как бы там ни было, точная этимология слова «фламенко» до сих пор не выяснена, и все гипотезы весьма спорны. Слова «фламенко» и «хитано» (цыганский) в Андалусии являются синонимами. Федерико Гарсиа Лорка и Мануэль де Фалья придерживались гипотезы об индийском происхождении цыган. Эту точку зрения также разделяет и теоретик танца Альфонсо Пуиг Кларамунт. Цыганские племена, изгнанные в 1400 году из Индии войсками Тамерлана, перекочевали в различные страны Европы и вместе с войсками сарацинов переправились в Испанию. Основные элементы искусства фламенко существовали в Андалусии с незапамятных времен, задолго до появления в Испании смуглолицых выходцев из Индии.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Разные исследователи отмечали следы различных влияний в народном танце Андалусии, в основном – восточных: еврейских, арабских и индийских. Однако это именно влияния, а не заимствования. Искусство фламенко, вбирая в себя черты искусства народов, в разные времена обитавших на Иберийском полуострове и ассимилировавшихся с местным населением, не теряло своей самобытной основы. Не смешения разнородных элементов восточного фольклора, а их драгоценный, неделимый и единый сплав с народным искусством Андалусии видим мы в пении и танце фламенко, которые нельзя отнести к восточному искусству.

Как правило, народные танцы включают в себя элемент соревнования, «перетанцовывания» партнера, другой пары, условного противника и т. д. Вспомним хотя бы русский перепляс. Относительно танца фламенко можно сказать, что «байлаор» соревнуется только сам с собой, – отсюда удивительная выразительность и страстность танца. Не подражая природе, как уже отмечалось, ничего не беря от восточной пантомимы, танец фламенко преисполнен скорби, страсти и мужества. Следует подчеркнуть, что танец фламенко не нуждается в широком сценическом пространстве, зато требует пространства внутреннего – пространства души. Возможно, именно поэтому возникло в цыганско-андалусском искусстве название «хондо» – буквально «глубокий», – обозначающее танец или песню, рождающуюся внутри, в глубине души и передающую сильные глубокие чувства.

Теоретики и практики искусства фламенко пока не выработали четкой терминологии, не пришли к единому мнению в вопросе о том, можно ли считать слова «фламенко» и «хондо» синонимами или они представляют собой два разных понятия, причем одно – производное от другого, или же перед нами два ответвления, идущие от одного ствола.

Гарсиа Лорка, говоря об андалусском народном искусстве, также принципиально разграничивает понятия «хондо» и «фламенко», отдавая предпочтение хондо как первооснове духа, источнику трагического и всеобъемлющего мироощущения, из которого в дальнейшем вырастает почти все искусство Испании. «Канте хондо окрашен таинственным цветом первобытных эпох; канте фламенко – жанр относительно молодой, по эмоциональной глубине он несравним с канта хондо. Там колорит духа, здесь местный колорит – вот их глубочайшее различие» [2, с. 9].

Хотелось бы добавить, что феномен фламенко – яркий пример того, как элементы местной культуры простолюдинов с брожением времени превращаются в «сокровища» мировой классики. Фламенко нельзя поставить в один ряд с великими деятелями мирового искусства Моцартом, Глинкой, или Пушкиным, однако нетленность заложенных в нем принципов не подвергается сомнению.

В XV в. Испанию накрывает волна цыганской эмиграции. Причина такого массового «наплыва» на территорию Западной Европы до сих пор до конца не ясна: то ли этому поспособствовало пошатнувшееся положение Византийской империи, сотрясающейся под натиском турок; то ли какая-то отдельная часть цыган-авантюристов решила продолжить свой путь на Запад, объясняя это тем, что Папа Римский обрек их на семилетнее скитание за вероотступничество.

«За долгую историю развития фламенко цыгане подарили этому жанру большое количество гениальных исполнителей, авторов песен и стилистических школ. Постепенно расширяя границы своих выступлений в пределах Испании, они действительно стремились показать это искусство, так как нашли в этом легкое и доступное средство для своего существования» [1, с. 18].

Фламенко является плодом, выросшим на богатой культурными элементами испанской почве, и во многом представляет собой национальный продукт, в котором именно цыгане стали неотъемлемой частью данного феномена. 1842 г. ознаменовался открытием первого артистического кафе в Севилье, где фламенко впервые вышло на сцену к широкой публике. Но успех, как это часто бывает, вскоре сменился упадком. К середине XIX в. подобные кафе,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

а за ними и мастерство фламенко, начинают приходить в упадок. И вскоре зрители забывают о столь чудесном и экспрессивном выражении чувств вплоть до XX в. Возрождению фламенко немало поспособствовали композитор Мануэль де Фалья и упомянутый выше Федерико Гарсиа Лорка. В 1922 г. они организовали фестиваль Cante Jondo, с целью поиска новых талантов, которые бы точно передавали суть народного искусства, надо ли говорить, что «профессионалы» к конкурсу не допускались. В то время мероприятие не получило ожидаемого резонанса, но через недолгий промежуток времени подобные фестивали стали проходить по всей территории Испании, поддерживаемые интересом публики к истинному народному искусству. В 50-х гг. начали создаваться кафе-театры со специальной сценой для исполнения фламенко.

Фламенко прежде всего представляет собой ослепительное шоу, яркий музыкальный спектакль с пением и танцами. Треск кастаньет и звон гитар, ритм дробей, вихрь внезапных резких движений – все это завораживает слух и глаз, вовлекает зрителя в магический круг, делая соучастником происходящего. Однако главный секрет, который так притягивает зрителя заключается в том, что под внешней красотой сценического действия скрывается глубокий внутренний смысл, который чувствует зритель. «Следует понять, что зажигательные танцы с розами в зубах предназначены для туристов и с фламенко имеют мало общего, – пишут С. Шевлюга и О. Горяинова, – музыка фламенко по сути несет в себе больше грусти, чем радости, это крик души, облеченный в песни» [3, с. 14].

Традиционная испанская культура – мужественная, даже мужская. Дама в ней – лишь объект, мужчина же всегда – субъект (возможно, именно этот факт явился глубинной причиной того, что феминистское движение в Испании XX в. – одно из наиболее мощных в Европе). Отсюда и образ традиционного испанского «героя» – это *macho*, внешний облик которого тускнеет перед силой духа. Герой – он же образ испанца – это страсть, сила, энергия, внутреннее напряжение. Это человек с силой во взгляде и внутренней доблестью, высоким моральным императивом. Отметим, что речь здесь идет не только о многочисленной плеяде героев литературных, потомках доблестного Сиды («Песнь о моем Сиде»), но и о тореадоре как национальном герое, участнике ритуализированного действия корриды, и о танцоре фламенко и т. д. Однако – и здесь снова проявляется типичная национальная амбивалентность как семиотический культурный код – в испанской культуре существует и второй тип героя, не менее распространенный и даже более узнаваемый: «чудак», или «безумец», борющийся с несправедливостью мира.

Основная особенность танца фламенко – это сочетание выразительной пластики рук со сложными дробными выстукиваниями (*сапатеадо*). Кроме этого используются повороты на месте, выразительные позы и резкие выпады. Также танцоры используют ритмичные прищелкивания пальцами, которые называются «питос» и хлопки ладонями «пальмас», которые могут чередоваться с ударами ног, создавая ритмический рисунок или просто задавать ритм движениям. Существует еще одна немаловажная особенность – танцы в стиле фламенко могут быть парными, сольными и групповыми. В них всегда есть импровизация, для того, чтобы показать те чувства, которые исполнители испытывают в данный момент.

Вследствие проведения анализа и изучения такого танцевального стиля как «фламенко» удалось выяснить, что этот стиль довольно своеобразен, индивидуален и в нем есть множество интересных поз, а также разнообразных ритмических рисунков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анди, Э. М. Тайны забытых легенд / Э. М. Анди. – М.: Мусалаев, 2003. – 183 с.
2. Клараунт, А. П. Искусство танца фламенко / А. П. Клараунт. – М.: Искусство, 1984. – 182 с.
3. Шевлюга, С. Самоучитель испанских и цыганских танцев. Фламенко / С. Шевлюга, О. Горяинова. – М.: Феникс, 2005. – 154 с.

**ВИРТУАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ КАК ИННОВАЦИОННАЯ ФОРМА ОБУЧЕНИЯ
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ**

Под влиянием динамично меняющихся социально-экономических отношений, наращивания объемов информации, быстрого обновления технологий производства идет процесс постепенной смены традиционной образовательной парадигмы.

На современном этапе общественного развития осуществление образовательного процесса на высоком уровне невозможно без внедрения инновационных технологий, так как именно они делают обучение более эффективным и способным привлечь внимание молодого поколения. Виртуально-информационная реальность дает человеку возможность прожить одновременно множество жизней, а с прогрессом в научном познании эта потребность нашла удовлетворение в использовании информационных технологий.

Известно, что информатизация образования несет в себе уникальные возможности накопления, доступа и оперирования различной информацией и помогают не только увеличить академическую мобильность, интеграцию в систему мирового научно-образовательного пространства, но и создать оптимальные в экономическом плане образовательные системы, повысить уровень образовательной корпоративности и усилить связи между ветвями образования разного уровня.

Специфическими продуктами образовательной деятельности могут выступать:

- научные знания;
- научные методы;
- сам ее субъект – профессионально подготовленный специалист, который имеет такие качества личности, как честность, свободу мышления и способность к решению нестандартных (инновационных) решений.

Таким образом, при подготовке к профессиональной деятельности будущих хореографов для эффективного формирования профессиональной компетентности необходимо учитывать современные ориентации:

- формирование умений;
- развитие необходимых профессиональных качеств;
- овладение системой знаний о современных инновационных формах и методах обучения в реальной и виртуальной среде.

Понятие «инновация» (от лат. innovation) означает изменение, обновление, нововведение и имеет два аспекта – новшество и внедрение этого новшества в определенный процесс, в частности, – в педагогический [2, с. 71]. Внедрение в образовательную практику электронных учебников, on-line-обучения, дополненной реальности, виртуальной реальности и многого другого позволяет осуществлять преподавание на качественно новом уровне и достигать более высоких результатов в обучении за более короткие сроки, чем без их применения.

Инновации, творчество, креативная деятельность выступают как неотъемлемые характеристики педагогического мышления, которые являются основой формирования творческой личности. Они могут быть разными по масштабу и своему потенциалу, могут относиться к разным составным учебному процессу, но они должны быть мотивированы на определенный круг обучаемых и конкретное учебное заведение.

Инновационными технологиями в обучении считают не только применение интерактивных технологий в обучении, но и технологии проектного обучения, а также внедрение в образовательный процесс компьютерных технологий [1, с. 180].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Электронное образование, являясь дополнительной формой обучения, сочетает в себе экономичность, мобильность, высокую технологичность и доступность. Поэтому для модернизации высшего образования и усиления позиций образования в глобальном научном пространстве следует формировать инновационную модель ее развития. Система мобильного временного обновления информации и способы доставки знаний обеспечивают при этом перманентность процесса обучения и обмена информации без потери актуальности и новизны, но при этом требуют большой самостоятельной работы.

Наиболее эффективным инструментом организации самостоятельной работы студентов Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского, является разработанный ресурс «Виртуальная академия», который предоставляет удаленный доступ к учебно-методическим материалам по всем учебным дисциплинам и включающий в себя:

- рабочие программы;
- планы семинарских, практических занятий и методические указания к ним;
- темы и методические указания по подготовке рефератов;
- темы курсовых работ;
- контакты преподавателей;
- программы всех видов практик;
- требования к государственной аттестации;
- списки источников с ссылками на «Электронную библиотеку» академии.

Рекомендуемые в списках источников учебники, учебные пособия, методические рекомендации, научная литература имеются в библиотечном и электронном фонде академии.

«Электронная библиотека» охватывает все основные области знаний, дисциплины и предлагает своим пользователям получить доступ к собраниям электронных копий ценных и наиболее спрашиваемых изданий из библиотечного фонда, из внешних источников, а также документам, изначально созданных в электронной форме на русском, украинском и иностранных языках. С документами электронной библиотеки можно работать как на компьютерах в читальном зале ЛГАКИ, так и с любого компьютера, подключенного к сети интернет.

В электронной библиотеке существует несколько видов поисковых возможностей:

- по автору;
- по названию;
- по виду документа;
- по ключевым словам.

Формирование структурированных информационных источников позволяет эффективно выполнять поставленные задачи, а с помощью такой программно-сетевой среды обеспечивается использование баз обучения и реализуется образовательный процесс, при этом учитывается объем и разнообразие данных по каждому образовательному профилю и направлению подготовки с позиции предметных областей или интересов всех участников образовательного процесса.

Визуализацией результатов такой деятельности становятся:

- опрос;
- доклад,
- эссе;
- контрольная работа;
- курсовая работа;
- выпускная квалификационная работа студентов.

Из выше сказанного, мы можем сделать вывод, что инновационная идея заключается в том, что для успешной будущей профессиональной деятельности студента-хореографа необходимо его научить не только специальным знаниям и умениям, но и экспертного

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

подхода к будущей своей профессии, а достижения этих целей возможно при условии комплексной подготовки в системе образования, где компьютерные технологии выступают как действенные механизмы создания системы знаний и связи между ними.

Таким образом современное образование может рассматриваться как процесс инновационный, как социальный институт, культурный феномен и целостное достояние самой личности, где ценности образования не только можно проектировать, но и являются критериями социальной успешности человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раимбекова, Г. К. Современные инновационные технологии в школьном образовании / Г. К. Раимбекова // Проблемы и перспективы развития образования: материалы VIII Междунар. науч. конф. (г. Краснодар, февраль 2016 г.). – Краснодар: Новация, 2016. – С. 179–183.

2. Сагдиева, И. Т. Инновационная деятельность в образовательной организации: региональный опыт / И. Т. Сагдиева // Инновации в образовании. – 2016. – № 2. – С. 70–79.

УДК 793.3:37.042

*И. С. Ожеховский,
г. Луганск*

НОВЫЕ ПОДХОДЫ В МЕТОДИКЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

В настоящее время хореографические коллективы набирают популярность среди подрастающего поколения. Масштабно заявили о себе представление, связанные с обращением к танцевальным формам и направлениям. Хореографическая форма – это замкнутая устойчивая танцевальная структура, в рамках которой осуществляется развитие танцевальных тем [1, с. 62–63]. Учитывая теорию современного танца, которая основывается на полной свободе автора в подходе к реализации собственного замысла, можно сказать, что само понятие «форма» как конкретная структура противоречит современной хореографии.

Хореографическое воспитание детей приобретает в настоящее время системный характер. Посредством овладения детьми искусством хореографии осуществляется как эстетическое, так и физическое воспитание, формируется общая культура. Занятия танцами учат детей красоте, выразительности движений, силе и ловкости, развивают их мышечно-двигательный аппарат, дыхательную и сердечно-сосудистую системы. Также занятия требуют собранности, повышают трудолюбие ребенка, закаляют характер. При этом на детский организм падает колоссальная нагрузка: не только физическая, но и эмоциональная, так как систематические занятия требуют самоотдачи и самораскрытия. К этому прибавляется умение слышать и слушать музыку, строя свои действия в соответствии с ее ритмами, темпами, стилем, настроением. Также в хореографическом коллекте, руководитель рамки свободы для детей в танце. Именно свобода, а также индивидуализация творчества, способствуют развитию духовных факторов и обуславливают появление большого количества хореографических направлений. Практика раскрывает возможность позвать свое тело, и раскрыть новые границы танцевального искусства.

Хореография – синтетический вид искусства, немаловажный в гармоничном формировании личности, ибо комплексно воздействует разными видами танца, а также смежными видами искусства на все стороны духовной культуры человека. Хореографическая деятельность в разных образовательных и культурно-просветительских учреждениях характеризуется вычленением социально значимых качеств и свойств личности как объектов этой деятельности. Безусловно, культурно-просветительская деятельность на сегодняшний день – это один из ведущих видов деятельности, осуществляемый учреждениями культуры и выполняющий важную просветительскую функцию в массовом обществе. Разнообразные

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

формы ее реализации способствуют не только распространению информации о мире, представленную в художественных образах, впечатлениях, исторических артефактах, но и привлечению большего числа посетителей в учреждения культуры, которые могут провести свое свободное время, проявляя интерес и свои творческие способности в тех мероприятиях, которые организуют досуг за пределами учебных учреждений: музеи, библиотеки, образовательные центры. Современному этапу развития хореографического образования присущи трансформация его содержательно-смысловых основ и утверждение вместо «значимого» подхода нового, лично ориентированного, при котором в центр образовательной парадигмы становится формирование профессиональных и личностных компетенций воспитанников, развитие их самобытной индивидуальности и самостоятельности в решении творческих, практико-ориентированных задач.

Результатом коллективного труда является концертная деятельность. Она позволяет ощутить значимость личного вклада, вызывает радость и удовлетворение от эмоционального сопереживания со зрителем. Аплодисменты – это признание успешности личного творчества, они побуждают к еще большему овладению танцевальным искусством. Чтобы успех сопутствовал и в повседневной жизни, необходимо закрепление полученных знаний участниками коллектива не только в рамках практических занятий, сегодня стал насущным поиск иных форм организации просвещения через хореографическое искусство.

Социализация личности – нескончаемый процесс. В нем необходимо совместное активное участие, желание и усилия не только хореографов, но и родителей участников коллективов, учителей и руководителей общеобразовательных учреждений, деятелей культуры и искусств.

В условиях недостаточности уровня общей культуры детей и окружающей их среды обновление методов воспитания, сохранения менталитета российской молодежи. Именно в танцевальных коллективах возможна интеграция разных видов танцев, составление программ обучения в зависимости от конечной цели, при этом подбираются необходимые хореографические средства и приемы для творческой деятельности коллектива. Здесь очень важен профессионализм руководителя.

Только длительная, заинтересованная, грамотная работа позволит сохранить совместный труд руководителей танцевальных коллективов, преподавателей общеобразовательных школ, школ искусств, родителей, учителей, помочь учащимся разобраться в многообразии современного мира, понять, что только труд и обращение к разуму сделают жизнь интересной, помогут научиться отбирать ценное и достигнуть цели. Хореография - надежный помощник в воспитании гармоничной личности. Мы неслучайно говорим о работе педагога только как о факторе в контексте указанной темы, деятельность его несомненно важнейшее, но только звено всей программы: обновление ее современными достижениями требует поиска новых форм работы, таких как работа с родителями, создание детского репертуара, интеграции с такими предметами, как история, литература, иностранный язык в общеобразовательной школе. Нужна готовность к сотрудничеству учителей образовательных учреждений с хореографами, что может дать значительный результат в деле социализации личности. Поэтому рекомендуется ввести в семинар методических чтений вопросы совместного воспитания школьников родителями, учителями и представителями искусства. Общая задача – воспитание гармонически развитой личности, творческой личности, готовой войти в мир познания и освоения ценностей, накопленных человечеством, без страха несостоятельности, возможно, при совместной деятельности всех призванных заниматься воспитанием. Это архисложное и необходимое условие, государственная задача, а неоказание услуг (как фиксируют в положениях организаций), делает реальным сохранение культуры нашего будущего общества.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Линькова, Л. А. О драматургии балета. Музыка и хореография современного балета: сборник / Л. А. Линькова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

УДК 793.3(477.61)

*О. Н. Потемкина,
г. Луганск*

РАЗВИТИЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА НА ЛУГАНЩИНЕ В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (40–60-е годы XX столетия)

Достояния культуры и искусства Луганского края остаются объектом научных исследований историков и культурологов региона. Особый интерес представляет танцевальное творчество, которое приобрело огромную популярность среди детей и молодежи и, несомненно, заняло и по сей день занимает достойное место в культурно-художественном пространстве Луганщины.

В числе наиболее актуальных задач государственной программы по восстановлению экономики, производства и сельского хозяйства послевоенного периода были обозначены проблемы развития культуры и искусства.

Особое внимание руководство города Луганска уделяло работе учреждений культуры. В книге «История Луганского края» отмечено: «В целом за послевоенное пятилетие количество клубов и дворцов культуры увеличилось с 682 до 824... В области работало 5 театров, 830 красных уголков, 3625 коллективов художественной самодеятельности» [3, с. 365].

Многочисленные смотры художественной самодеятельности, олимпиады народного творчества способствовали организации досуга людей, выявлению народных талантов. Так, уже в январе-феврале 1946 года в период зимних каникул, по инициативе городского отдела по делам искусств были проведены смотры студенческой молодежи города и области [1]. В 1947 году на республиканском смотре коллективов художественной самодеятельности коллективы областного центра заняли первое место. На областном смотре художественных коллективов области, который проходил в Луганске 1 января 1951 года выступило 3,5 тыс. самодеятельных артистов, а на районных и городских смотрах – 15 тысяч [3].

Художественная самодеятельность на Луганщине принимает широкий размах, становится организованной формой художественного коллективного творчества. Творческие коллективы возникают при клубах, домах и дворцах культуры, фабриках, заводах, учебных заведениях, воинских частях, колхозах, совхозах, на транспорте.

В первое десятилетие после Великой Отечественной войны на Луганщине большое распространение получили хореографические коллективы народного танца. Ведущее место среди этих коллективов заняли танцевальный коллектив Дворца культуры имени В. Ленина тепловозостроительного завода, организованный еще в довоенном 1933 г. (теперь народный ансамбль танца «Рапсодия»); ансамбль танца «Металлург» Дворца культуры металлургов Алчевского металлургического завода (1945 г.); Шахтерский ансамбль песни и танца Дворца культуры имени М. Горького г. Стаханова (1959 г.), Народный танцевальный коллектив «Веселка» районного Дома культуры имени Т. Г. Шевченко, г. Старобельска (1962 г.).

Творческая деятельность артистов-любителей была тесно связана с жизнью трудовых коллективов и строилась на развитии цеховой самодеятельности. Танцоры давали концерты в цехах, на стройплощадках, в общежитиях, в клубах. Их выступления являлись стимулом для дальнейшей работы по овладению исполнительским мастерством и созданию новых концертных номеров.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Работу каждого клубного любительского коллектива непосредственно организовывал его руководитель, осуществляющий набор участников, планирование и проведение учебно-воспитательной и концертно-исполнительской деятельности. Занятия участников коллектива проводились регулярно, продолжительностью не менее трех часов.

Наряду с коллективами, где участниками были рабочие и служащие производства, активно развивались и детские хореографические кружки в школах и внешкольных учреждениях, домах пионеров, дворцах культуры.

И сегодня, как и в те далекие времена, своим творчеством радуют зрителя народный детский ансамбль «Зіронька», творческая биография которого началась в 1945 году, народный ансамбль танца «Юный металлург», основанный в 1950 году.

Следует отметить, что в 40–50-х годах XX столетия в сфере образования, культуры и искусства недоставало специалистов с высшим образованием и квалифицированных кадров. В годовом отчете Управления художественной самодеятельности и Центрального Дома народного творчества УССР за 1946 год подчеркивалось, что «аматорскими коллективами руководят преимущественно люди без специального образования, часто из числа наиболее опытных кружковцев, они составляют наиболее многочисленную группу среди руководителей самодеятельных кадров и работают на добровольных началах, не имея достаточного опыта работы» [5].

Наиболее массовой и доступной формой организации специальной хореографической подготовки руководителей любительских танцевальных коллективов стали кратковременные и постоянно действующие курсы и семинары, которые организовывали Дома народного творчества.

Широкую практику по организации таких курсов стал проводить Луганский Дом народного творчества. Организатором и первым педагогом хореографического отделения по подготовке руководителей танцевальных коллективов в 1951 году стал В. Д. Журавлев – один из немногих в то время профессиональных хореографов.

Учебной программой подготовительных курсов было предусмотрено изучение элементов классического экзерсиса, движений и танцевальных композиций народно-сценического танца, разбор танца по записи, овладение методикой работы с хореографическим коллективом. Многие воспитанники этих курсов успешно работали в клубных учреждениях Луганщины. Это Н. В. Сушинская, Л. И. Иванова, А. С. Фролочкин и многие другие.

Расти, развиваться любительским коллективам помогали профессиональные хореографы. Они руководили хореографическими кружками, участвовали в проведении смотров народного творчества, семинаров. Так, приказ по областному управлению культуры от 25 апреля 1955 года г. Ворошиловграда (Луганска) гласит: «Выделить группу работников профессионального искусства для оказания практической помощи коллективам художественной самодеятельности в подготовке к областному и республиканскому профсоюзным смотрам художественной самодеятельности. Включить в состав указанной группы следующих товарищей по хореографическому жанру: А. Грина и И. Костина. Начальник областного управления культуры» (В. Шистко) [2].

В Приказе № 254 по Ворошиловградскому областному управлению культуры от 15 июня 1956 года «Об организации опорных пунктов культпросветучреждений и шефской помощи над ними» записано: «В целях дальнейшего улучшения работы культурно-просветительных учреждений области и широкого распространения передового опыта организации культурно-просветительной работы лучших учреждений культуры и отдельных коллективов художественной самодеятельности среди работников культурно-просветительных учреждений, приказываю: утвердить следующие культурно-просветительные учреждения опорными пунктами: 1. Танцевальный коллектив

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Ровеньковского РДК – шефствует областная филармония; 2. Танцевальный коллектив Ворошиловградского ДК имени Ленина» (В. Шистко) [6].

А методическим центром для детских хореографических коллективов стал Пионерский ансамбль танца Дворца пионеров города Луганска.

Заметим, что в помощь руководителям танцевальных коллективов в специальных печатных изданиях, таких как журнал «Клуб», «Художественная самодеятельность», печатались конкретные методические советы: «Как читать запись танца», «Как сшить русский костюм» и так далее. Журнал «Народное творчество» служил не только трибуной для провозглашения идей, но и являлся вещательной формой и выступал предметом воплощения модели культуры. В нем публиковались многочисленные заметки и статьи специалистов по народным танцам, рецензии на их сценическое исполнение в самодеятельных коллективах.

С конца 50-х годов наиболее зрелым любительским коллективам стали присваивать почетное звание «Народный самодеятельный коллектив». В числе первых коллективов на Луганщине, удостоенных этого звания, стал молодежный шахтерский ансамбль песни и танца Дворца культуры имени М. Горького г. Стаханова.

Необходимо отметить, что внимание руководства государственных и профсоюзных организаций было направлено на необходимость активного использования самодеятельного искусства в «идейно-политическом, трудовом и нравственном воспитании трудящихся» [4]. Народно-художественное творчество советского периода приобрело новое содержание. Появились хореографические композиции, воспевающие трудовые подвиги народа и его благосостояния, отображающие героизм, проявленный советскими людьми во время Великой Отечественной войны, прославляющие дружбу народов.

Разработкой тематического репертуара для танцевальных коллективов Луганщины занимался Дом народного творчества. Этот репертуар был небольшой и сохранялся долгие годы. Главной составляющей репертуара танцевальных коллективов должны быть танцы союзных республик по форме массовые, парные и сольные.

Репертуар тех лет отражен в многочисленных афишах, программах концертных выступлений, материалах прессы. Например, в газете «Октябрьский гудок» от 30 ноября 1950 года была отмечена танцевальная группа Дворца культуры имени Ленина (руководитель товарищ Мирошник), представившая зрителю украинскую массовую пляску; грузинский воинственный танец «Хоруми» в составе мужской группы и грузинский танец «Фрески» в составе женской группы.

Значительный вклад в развитие любительского хореографического искусства в данный период внесли В. Журавлев, Н. Седов, Д. Пасечник, Р. Пасечник, М. Мучник, А. Грин, М. Мирошник, В. Гончаров, Л. Иванова, В. Колесников, Е. Лисицин, В. Сушинская. Благодаря их деятельности художественные коллективы становились центрами танцевальной культуры, где создавались условия для развития творческой личности, духовно-нравственного и патриотического воспитания.

Таким образом, в послевоенный период закладываются основы творческих успехов любительских коллективов. Народное творчество становится неотъемлемой частью культуры Луганщины. Спустя 20 лет в областных фестивалях народного творчества участвовали уже более 100 тысяч артистов-любителей. Только в 1967 году на республиканском фестивале в Киеве они удостоились 40 медалей различного достоинства. 18 коллективов были удостоены звания «Народный».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гало, ф. Р-2660, оп. 1, дело 4 с.б. Приказ № 15 от 26.01.1946 г. Содержание: о культурном обслуживании студентов в период зимних каникул в 1946 учебном году. Зав. Ворошиловгр. отделом по делам искусств А. Акуловым.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

2. Гало, ф. Р-2660, оп. 1, дело 55, с. 16). Приказ по областному управлению культуры на основании письма Министерства культуры ССР Литвина К. З. №8-198 от 7 апреля 1955 года.
3. История Луганского края: учеб. пособие / Ефремов А. С. [и др.]. – Луганск: Альма-матер, 2003. – 432 с., 16 цв. ил.
4. Массовое художественное творчество трудящихся: фотоальбом / ред. И. Н. Шеломова. – М.: Профиздат, 1981. – 232 с.
5. Положение о Центральном Доме народного творчества УССР, о республиканских смотрах, самодеятельных, театральных коллективах и другие, утвержденные Комитетом по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров УССР в 1946 г. – ЦГАВО Украины, ф. 4762, оп. 1, д. 61, 34 с.
6. Приказ № 254 по Ворошиловградскому областному управлению культуры от 15 июня 1956 года «Об организации опорных пунктов культпросветучреждений и шефской помощи над ними».

УДК 378.147:793.3

О. В. Rogovec,
г. Луганск

КРИТИКА ТАНЦА И ЕЕ РОЛЬ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ

Многочисленные наработки критической мысли в различных сферах искусства говорят о том, что теоретическое осмысление значимых событий культурного общества ведется активно, однако, на сегодняшний день не существует целостной, четко структурированной и методично выстроенной системы, по которой молодые специалисты могли бы научиться грамотно составлять критические высказывания, а также воспринимать и верно трактовать оценочные суждения извне. Можем сказать, что проблема критики, точнее, профессиональной ее составляющей, является актуальной не только в сфере культуры и искусства, но в первую очередь в области образования, поскольку обучение в специализированных учебных заведениях лишь косвенно затрагивает вопросы разбора и анализа творческих работ.

В истории хореографического искусства представлено немало трудов, содержащих критические заметки об искусстве танца; статьи, посвященные анализу развития и динамике изменения танцевальных направлений различных исторических периодов; выписки, относящиеся к исследованию творчества театров, концертных групп или отдельных исполнителей. Авторами таких работ являются Ю. Бахрушин, В. Ванслов, Н. Вашкевич, А. Волынский, Р. Захаров, В. Красовская, А. Хаскел, Н. Шереметьевская, Н. Эльяш и др. Однако, пока нет фундаментальных исследований, посвященных системе обучения методам критической оценки хореографических постановок и аналитико-философскому осмыслению танцевальных номеров, что подтверждает актуальность темы данного исследования.

Термин «критика» (от фр. critique из др.-греч. κριτικὴ τέχνη – «искусство разбирать, суждение») трактуется как перечень неких аналитических суждений оценивающего содержания, как искусство умения обоснованно судить, давать отклик, выявлять достоинства и недостатки [2, с. 196]. Это также «искусство суждения, логического толкования явлений с точки зрения разбора противоречий, сильных и слабых сторон», базирующихся как на глубоких профессиональных знаниях, так и на духовно-психологическом подходе» [3, с. 175].

Современная система образования во всем мире стремится наделить выпускников знаниями не только по выбранной специализации, но также воспитать всесторонне развитую личность, в связи с чем некоторые учебные заведения в области культуры и искусства сегодня задумываются о включении в структуру программ обучения отдельной дисциплины, посвященной критике танца, негласно называя ее «сердцевиной дансологии будущего» [7, с. 77–93]. Создание стандартов данной дисциплины, определение ее предмета, объекта, цели и задач находится в процессе становления, а деятельность таких организаций как

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Техасский институт танцевальной критики, Ассоциация танцевальных критиков, Российская академия художественной критики и Международная Академия Критики Танца активно способствуют этому. В некоторых вузах уже существуют отдельные разделы, посвященные критике хореографии, вплетенные в канву таких учебных дисциплин как «Искусство балетмейстера», «Образцы классической хореографии», «Хореология», «Балетоведенье», «Методика преподавания хореографических дисциплин (по видам)». Кроме того, в немногих высших учебных заведениях культуры и искусства уже введены отдельные дисциплины «Критика танца» (Oberlin College & Conservatory, Огайо), «Теория и критика» (Akademie múzických umění, Прага), «История художественной критики» (вузы России). Создаются «лаборатории танцевальной критики» (В. Хлопова, 2016), public talk на различных творческих фестивалях и конкурсах («Context.Diana Vishneva», 2016 – 2019), а также проводятся конференции, круглые столы и форумы, посвященные затронутой нами проблематике.

Здесь стоит отметить, что еще более сорока лет назад У. Литтлер уверенно заявил, что «настало время для критика стать таким же профессионалом, как и художник, которого он рассматривает» [6, с. 85]. Это высказывание не утратило свою значимость и сегодня, распространившись на все сферы искусства. Проблема современной образовательной системы, на наш взгляд, заключается в том, чтобы сформировать правильное отношение студентов к критике, научить их грамотно формулировать критические суждения и так же верно их воспринимать. Для этого необходимо понимать механизмы выстраивания критических высказываний, цель и принципы подачи критики. Задача каждого педагога – ввести студента в критическую практику таким образом, чтобы ее конструктивная сторона не только преобладала над деструктивной, но и полностью исключила возможность существования деструктивных компонентов. Затрагивая понятия «конструктивная» и «деструктивная» критика отметим, что к первому можно отнести профессиональную аргументированность суждений, возможность автора увидеть слабые стороны, побуждение к саморазвитию и так далее. Иной вид несет в себе идею разрушения, способствующую понижению самооценки и утрате веры в собственные силы, возникновению конфликтных ситуаций, необъективности и изменении отношения к автору со стороны окружающих.

В срезе образовательного вектора критики и исследования особенностей обучения критическому мышлению мы считаем, что обучение должно происходить не в форме лекций, а путем диалогичного взаимодействия, подразумевающего беседы, дискуссии, диспуты и иные методики обсуждения и оценки творческих работ студентов, что опробовано и успешно применено в некоторых учебных заведениях зарубежья. Так, в академии DAS Theatre (Амстердам) существует метод «feedback», в переводе с английского трактуемый как «обратная связь», во время которого, не только преподаватель, но и студенты обмениваются мнениями по поводу постановок друг друга [5, с. 333]. Примечательно, что это происходит как в устной, так и в письменной форме, как в массовой аудитории, так и в индивидуальном порядке, как с точки зрения хореографа и драматурга, так и простого обывателя, и субъекта социально-культурного пространства. По словам О. Цветковой, такой метод обратной связи, существующий по всей Европе, позволяет студентам «реально влиять на программу, которая постоянно редактируется в зависимости от мнений выпускников» и это некоторым образом определяет прогресс в области хореографического образования [4].

Метод «feedback», выступая для культурной аудитории понятием на порядок гуманным нежели «критика», сегодня все же отождествляется с последним. Однако, стоит разобраться, так ли это. Дело в том, подход к формулированию «feedback» предполагает конструктивный обмен мнениями между создателем творческого продукта и его созерцателем, он также предполагает вовлечение творца в процесс изучения и уточнения разного рода мнений, каждое из которых, как полагается четко аргументировано. В свою очередь, критика – это нечто, помещенное в более широкий спектр действия, проводящее обратную связь не только

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

с конкретным адресатом, но в случае публикации рецензии, направленной третьей стороне (аудитории читателей), позволяет расширить горизонты «обратной связи» и соответственно, трансформируется по своей сути. Поэтому подход к формулированию «feedback» и критического отзыва несомненно будет отличаться.

В контексте данного исследования мы хотели бы осветить метод получения обратной связи Лиз Лерман, являющийся, по нашему мнению, базовым в процессе становления критического мышления будущих балетмейстеров. Согласно процессу критического отклика, трактуемому как «набор рекомендаций для высказывания и принятия конструктивной критики хореографии», разработанная автором система направлена на побуждение создателя творческой работы посмотреть на нее на более глубоком уровне, для формулирования не отдельных откликов, а комплексной оценки [1, с. 88]. Данная система нейтральной оценки предполагает участие самого постановщика (студента), педагога (модератора) и респондентов (зрителей), в равной степени влияющих на процесс поиска собственных эстетических ценностей и освещения полноценного спектра множественных систем оценивания, соответствующих индивидуальным вкусам каждого.

Система строится на четырех базовых шагах. Первый из них – *значимая обратная связь*, в ходе которой респонденты сообщают постановщику значимые и запоминающиеся моменты, затронувшие чувственную составляющую или же выделившиеся в техническом смысле, а в конечном итоге дающие возможность автору осознать достоинства работы. Второй шаг подразумевает под собой обратную связь в виде *вопросов автора* зрителям, в ходе которых он может выяснить для себя степень воплощенности его задумки и намерений, оценку выбора артистов и уровень их исполнительского мастерства, а также мнения о подборе и использовании словаря движений, сценического пространства, рисунков, музыкального сопровождения и так далее. Шаг третий, именуемый *«нейтральные вопросы»*, требует от респондентов формулировки вопроса, не несущего в себе какую-либо оценку, а побуждающего автора обосновать тот или иной выбор в процессе постановки танца. Итоговый, четвертый шаг, состоит в *высказывании мнений и оценочных суждений*, а также в предоставлении автору выбора – выслушать личные взгляды респондентов или нет. Обычно, постановщики стремятся получить как можно больше заключений по их творческой работе, поэтому весь процесс собственно и сводится к так называемому этапу «прозрачных оценок», поскольку к заключающему моменту обсуждения все его участники достаточно четко могут сформулировать собственное отношение к постановке и готовы к его оглашению.

Таким образом, можем сделать вывод, что возможность введения в образовательный курс системы критического отклика Л. Лерман и метода «feedback», позволит наиболее полно проанализировать хореографические постановки студентов. Однако, данная система не включает в себя конкретные критерии оценивания, давая с одной стороны студентам свободу в их определении, а с другой затрудняя критико-аналитический процесс. Поэтому, затрагивая вопрос рассмотрения критики танца в контексте образовательной системы и включения ее в учебные курсы обучения молодых специалистов в области хореографии, можем сказать, что разработка системы критико-оценочного анализа хореографии пока что находится на стадии своего становления и формирования и требует детальной проработки и систематизации, поскольку критика для искусства – это призыв к непрекращающемуся совершенствованию, стимул к поиску неординарных стратегий раскрытия творческого замысла и возможность создания индивидуальных форм воплощения художественного действия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баттерворт, Дж. Танец. Теория и практика / Дж. Баттерворт; пер. с англ. Ю. С. Вовк; авт. вступ. ст. И. П. Штительман. – Х.: Гуманитарный Центр, 2016. – 244 с.
2. Безклубенко, С. Мистецтво: терміни та поняття: енцикл. У 2 т. Т. 1 / С. Безклубенко. – К.: Ін-т культурології АМУ, 2008. – 240 с.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

3. Есаулов, И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера / И. Г. Есаулова. – Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 2000. – 320 с.
4. Зайцева, Н. Хореограф Ольга Цветкова об учебе в Амстердаме и «критике с позиции любви» [Электронный ресурс] / Н. Зайцева // Сигма. Центр имени Вс. Мейерхольда. – 2018. – Режим доступа.: <https://syg.ma/@natalia-zaitseva/khorieoghraf-olgha-tsvietkova-ob-uchebie-v-amstierdamie-i-kritikie-s-pozitsii-liubvi>
5. Шагалова, Е. Н. Словарь новейших иностранных слов / Е. Н. Шагалова. – М.: АСТ-Пресс, 2017. – 576 с.
6. Littler, W. Dance Criticism in Canada / W. Littler; ed. Michael Crabb // Visions, 1978. – P. 85.
7. Theodores, D. On critics and criticism of dance / D. Theodores // New directions in dance. Collected writings from the seventh Dance in Canada conference held at the University of Waterloo, Canada. – Toronto: Pergamon Press, 1979. – P. 77–93.

УДК 791.43.049.1.067

*Е. А. Рослякова,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

В настоящее время современное общество предъявляет определенные требования к профессиональной компетенции, будущих специалистов-хореографов. Хореографическая среда представлена разнообразием направлений и стилей, арсеналом выразительных средств.

Основной задачей хореографического образования является подготовка квалифицированных специалистов конкурентно способных на рынке труда. Для решения этой задачи специалисты-хореографы должны владеть определенными навыками и умениями и применять полученные знания на практике.

Главным предметом в подготовке хореографа является классический танец. Именно классический танец, со своей сформированной на протяжении многих веков системой, способен подготовить хореографа любого направления танцевальной культуры.

В основу профессионального обучения положены достижения хореографической школы, наиболее ярко воплотившейся в творчестве известных теоретиков и практиков классического танца А. Вагановой, В. Мей, В. Костровицкой, А. Мессерера, Н. Тарасова и др.

В преподавании классического танца важным являются как традиционные, так и инновационные технологии. Инновации в преподавании – это использование новых знаний, приемов, технологий, направленных на совершенствование педагогической практики в преподавании классического танца. Использование инновационных технологий на уроках классического танца развивают и обогащают занятия. Уроки классического танца – это необыкновенно трудоемкая и сложная учебная работа, наполненная бесконечно повторяемой отработкой каждых пройденных и вновь изучаемых движений [4, с. 29.].

К традиционным технологиям относится показ педагога из «ног в ноги», основанный на практических и словесных методах преподавания классического танца. Одновременно с самого начала работы над развитием профессиональных навыков учащихся педагог классического танца должен обращать особое внимание на характер исполняемого движения, его музыкальную выразительность. Тесно связывая технику классического танца с его внутренней одухотворенностью, система хореографического образования дает возможность педагогу во время проведения занятий обращать внимание и на развитие воли и характера учащегося, и его эстетическое воспитание [2, с. 3].

Личность педагога классического танца занимает особо важное место в жизни учащихся. Она должна быть притягательной. Внешний вид преподавателя, его манера держать себя, привычки, отношение к классу в целом и к каждому ученику в отдельности, стиль работы, увлеченность в процессе ведения урока – все это оказывает большое влияние на реализацию конкретных задач в процессе обучения и воспитания учащихся.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Сегодня невозможно представить хореографическую педагогическую деятельность без компьютерных технологий. Видеоматериалы содержат практические профессиональные уроки классического танца различных Академий, показы государственных экзаменов, концертов профессиональных ансамблей классического танца. Видеозаписи способствуют качественному усвоению учебного материала, развитию познавательной и практической деятельности учащихся.

Приобщение подрастающего поколения к ценностям танцевального искусства, мировой культуры немислимо без опоры на опыт выдающихся мастеров танца, внесших значительный вклад в развитие хореографического искусства как российского, так и мирового масштаба.

В практике хореографического обучения классическому танцу применяются инновационные технологии личностно – ориентированного обучения, которые обеспечивают необходимые условия для развития индивидуальных способностей учащегося. В центре внимания находится личность, стремящаяся реализовать свои творческие способности, готовая для восприятия нового опыта и принятия решения в проблемных ситуациях. Личность есть способ бытия человека в системе взаимоотношений с другими. Близким к личности является понятие индивидуальность.

Индивидуальность – особенное, самобытное, уникальное, свойственное данному индивиду природное и социальное своеобразие выражения человеком в мире своих способностей и стремлений, личностных отношений и жизненных смыслов [3, с. 17].

Одним из важнейших аспектов развития индивидуальности является психологический комфорт учащегося во время урока. Доброжелательная обстановка на уроке, спокойная беседа, внимание к каждому, позитивная реакция учителя на желание ученика выразить свою точку зрения, тактичное исправление допущенных ошибок, поощрение к самостоятельной мыслительной деятельности, небольшое историческое отступление – вот далеко не весь педагогический арсенал раскрытия способностей учащихся.

Повышение качества профессиональной деятельности способствует применению модульно – блочной системы обучения. Суть модульной технологии есть блочная подача информации, т. е. основной содержательный курс предмета делится на модули, каждый из которых является законченной структурной единицей.

Все основные вопросы по структуре, использованию, наполнению, разработки модулей раскрыты в работах П. И. Третьякова, Г. В. Лаврентьева, И. Б. Сенновского, М. А. Чошанова, П. А. Юцевичене, Дж. Рассел и др.

Что же такое модуль? Модуль – логически завершенная часть содержательной учебной информации, усвоение которой обязательно сопровождается контролем знаний, умений и навыков обучающихся.

В чем состоит эффективность модульной технологии в процессе обучения? Модульный подход позволяет максимально индивидуализировать работу на уроке, повысить самостоятельность, более эффективно развивать познавательные и творческие способности учеников. Такой подход является также наиболее эффективным средством для получения углубленных знаний учеником, для возможности, при необходимости, обращения и повторения уже пройденного материала, в случае необходимости восполнения пробелов по данному предмету [1, с. 2].

Построение модульно – блочной системы идет от простых движений к сложным составляющим. Применение модульно – блочной системы при обучении классическому танцу дает возможность сделать учебный процесс более доступным и интересным, изучить материал в короткие сроки с хорошим результатом. Эта система позволяет развить необходимые в классическом танце, музыкальность, ритмичность, моторную реакцию, координацию, точность и чистоту исполнения.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Одной из важных технологий в обучении классическому танцу следует отметить здоровье сберегающие технологии. Эти технологии включают гармоничное развитие опорного двигательного аппарата в совокупности с хорошим здоровьем. Дисциплина «классический танец» требует от учащихся хорошей физической подготовки, силы и выносливости, а от педагога правильной организации учебного процесса во избежание различного рода травм: растяжения лодыжки, травм колена, подколенного сухожилия, бедра и т. п. Важным компонентом здоровье сберегающих технологий является развитие навыков двигательной активности. Танцевальные движения развивают механизм овладения новыми двигательными навыками, координацию движения. Позы классического танца, прыжки, вращательные движения – это новые танцевальные навыки, новая психологическая и физическая нагрузка.

Здоровье сберегающие технологии включают мероприятия по формированию культуры здоровья учащихся, мотивации к ведению здорового образа жизни, предупреждению вредных привычек. Учитывая, требования здоровье сберегающих технологий проводятся соблюдение температурного режима, контролируется режим проветривания, грамотно распределяется физическая нагрузка [5, с. 8].

В результате применения инновационных технологий на уроках классического танца повышается эффективность обучения, занятие становится интересней по форме, насыщенной по содержанию, что способствует подготовке высококвалифицированных специалистов.

Опыт работы преподавателей в условиях инновационного образовательного пространства успешно осваивается, обобщается и становится импульсом для новых творческих проектов.

ПРИМЕР МОДУЛЬНО-БЛОЧНОЙ СИСТЕМЫ «УПРАЖНЕНИЯ У СТАНКА»

1. Модуль «ВХОД» – введение, знакомство с упражнениями у станка.
2. Модуль «АКТУАЛИЗАЦИЯ» – повторение пройденного материала, подготовка опорного двигательного аппарата к работе.
3. Модуль «ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ» – назначение упражнений у станка, музыкальный размер, учебная и законченная форма исполнения упражнений у станка.
4. Модуль « ПРИМЕНЕНИЕ» – исполнение и закрепление упражнений на практике.
5. Модуль «УГЛУБЛЕНИЕ» – изучения более сложных комбинаций.
6. Модуль «КОРРЕКЦИЯ» – исправление ошибок, создание проблемных ситуаций.
7. Модуль «ВЫХОД» – итоговый контроль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев, Е. С. Технология модульного обучения в школе / Е. С. Беляев, Н. П. Никитина, И. Н. Тройкина // Молодой ученый. – 2017. – № 22. – С. 151–154. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/156/4402>
2. Прибылов, Г. Методическое пособие по классическому танцу для педагогов – хореографов / Г. Прибылов. – М.: Галерея, 1999. – 64 с.
3. Селевко, Г. К. Энциклопедия образовательных технологий. В 2 т. Т. 1 / Г. К. Селевко. – М.: Народное образование, 2004. – 816 с.
4. Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – СПб.: Лань, 2005. – 495 с.
5. Чупахуа, И. В. Здоровье сберегающие технологии в образовательно-воспитательном процессе: науч.-практ. сб. инновац. опыта / И. В. Чупахуа, Е. З. Пужаева, И. Ю. Соколова. – М.: Илекса; Ставрополь: Сервис школа, 2001. – 400 с.

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ
НРАВСТВЕННЫХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ МОЛОДЕЖИ**

На сегодняшний день важным считается установление роли хореографии в формировании личности подростка в связи с остротой проблем, определенных современным обществом. Процесс социализации, формирующий индивидуум и помогающий его воспитанию, как и процесс самореализации личности, в значительной степени зависит от творческой деятельности, развитости самосознания.

Нравственно-эстетическое формирование подростка – процесс количественных и высококачественных трансформаций, совершающихся в духовном, высоконравственном облике молодых людей и движущих их к добронравной зрелости. Данные перемены проявляются в осознании высоконравственной стороны реального мира и представлении себя носителем нравственности, в изменении характера нравственных взаимоотношений молодежи к другим, к себе, к явлениям жизни, деятельности, которые выражаются в надлежащем поведении.

Развитие высоконравственного сознания, безусловно, процедура тонкая и основательно объединена с формированием мировоззрения школьника, с развитием его самосознания, с поисками собственного места в обществе и значения собственного существования. По этой причине так немаловажно, чтоб процесс обучения в школе поспособствовал рвению разрешать постоянные проблемы бытия, мыслить о важном: жизни, людях, природе – в этом случае, вернее всего, и с нравственностью станет гораздо лучше [1].

Термин «эстетика» происходит от греческого «aisteticos» (воспринимаемый эмоцией). Философы-материалисты (Д. Дидро и Н. Г. Чернышевский) полагали, что объектом эстетики как науки считается превосходное. Данная категория и возлегла в базу концепции эстетического воспитания. В наше время вопрос эстетического обучения, формирования личности, развития ее эстетической культуры один с основных вопросов, стоящих перед обществом [2].

Д. Б. Лихачев определяет эстетическое воспитание – как целенаправленный процесс развития творчески активной личности ребенка, способного воспринимать и ценить превосходное, катастрофическое, смешное, отвратительное в жизни и искусстве, жить и созидать «согласно законам красоты». Автор выделяет основную значимость направленного преподавательского влияния в эстетическом становлении ребенка. К примеру, формирование у ребенка эстетического взаимоотношения к реальности и искусству, как и формирование его умственных способностей, допустимо как неконтролируемый, спонтанный и неожиданный процесс.

Эстетическое воспитание содействует развитию нравственности человека, расширяет его багаж знаний о планете, обществе и природе. Различные креативные занятия содействуют формированию мышления и воображения, воли, напористости, организованности и дисциплинированности. Эстетическое развитие обязано производить и улучшать в человеке умение принимать превосходное в искусстве и в жизни, грамотно понимать и производить его оценку [4, с. 126].

Задача нравственно-эстетического воспитания – формирование в обществе высокой духовности, становление молодых людей, имеющих морально-эстетическими ценности и личностные качества, нужными для развития моральной позиции, способной выражаться в творческом процессе. Достижение данной миссии исполняется посредством решения соответствующих задач:

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

– выбор конкретных ценностей, созвучных душевному миру ребенка и в то же время обладающих социальной важностью – это база содержания;

– формирование «мер» любви в зависимости от объекта. В. С. Соловьев подчеркнул ключевые «меры любви»: благоговение (глубочайшее уважение), понимание, сострадание, жалость, стыд и воздержание; влияние преподавателя на морально-эстетическую сферу личности, являющейся системообразующей его внутренний мир. Через содержание образования, позицию преподавателя, гуманизм его личности добаться вплоть до сердца любого ученика и коснуться его чувственно-мотивационную сферу; переход гуманистических ценностей содержания образования, какие должны проникнуть в душу ребенка и стать его внутренним «я» [3].

Итогом результативного процесса нравственно-эстетического воспитания школьников имеют все шансы являться: степень нравственных и эстетических ценностей, самосознания учеников, отклик на преподавательское влияние и взаимодействие, достаток духовных запросов.

В первоначальный промежуток развития индивидуальных качеств, черт характера ребенка понимание произведения искусства выступает в главной роли, так как закладывает основные принципы эстетического отношения к окружающему миру и духовных норм поведения [5].

Хореография образует незаменимые зоны ответственности 21 столетия – творческий процесс, новаторство и стремление к инновациям, фантазия, чувства, эмоции, активность, гибкость и адаптивность, общительность, умение к обработке данных в образах и символах, умение анализировать несколько потоков информации в одно и то же время.

Характеризуя танец, мы определяем, что его становление происходит в пространстве и времени. Танец существует во времени том, что все события в нем происходят одна за другой, с продолжительностью, темпом, ритмом движений и изменением образов. Пространственное решение в танце достигается передвижением исполнителей в разных направлениях, их расположением на сценической площадке. Поэтому можно сказать, что танец – это действие, которое имеет развитие и во времени, и в пространстве. Занятия хореографией влияют на развитие внешних данных ребенка, на формирование его внутреннего мира, культуру общения, вежливое отношение друг к другу. Хореография объединяет несколько относительно самостоятельных, обособленных и вместе с тем связанных друг с другом искусств. Именно поэтому хореография считается синтетическим искусством, в котором музыка оживает в движении, приобретает осязательную форму, а движения становятся заметны. Живописность и графичность поз и положений танцоров, красочность костюма делают ее подобной живописи и скульптуры. Актерское мастерство танцовщиков превращает танец в театральное действие. Все это позволяет использовать хореографию как средство эстетического воспитания широкого профиля.

Хореографии включает в себя искоренение отрицательных эмоций и компенсацию того, в чем, вероятно, человека обделили опыт, а также судьба, т. е. помогая что-то уничтожить и что-то компенсировать, хореография содействует установлению равновесия подростка с миром. С помощью хореографии личность безмерно расширяет собственный внутренний опыт и присоединяется к опыту всего человечества. Хореография может помочь подростку отыскать в себе эксклюзивную неповторимость. Она развивает не только лишь интеллект и душу: оно формирует целостного человека. Нравственно-эстетическое воспитание личности – непростой, многосторонний и продолжительный процесс, содержащий преподавательские, общественные и внутренние воздействия.

Хореография оказывает влияние на человеческое познание, лишая его односторонности, дополняет его целостным постижением как себя, так и окружающего мира. Устанавливая равновесие, разрушает личностные стереотипы, обнажая то, что именуется социальными и нравственными язвами. Таким образом, хореография формирует

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

человека, развивает его интеллектуальные возможности и эмоциональное восприятие, задает верные добронравные ориентиры и приобщает его к своей культурной среде [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Березова, Г. А. Классический танец в детских хореографических коллективах / Г. А. Березова. – Киев: Муз. Украина, 1979. – 260 с.
2. Борисенкова, Е. С. Формирование эстетических способностей детей 8–10-летнего возраста в процессе занятий спортивными танцами: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Е. С. Борисенкова; Урал. гос. ун-т физ. культуры. – Челябинск, 2014. – 34 с.
3. Ващенко, Л. Інновації в освіті / Л. Ващенко // Енциклопедія освіти / відп. ред. В. Г. Кремень. – К.: Юрінком Інтер, 2008. – С. 236–239.
4. Лихачев, Д. Б. Теория эстетического воспитания школьников / Д. Б. Лихачев. – М.: Педагогика, 2002. – 183 с.
5. Григорович, Л. А. Педагогика и психология / Л. А. Григорович. – М.: Педагогика, 2011. – 210 с.
6. Горшкова, Е. От жеста к танцу / Е. Горшкова. – М.: ГНОМид, 2003. – 188 с.

УДК 793.3

*Ю. А. Скопина,
г. Луганск*

ФОРМИРОВАНИЕ ГАРМОНИЧНО РАЗВИТОЙ ЛИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Идея о всестороннем развитии индивида возникла еще в античной Греции. С тех пор философы, научные деятели, педагоги неоднократно поднимали данную проблему в своих дискуссиях, научных статьях и монографиях.

Гармоничное становление личности являлось первостепенной задачей вне зависимости от социальной структуры общества и определенной эпохи. Не удивительно, что эта тема вызывает огромный интерес, ведь ее актуальность трудно переоценить.

В результате стремительно меняющихся условий существования, очевидного технологического прогресса, образования новых форм в искусстве, развития науки появляются новые задачи в формировании личности. На первый план выносятся не объем усвоенных знаний, а всестороннее развитие человека, его гармонизация, позволяющая всецело реализовать индивидуальные способности.

Под гармонизацией понимается такое единство формирования различных качеств личности, при котором происходит их взаимодействие, взаимообогащение, в результате чего каждое из этих качеств повышает эффективность развития другого [5, с. 112].

На протяжении многих веков одним из наиболее универсальных средств развития личности было и остается искусство, которое предоставляет возможность осознать целостную картину миру, помогает соединить мысли и чувства в системе эмоциональных образов.

Искусство выступает своеобразным посредником между человеком и обществом, преобразует ценности общества в систему ценностей личности, что, безусловно, благотворно влияет на развитие ее социальных и нравственных качеств. Особую роль в этом сложном и многогранном процессе играет хореографическое искусство.

Хореография зародилось еще в древние времена. Уже в первобытную эпоху танец выступал как обрядовое действо, как выражение эмоциональных состояний и переживаний человека. В дальнейшем танец теряет связь с конкретикой быденной жизни, формируется как особое искусство, воплощающее в себе красоту человеческого тела и души.

Танец – это особый феномен, основанный на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела, то есть воплощение замысла происходит в движениях тела как своеобразного инструмента [3, с. 104].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Хореография по праву считается одним из наиболее действенных средств, позволяющих формировать творческую личность, способную к культурному саморазвитию и самоопределению. И это особенно важно тогда, когда закладывается основа личности, происходит ориентация на развитие нравственных качеств, самореализации, самовыражения, образуются взгляды на мир, необходимые в дальнейшей жизни [2, с. 152].

Именно хореографическое искусство является наиболее значимым из искусств в процессе становления индивида. Танец является важнейшим аспектом не только физического, но и эстетического, психического, духовного воспитания и развития личности. Хореография привносит гармонию в жизнь человека, существенно обогащая ее [1, с. 59].

Очевидно, что физическое развитие является неотъемлемой составляющей гармонично сформированного человека. Это наиболее заметно именно в наши дни, когда все больше и больше людей страдают от недостаточной подвижности – гиподинамии, которая в свою очередь вызывает тяжелые изменения со стороны сердечно-сосудистой, мышечной, нервной систем.

Танец выступает в роли полноценной физической нагрузки, он действует комплексно и оказывает целостное воздействие на организм занимающегося человека.

Разнообразные танцевальные движения, нагружая и растягивая связки, укрепляя их и предавая им эластичности, развивают гибкость нашего тела. Статические и динамические нагрузки повышают мышечный тонус тела человека, формируя прочный мышечный каркас. Это позволяет исправить различные проблемы с осанкой, улучшить телосложение в целом и сделать человека стройным и подтянутым. Быстрые танцевальные ритмы нагружают сердечно – сосудистую систему, укрепляя сосудистые стенки и оказывая положительное влияние на кровоснабжение тела. Несомненно, повышается и выносливость – способность организма адекватно реагировать на физические нагрузки разной интенсивности.

В процессе тренировок танцор учится регулировать свои действия на основе зрительных, осязательных, мышечных и вестибулярных ощущений и восприятий. Развивается высокая координация движений и ориентация в пространстве [4, с. 45].

Важным аспектом хореографического искусства является позитивное влияние на духовное становление личности. Хореография помогает развить такие чрезвычайно важные свойства характера как дисциплинированность и трудолюбие. Эти черты характера необходимы не только в изучении танцевальных техник, но и в повседневной жизни, помогая достигать поставленных целей и высот в самых различных областях деятельности.

Работа в танцевальном коллективе способствует формированию чувства ответственности, которое в дальнейшем способствует становлению духовно богатого человека. Каждый занимающийся начинает понимать, что от его действий зависит успех выступления всего коллектива и ему нельзя подводить рядом стоящего в танце, не доработать.

Укрепление уверенности в себе – еще один духовный вклад хореографии. Развивая свое тело, укрепляя свой организм, нарабатывая большое разнообразие движений, добываясь определенных высот в танце, человек так же повышает самооценку, ощущает свою значимость и обретает крепкие жизненные позиции.

Помимо этого, хореографическое искусство способствует эстетическому воспитанию гармонично развитой личности. Человек становится не только созерцателем прекрасного, но и начинает понимать и ценить, активно привносить красоту в повседневную жизнь, делая ее эстетически выразительной и содержательной. Он начинает бороться против всего уродливого и безобразного.

Например, аккуратность в хореографическом исполнительстве, четкость выполняемых движений переносится и на внешний вид человека в быту. Танцоры выделяются не только своей осанкой, но и прической, чистотой и элегантностью ношения самой обыкновенной одежды.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Танец, имея многовековую культуру, остается актуален в наши дни. Более того, стремительно развиваясь, он становится все популярнее и популярнее, привлекая внимание не только старшего поколения, но и детей. Огромный интерес вызывают современные формы хореографического движения, различные виды танцевальной терапии. Очевидная польза и неопределимое комплексное влияние хореографии на человека не осталось без внимания общественности. Ежегодно открываются новые танцевальные студии, проводятся открытые фестивали и соревнования. Более того, хореография постепенно становится обязательным предметом в программе обучения подрастающего поколения.

Таким образом, мы видим, что хореографическое искусство является средством воспитания широкого профиля и характеризуется многосторонним действием на человека. Оказывая значительное влияние на физическое состояние и здоровье человека, танец не только повышает двигательную активность, но и оказывает положительное воздействие на функциональные структуры человека, например на дыхательную, сердечно-сосудистую, нервную системы. Развивая тело, танец повышает нашу силу, выносливость и гибкость. Понимание физических возможностей своего тела способствует воспитанию уверенности в себе, предотвращает появление различных психологических комплексов. Хореография способствует формированию творческой личности, способной нестандартно мыслить и действовать. Формируя положительные черты характера, танец обогащает человека духовно и нравственно. Благодаря хореографическому искусству создаются благоприятные условия для гармоничного развития личности и развития профессиональных и творческих способностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимова, И. А. Философское понимание танца / И. А. Герасимова // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 50–63.
2. Куренкова, Р. А. Феноменология образования: вопросы теории и практики (опыт сотрудничества) / Р. А. Куренкова. – Владимир: ВГПУ, 1999. – 193 с.
3. Сляднева, Л. Н. Педагогическая работа с хореографическим коллективом / Л. Н. Сляднева. – Ставрополь: СГПИ, 2008. – 104 с.
4. Спарджер, С. Телосложение и балет: пер. с англ. / С. Спарджер. – Лондон, 1958. – 65 с.
5. Спинжар С. Педагогика в профессиональной подготовке хореографа: учеб. пособие / С. Спинжар, Е. Л. Рябинкина. – М.: МГУКИ, 2011. – 128 с.

УДК 793.31:378.147

*И. А. Сорокина,
г. Луганск*

ЦЕЛОСТНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА НА УРОКЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Народно-сценический танец является одним из профилирующих предметов хореографического образования. При знакомстве в процессе обучения с особым эмоционально-выразительным колоритом и неповторимостью народной хореографии у студентов формируется художественный вкус, воспитывается общая культура, чувство прекрасного.

Урок народно-сценического танца является художественным произведением педагога, в котором присутствует идея и преследуется определенная задача, отвечающая программному материалу, он немалозначим без музыкального сопровождения. «Без знания музыки, без понимания ее образного, эмоционального содержания, национального колорита и учета тесной связи музыки и танца не может быть достигнуто полное осмысление, настоящей выразительности народно-сценического танца. Поэтому развитие музыкальной культуры и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

музыкальности студентов является основной задачей в воспитании молодых специалистов» [1, с. 13].

Танцевальная музыка, неразрывно связана с историей того или иного народа, всегда несет на себе отпечаток его национального характера и условий его жизни. Каждый народ имеет свои танцевальные традиции, особый стилистический и хореографический язык, манеру и пластическую выразительность, свои приемы соотношения движений с музыкой. На протяжении последних лет исследованием народного танца и теоретическими разработками музыкально-методических раскладок и вариантов исполнения танцевальных движений занимались выдающиеся деятели народно-сценического танца Т. Ткаченко, В. Уральская, Н. Стуколкина, А. Борзов, А. Климов, Е. Зайцев, Г. Гусев и др.

По их утверждению, музыка, выраженная движением, имеет целостный музыкально-хореографический образ, дает возможность почувствовать, насколько взаимосвязана танцевальная лексика и музыка своим содержанием и формой. Она способна конкретно и убедительно передавать эмоциональные состояния людей, активно воздействовать на психику человека, расширяет кругозор, пополняет музыкальный багаж высокохудожественными произведениями, формирует музыкальный вкус.

Педагогу необходимо обращать внимание на содержание музыки, ее образность, яркость, индивидуальность, национальное и жанровое своеобразие, какое эмоциональное настроение, мысли и чувства она вызывает, сможет ли она увлечь и развить фантазию у учеников.

С первых дней занятий хореографией педагог должен активизировать в своих учениках связь между музыкой и танцевальными движениями, разбудить в них желание двигаться под музыку, сделать эту связь привычной и естественной. Поэтому занятия должны быть интересными, упражнения легкими для их восприятия и выполнения, музыка с ярким характером, темпом и ритмом.

Так Н. Тарасов пишет: «Танец без внутреннего творческого побуждения не может стать подлинно живым выразителем сценического действия. Эмоциональное восприятие музыкальной темы всегда вызывает у учащихся стремление действовать не только технически (физически) совершенно, но и осмысленно, увлеченно, то есть творчески, а не формально, шаблонно» [4, с. 27].

Умение хореографа разбираться в конструктивных закономерностях музыкальных произведений и согласовывать их с системой движений в танце является необходимым условием достижения свободы и осознания материала урока. Именно поэтому возникает необходимость творческого союза педагога-хореографа и музыканта в процессе подготовленной работы к уроку народно-сценического танца и тщательного подбора музыкального материала к его оформлению.

«Концертмейстер является непосредственным помощником, ассистентом преподавателя. Зная характер, ритм и составные элементы учебного задания, он может предложить вниманию учащихся соответствующую тему, тональность, динамику, размер и акценты музыкальной импровизации» [Там же, с. 23]. Поэтому тесное сотрудничество способно дать наиболее эффективные результаты в создании единой музыкально-хореографической концепции построения урока, что может способствовать развитию и формированию творческого мышления студентов, и воспитанию их художественного вкуса.

Музыкальный материал, соответствующий хореографическому заданию урока, отражающий особенности ритмического рисунка, динамику, логику, фразировки, присущие тем или иными движениям и элементам, развивает понимание ритмической и эмоционально действенной связи музыки и движения. Это помогает проникаться содержанием и характером музыки, соответственно способствует пониманию и углубленному изучению танцевальных движений, передачи его яркого эмоционально-выразительного настроения и манеры исполнения танцевального материала, несомненного развития самостоятельной творческой

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

активности, учит чувствовать и увлекаться, выполнять каждое поставленное задание не только технически грамотно и уверенно, но и творчески увлеченно, музыкально.

Важным аспектом в работе педагога-хореографа и концертмейстера должно быть «ощущение единого дыхания во время занятий, атмосфера взаимоотношений с учащимися, которая крайне необходима во время проведения урока» народно-сценического танца [2, с. 14].

В сотворчестве педагога - хореографа и концертмейстера должны совпадать взгляды и мнения в совместных усилиях подготовки содержания урока, превратить его в творческий процесс, мотивирующий к обучению, во время которого появляется интерес к восприятию всего разнообразия характеров национальных танцев, развитию образного мышления и усовершенствования техники исполнения хореографической лексики.

В совместной работе педагога-хореографа и концертмейстера, очень важен вопрос выбора методов музыкального оформления – это метод предварительного отбора и метод импровизационного использования материала концертмейстером. Оба эти метода могут быть использованы как отдельно взятые за основу оформления урока, так и в тесной взаимосвязи, как бы дополняя друг друга, т.е. могут существовать в учебном процессе.

Первый метод предполагает использование готовых музыкальных образцов для хореографических учебных заданий, при котором концертмейстер застрахован от технических и стилистических погрешностей, что может возникнуть при использовании второго метода. Однако метод предварительного отбора музыкального материала не дает свободных действий, и поэтому концертмейстер вынужден повторяться. И во избежание этого явления, приводящего к возникновению нежелательного снижения темпа урока, необходимо в своей музыкально-оформительской практике использовать элементы импровизационного метода.

В первом и втором варианте музыкального оформления урока по народно-сценическому танцу, концертмейстер должен, прежде всего, согласовывать подобранный материал с логикой построения танцевальной комбинации, стремясь к синтезу и взаимодействию выразительных средств хореографического и музыкального материалов, обращать внимание на необходимость соответствия стиля, национальных особенностей и характера.

Формируя урок и рассматривая отдельные движения упражнений у станка и танцевальных комбинаций на середине зала, необходимо выяснить их характер и музыкально-ритмический рисунок, определить, что в упражнении или комбинации является основным, а что – проходящим, т.е. второстепенным, и на какую музыкальную долю приходится основной акцент. Музыка должна сопровождать танцевальное движение, раскрывая все его национальные особенности, характер, колорит, воспитывая у учащихся восприятие целостности и логичности хореографического и музыкального материала. Для них должно стать естественным начинать и заканчивать упражнение вместе с началом и окончанием музыкальной мысли.

Очень важным вопросом в составлении композиционного плана урока, является разумное дозирование и распределение технической насыщенности лексического материала в процессе урока народно-сценического танца. В зависимости от степени усложнения изучаемого хореографического материала (от первого до четвертого года обучения) возникает возможность почувствовать, как видоизменяется музыкальный материал. «Постепенное усложнение музыкально-двигательного материала развивает способность воспринимать музыку с более, развернутым содержанием и более сложной формой (двумя-тремя частями, членение мелодии на отдельные предложения, фразы и т.п.) как музыкальный рассказ» [3, с. 15].

Чтобы сохранить единый эмоционального тонус и темп урока народно-сценического танца, его структуру целесообразно выстраивать по принципу контрастного чередования

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

различных по характеру и темпу движений и элементов. Этот принцип может проявляться как на уровне всей целостности урока в целом, так и на уровне соотношения отдельных танцевальных элементов и музыкального сопровождения.

Будущему педагогу необходимо научиться верно, согласовывать свои действия с музыкальным ритмом, уметь сознательно и творчески увлеченно воспринимать тему-мелодию, художественно воплощая ее в танце, внимательно вслушиваться в интонации музыкальной темы, стремясь технически верно и творчески увлеченно воплотить их звучание в пластике танца.

Развитие художественно-творческих способностей учеников на уроке народно-сценического танца невозможно без участия музыки, а ее грамотный подбор и высокий музыкальный вкус преподавателя и концертмейстера, несомненно, влияет на качество содержания учебной работы, способствует быстрому усвоению предлагаемого материала, освоению техники танца и эмоционально-смыслового содержания музыки. А понимание мелодичной, гармоничной, полифонической, ритмичной, динамической логики музыкальных произведений в сочетании с основными принципами построения учебных, танцевальных комбинаций и этюдов поможет будущим педагогам-хореографам овладеть профессиональными навыками хореографической профессии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцев, С. В. Основы народно-сценического танца: навч. посібник / С. В. Зайцев, Ю. В. Колесниченко. – 2-ге вид., доопрац. і доп. – Вінниця: Нова книга, 2007. – 416 с.
2. Побегуц, Е. В. Особенности постановочной работы в детском хореографическом коллективе: метод. рекомендации преподавателям. метод. разработка / Е. В. Побегуец. – Режим доступа: <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2015/02/17/metodicheskaya-razrabotka-osobennosti>
3. Руднева, С. Ритмика. Музыкальное движение / С. Руднева, Э. Фиш. – М.: Просвещение, 1972. – 334 с.
4. Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.

УДК 793.3:316

*К. А. Стешенко,
г. Луганск*

ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ЧЕЛОВЕКА КАК ЧАСТЬ ПРИРОДЫ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ МИРЕ

Человек в настоящее время рассматривается как неотъемлемая часть окружающей среды, часть общества и культуры. Тело – это некая граница между внутренней составляющей человека и внешней окружающей средой. По природе своей человеческое тело порождает ощущение конечности и близкой конечности собственного бытия: «Между субъектом, переживающим присутствие в собственном теле, и его физическим телом размещается смерть», – пишет В. Подорога [1]. Человеческое тело не является барьером к окружающему миру, а наоборот, является непосредственным и самым важным элементом его познания. Благодаря телу, человеку доступна форма современной жизни, при которой он способен обонять, осязать, видеть окружающий мир. Тело является проводником человека в мир, и дает возможность почувствовать, показать и рассказать о нем. По мнению М. Мосса, социокультурная среда формирует «техники тела», т. е. «традиционные способы, посредством которых люди в разных обществах пользуются своим телом» [2, с. 23]. В современном мире существует масса форм и способов проявления «техники тела». Одни и те же действия, будь то плавание или бег, могут отличаться исходя из времени, общества, привычек. Также проявление техники тела связано и с различными этапами жизни человека.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Само понятие «пластичность» условно можно разделить и рассмотреть в двух аспектах: теоретическом и практическом. Так, в практической пластичности наибольшее внимание приходится на символическую, знаковую природу данного феномена. К. Леви-Стросс, анализируя культуры разных племен, их обряды, традиции, приходит к выводу, что существует прямая зависимость между пластикой человека и характером его мышления [3].

Пластичность рассматривается В. Фортунатовой как культурная единица, которой можно дать культурологическую оценку. «По движениям может быть составлена история „человека общественного“, человека в его взаимоотношениях с внешним миром и, в конечном счете – с самим собой. Ведь пластика – это не только существование тела в пространстве, но также и бытие души, рисунок движения и узор слова одновременно. Пластическая мысль, пластическое выражение звука, краски или слова точно так же изобразительны и противостоят хаосу, как и человеческая поступь, жестикуляция, телодвижения» [5, с. 55].

Танец служит человеку способом выражения природной пластики, своей сущности и противоречивости, а также способом изображения всевозможных движений и жестов. Древнегреческий философ Аристотель выражал свою мысль о том, что «пляска подражает своими ритмическими движениями нравам, страсти, обычаям и воплощает невидимую мысль» [1]. Очевидно, что именно пластика и выразительность являются главными элементами танца, которые способны волновать человека и выступать как общепринятое средство подачи и передачи информации.

Танец – понятие, равносильно употребляемое как в узком, так и широком смысле. В узком значении, танец можно отнести к исторически поздним формам – в то время как он стал видом искусства, а в широком, танец выступает особой деятельностью человека, благодаря которой он способен выразить внутренне и внешнее мировосприятие через пластику, различные движения и позы.

Цель данного исследования: проанализировать и изучить человеческое тело, как социокультурный феномен; углубить проблематику, ранее касавшуюся только поведенческих сторон телесности личности.

Изучая динамику исторических форм коммуникативных реакций человека, антропологи метафорично коррелируют социальные группы и целые общества с преобладающими у них реакциями: грубые, неконтролируемые, разнузданные или точные, смиренные, подчиненные сознанию. Способность оказать сопротивление массовым волнениям, проявить хладнокровие, подчиниться табу, утвердить особую активность концентрирует некую фундаментальность в социальном опыте человечества как культурный знак. Отсюда возникают и закрепляются такие метафоры, как «пассионарный народ», «социальные подвижники», «общественные труженики», «всенародные глашатаи», «национальный герой», «народный заступник» и т. д.

Телесность непосредственно взаимосвязана с характеристикой исторических структур сообществ, которые стали предтечей человеку. Как отмечалось выше, общество накладывает отпечатки на тела, но и тела также оставляют свои следы на обществе. В этих словах речь идет о ценности наследования семейной, племенной, родовой, а также общественной истории, которую человек хранить и бережет на протяжении всей жизни. Стоит отметить, что именно в базовых телесных формах, кроется начало языка описания социальных форм (норм, институций, органов принуждения). Структура тела выражает и конструирует соответствующую символику и метафорические формы. Тело является взаимосвязью, как между отдельными частями организма, так и между организмом как целым. Тело является метафорой структурированной системы и аппаратом классификации (Douglas, 2003). По аналогии с телом складывается блок схема, которая формирует понятие ежедневного опыта и дает представление о частном и целом, внутреннем и внешнем. Целым изображается семья, а развод – разрушением целостности. Женитьба является созиданием целого, а дети –

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

составляющей полной семьи. В культурном фонде народа известна такая трактовка: муж – голова, жена – шея, дети – цветы, дом – крепость, предки – корни, жизнь – цыганка, судьба – злодейка, а любовь – заманка.

В России широкое распространение получили такие метафоры: рука судьбы, пуповина истории, перст судьбы, трагическая поза и т. д. Есть так же ряд известных социальных метафор, основой которых является телесность человека: пушечное мясо, живой солдатский материал, офисный планктон, синие воротнички, яйцеголовые.

Индивидуально телесное и социокультурное соотносится в физическом и социальном пространстве синхронно. Тело человека также подвергается ряду изменений: изменяется осанка под влиянием современных гаджетов, наблюдаются ухудшения суставов и малоразвитость грудной клетки, ухудшение походки. Все вышеперечисленное – норма современных реалий, ибо телесная неконгруэнтность становится нормой для подавляющего большинства людей. И хотя в процессе развития человека и времени взгляды на культуру телесности видоизменяются – они пока все же носят утилитарный характер [4].

Весьма актуальным понятием является пластика окружающего мира, так как природа в основе своей пластична. Природная пластика – это, в первую очередь, отражение гармонии, которая исконно ему присуща, но дальнейший путь развития ведет ее в мир «второй природы», т. е. культурно-социальных отношений.

Пластичность является одним из важнейших и первичных свойств культуры. «Общение» с окружающей средой, проявление чувств и потребность во взаимосвязи порождает сильнейшее пластическое взаимодействие. Пластика отражает внутренний «багаж» личности, ее культуру и всевозможные внутренние духовные особенности. «Пластичность человеческой природы – самый обширный и самый важный вывод, который антропологи могут сделать, изучая культуру» [1, с. 23].

Со временем пластичность обретает культурные очертания и особенности, проводя свое развитие по рациональному пути. Пластичность обретает форму, и как следствие возможность ее наполнять.

Человеку свойственна внешняя и внутренняя пластичность. Именно внутренняя пластичность является формой воплощения Духа. Одно начала ведет к познанию более высокого, а другое наоборот – приземленному, тем самым не давая «воспарить и возвыситься над обыденной реальностью». Это противоборство разнонаправленных начал может являться источником развития личности, оно стимулирует и мотивирует ее эволюцию.

Выходит, что пластичность выражает идею внутреннего движения через различные виды материи. Она воплощена соответственно определенному времени и пространству (месту действия); отражает единичное и особенное (пластическая культура личности), но также и всеобщее (природная пластичность, пластика определенной эпохи, которая является ее своеобразной визитной карточкой).

ЛИТЕРАТУРА

1. Подорога, В. А. Феноменология тела Введение в философскую антропологию: материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 344 с.
2. Пиз, А. Язык телодвижений: Как читать мысли других по их жестам / А. Пиз. – СПб.: Изд. дом Гутенберг, 2000. – 186 с.
3. Бойко, В. Л. Танцевальные композиции и этюды танцев народов мира / В. Л. Бойко, О. С. Бердовский. – Киев: Муз. Украина, 1971. – 135 с.
4. Загадарчук, Г. О. Украинский национальный характер / Г. О. Загадарчук. – Киев: Наук. думка, 1997. – 114 с.
5. Фортунатова, В. А. Человек в мире культуры: учеб. пособие / В. А. Фортунатова. – Н. Новгород: НГПУ, 1998. – 98 с.

**ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ
В СОВРЕМЕННОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Изучение проблем в области человеческого тела совершалось на протяжении тысячелетий в различных научных отраслях, таких как анатомия, физиология, генетика, медицина, антропология и т. д. Вместе с тем на современном этапе развития общества существует незначительное количество исследований, имеющих существенное значение для изучения человеческого тела и телесности как явления культуры. Отсутствие трудов с позиций гуманитарного знания делает предложенную тему актуальной.

Понятие «телесность» возникает в эпоху постмодернизма под влиянием культурологии и семиотики, поскольку становится очевидным, что разными культурами тело понимается и ощущается по-разному. Например, в немецком языке существует несколько слов, которые обозначают «тело». Первое слово – *Korper* означает физическое тело, другое – *Leib* определяет «динамическую форму, через которую человек являет себя» [7, с. 70]. Наряду с этим приходит другое представление о таких понятиях как «организм», «боль», «болезнь» и выясняется, что это не естественные состояния тела, а формируемые и переживаемые культурные и умственные способы понимания жизни.

Являясь понятием постмодернизма, «телесность» не получила фиксированной формулировки и у разных авторов трактуется по-разному. В первой половине XX столетия слово «телесность» появилось в Толковом словаре Ожегова. Он ввел слово «тело» и выделил от него прилагательное «телесный». Далее появилась «телесность» как производное существительное от «телесный» – «земной, материальный, в противоположность духовному» [6]. То есть подразумевалось, что данное понятие обозначалось как материальный объект, который не владеет духовностью.

В настоящее время принято разделять понятия «тело» и «телесность». Говоря о теле, мы в первую очередь имеем в виду физический объект, наименование материального носителя человеческого организма, то есть тело как биологическая и физиологическая целостность, лишенная духовности. Телесность же, как утверждает доктор философских наук В. Л. Круткиня является интегральной характеристикой человека, включающую как физические, так и метафизические его параметры. Автор книги «Физическая культура, спорт, личность» В. А. Понамарчук в свою очередь отмечает, что телесность определяется не только лишь телом, а также и возможностью сознательной деятельности. По мнению Е. Э. Газаровой, автора монографии «Психология телесности» человеческая телесность сосредотачивает в себе как природное, так и культурное, естественное и социальное, она содержит в себе многозначное наполнение, как результат объективной встроенности в какой-либо из видов деятельности человека. В своем труде «Психология телесности между душой и телом» В. П. Зинченко, Т. С. Леви. обозначают, что человеческая телесность является одухотворенным телом, которое возникает вследствие процесса онтогенетического, личностного, и проявляет культурную, индивидуально-психологическую и смысловую составную часть человеческого создания. Живое движение, которое соединяет в себе психологический смысл и материальную форму является главным свойством телесности.

В каждой эпохе формировалось разное представление человека о теле. В античной культуре человеческое тело выступает одушевленной частью материального мира и является отображением сущности Вселенной. Вся концепция картины мира для древнего грека представляется необъятным телом живого человеческого создания. А. А. Тахо-Годи в своих исследованиях отмечает, наше понятие личности по-гречески нередко может обозначаться словом «сома» – «тело». Центральным положением греческой культуры является идея

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

гармонии духовного и телесного в человеке, их монолитности. «Лицо греческой статуи – ни закрыто, ни открыто; нет такой души, которая ни была бы здесь телом, и именно поэтому нельзя строго говорить о гармонии внутреннего и внешнего, а надо – об их неразделенности» [4, с. 43]. Духовное, внутреннее находит свое продолжение в теле, с помощью которого обретает свою сущность во внешнем мире. Греки ценили красоту человеческого тела, его пропорции, линии, формы. И потому как душа и тело были соразмерны для древнего грека, красота телесности проявлялась не в физическом идеале, а совершенстве человека как такового.

В эпоху Средневековья тело рассматривается как смертный материальный объект – вместилище человеческих грехов, которое противопоставляется нематериальной бессмертной душе. Данное представление формируется под воздействием христианских убеждений. Античный космоцентризм переосмысливается и на смену ему выдвигается новая модель устройства мира, в которой человек является творением Бога и занимает центр мироздания. Мир разделяется на два полюса: Небесный Град – Царство Божье и Земной Град – Царство Мирское. Человеческое тело не рассматривается исключительно с негативной стороны являясь сосредоточением греха, оно также рассматривается как возможное средство душеспасения. Под влиянием своих желаний и страстей тело оказывает сопротивление душе, однако имеет вероятность быть измененным. В связи с этим создаются различные аскетические практики, нацеленные на укрощение тела и повиновение его воле человека.

Эпоха Ренессанса вернула телесному смысл самодостаточности и красоты. Каждый отдельный человек представляется главным образом материально, естественно и даже просто телесно. Философия и искусство эпохи Возрождения выстроили образ превосходного тела, которое выражает идеал гармоничного человека.

В Новое время картезианское учение разрывает связь души и тела. Декарт определяет наличие двух субстанций – протяженную и мыслящую «протяженность в длину, ширину и глубину образует природу телесной субстанции, мышление же образует природу субстанции мыслящей. Ведь все прочее, что может быть приписано телу, предполагает протяженность и являет собой лишь некий модус протяженной вещи; равным образом все, что мы усматриваем в уме, являет собой лишь различные модусы мышления» [1, т. 1, с. 335].

Для философии нового времени характерно отождествление тела с машиной. Ламерти сказал: «Человеческое тело – это заводящая сама себя машина, живое олицетворение беспрерывного движения» [3, с. 121].

Представители немецкой классической философии подчеркнули взаимовлияние природы и культуры. Рассматривая тело с инструменталистской точки зрения, Кант видел его как средство для получения данных о внешнем мире, а также как способ налаживания связей между полученной информацией. В представлении Гегеля жизнь является становлением духа, который базируется на принципе раздвоенности. Тело и душа рассматриваются с позиции жизни: «жизнь может быть познана лишь как единство души и тела» [1, т. 4, с. 128].

«Телесность эпохи постмодерна не только утрачивает принципы единства, гармонии, меры, пропорции, упорядоченности, более того она начинает испытывать на себе проблему цельности, кризис идентичности» [5, с. 126]. Постмодернизм представляет телесность, в первую очередь, как часть субъекта, без которого сам субъект невозможен. В то же время, тело рассматривается в сопоставлении с внешним миром как определенная граница, которая делит внешнее и внутреннее. Интерес к изучению телесности проявлял Мерло-Понти, утверждая, что «очагом смысла» и сходных значений, которым наделен мир, представляется человеческое тело. Мерло-Понти считал, что источником любого смысла является человеческое одушевленное тело, которое одухотворяет миры и образует с ними «коррелятивное единство».

Ввиду изменений отношения к телу в культуре XX столетия сценический танец подвергается трансформациям и представляет образную ситуацию телесно-ментальных

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

изменений человека. Прибегая к явлениям телесности человека, он образует «телесные модели» – метафоричные смысловые структуры поведения людей.

Телесная модель «тело-порог» образовывается в свободном танце американской танцовщицы Айседоры Дункан. Рассматривая классический танец как бессмысленную гимнастику, она распространяла «естественный» танец, в основе которого лежали древнегреческие мотивы. Тело танцовщицы является не только лишь орудием танца, но также и «функциональным органом души», его телесная модель созвучна с ницшеанской метафорой «тела-порога» – непрерывно превращающегося организма, сквозь который течет жизненный поток.

В деятельности авангардного театра 1920-х годов появляется модель «тело-машина», главным образом в постановках русского театрального режиссера Всеволода Мейерхольда. Педагог использует принципы биомеханики, которые позволяют по максимуму задействовать человеческий телесный запас. «Танцы машин» Николая Фореггера являются примером данной модели, где танцовщики имитировали движения колес, маятников и поршней, ряд девушек изображала трансмиссию.

Под влиянием публичных лекций психиатра Жана Мартена Шарко, растет интерес к явлению истерии. Болезненные обнаружения человеческой психофизики занимают особенную ветвь в культуре конца XIX – начала XX в. Складывается модель «тело-симптом», признаками которой являются «ритмически сбивчивое движение, конвульсивность, резкие переходы от статики – к моторике, от кататонических замираний, длительных статичных пауз – к неестественно резкому, неоднократно повторенному движению» [2]. Хореография Мэри Вигман – представительницы немецкого экспрессионистского танца является образцом модели «тела-симптом». Отказавшись от «красивых движений», Вигман исполнила «Танец ведьм», за что ей дали прозвище «безумная».

Таким образом, трансформируясь в течение тысячелетий, концепция телесности в эпоху постмодернизма приобретает новый смысл. В отличие от классической философии, где доминировала идея разделенности души и тела, в постмодернистской структуре, современные мыслители указывают на сращивание души и тела. Под влиянием трансформаций эпохи постмодернизма, изменениям подвергается пластическая культура, в частности хореографическое искусство, которое прибегая к феноменам телесности человека, создает «телесные модели» – метафоричные смысловые структуры поведения людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Декарт, Р. Сочинение в двух томах / Р. Декарт. – М.: Мысль, 1989. – 654 с.
2. Курюмова, Н. Современный танец: Модели Телесности / Н. Курюмова // Петерб. театр. журнал. – 2014. – № 3 (77). – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/>.
3. Ламетри, Ж. Человек-машина. Сочинения / Ж. Ламерти. – М.: Мысль, 1983. – 509 с.
4. Михайлов, А. В. Из истории характера Человек и культура: индивидуальность в истории культуры / А. В. Михайлов. – М.: Наука, 1990. – 238 с.
5. Муратова, И. А. Телесность как доминанта культуры постмодерна / И. А. Муратова // Вестн. Тюмен. гос. арх.-строит. ун-та. – 2013. – № 1 (27): в 2 ч. Ч. 1. – С. 125–127.
6. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: Азъ, 1992. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/240158>
7. Цветус-Сальхова, Т. Е. Тело и «телесность» в культурологических исследованиях / Т. Е. Цветус-Сальхова // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2011. – № 351. – С. 70–73.

**СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО
ВНЕШНЕЙ И ВНУТРЕННЕЙ ГАРМОНИЗАЦИИ ЛИЧНОСТИ**

В процессе развития общества и его культуры происходит изменение ценностей, которые отражаются в хореографическом искусстве. Подвергается изменениям и сам танец как основа хореографического искусства и как один из древнейших способов самовыражения чувств и эмоций человека. На первый план выступают вопросы быстрой и гибкой адаптации к меняющимся условиям.

В современном обществе человеку любого возраста и профессии необходимы знания об общении и эмоциях, а также овладение навыками и приобретение опыта их гармонизации [2, с. 41]. Изменения, происходящие в обществе, отражаются на эмоциональной сфере каждого человека. Именно поэтому процесс общения через танец и работа по гармонизации отношений является очень интересной и перспективной.

С давних времен танец отражал быт людей, в нем находили свое воплощение сцены охоты, поклонение силам природы, рассказывалось о женском труде, показывалась ремесленная работа и семейные традиции. В процессе времени менялись взгляды, религиозные представления и быт людей, преобразался и видоизменялся танец. Каждая эпоха оставляла на нем свой отпечаток, привнося или забирая что – либо из танцевальной культуры. Это способствовало перемене бытового уклада людей и изменениям в танцевальной культуре. Танцевальная эволюция форм происходила за счет отмирания старых и зарождения новых танцев. Происходило развитие лексического материала, его усложнение и обогащение новыми элементами.

С давних времен человек умел выразить свое внутреннее состояние и эмоции благодаря языку тела, а сам танец являлся способом общения через движение. Язык танца представляет собой язык человеческих чувств, и если слово что-то обозначает, то танцевальное движение выражает, и служит выявлению всей образной структуры произведения. Обобщенность и многозначность танцевальной пластики требует применения особых законов отображения действительности, состоящих в поэтической условности хореографических образов. Они несут в себе ключевые моменты жизни, и благодаря своей высокой опосредованности и взволнованной приподнятости они оказываются способными постигнуть сущность самой жизни.

Танец является многогранным феноменом, который представляет собой объединение биологического, психологического, социокультурного и философского аспектов. Человек воспринимает окружающий мир через эмоциональную сферу, именно поэтому от ее здоровья зависит состояние физического тела.

В условиях современного общества происходит интенсивное развитие технологий, которые постепенно заменяют человеческую деятельность, это оказывает негативное воздействие на состояние здоровья человека. В XX веке распространенным заболеванием стала гиподинамия – недостаточность движения. Эластичность и крепость стенок кровеносных сосудов формируется только при физических нагрузках, функцию которых может выполнять танец. Он благотворно влияет не только на физическое здоровье, но и на психику человека, именно по этому его используют как танцевальную терапию.

Существует несколько мнений о развитии танцевальной терапии. Некоторые считают, что она имеет корни в древних ритуалах и традициях, другие утверждают, что танцевальная терапия является «совместным продуктом» развития в XX веке современного танца и психотерапии.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Если обратиться к истории Мэриан Чейс, с чьим именем чаще всего связывают переход танца в терапевтическую модальность, увидим, что некоторые из участников ее хореографического коллектива были пациентами психотерапевтов. Психиатры обратили внимание на положительные изменения, происходящие с их пациентами, и выяснили, что этому способствовали занятия в студии М. Чейс [5, с. 329]. Они заинтересовались ее работой и вскоре стали направлять к ней своих пациентов. А тем временем Мэриан на своих занятиях окончательно перенесла акцент с танцевальной техники на выражение индивидуальности посредством движений, стала исследовать, как соотносятся тело и движение с эмоциональными проблемами и творчеством. Мэриан Чейс считалась «первой леди» танцевальной терапии.

В 40–50-х годах подобные начинания развивались и в других частях США и в Европе. Среди первых танце-терапевтов были Труди Шуп, Мери Уайтхаус, Лилиан Эспенак, Ирмагд Бартениефф. И хотя каждая из них развивала свой подход, корни их работы – в танце. Они опирались на взаимосвязь психологических и физических процессов и видели не просто технику, а выражение глубинной сущности человеческой души, человеческого духа. Чтобы развивать древнейшее искусство танца в современном мире, прежде всего его целительный аспект, они обращались к глубокому изучению психодинамических теорий личности, развития и соотнесения законов движения с законами психики [1, с. 145].

У всех танцевальных психотерапевтов существует общее понимание танца, который в литературе называется «основным танцем» (basic dance): «Танец – это спонтанная трансформация внутреннего мира в движение, в процессе которой будет пробужден творческий потенциал и потенциал изменения старого образа жизни». Танцевальные терапевты основываются на работах психоаналитиков, таких как Вильгельм Райх, Карл Густав Юнг, Карл Стек Сальван.

Являясь базовой потребностью человека, танец служит способом узнавания себя и является путем самосовершенствования личности. Научить человека слышать внутренний голос своего тела, является одной из важнейших задач танцевальной терапии, которая работает с телом и его возможностями, участвует в формировании самооценки и рассматривает сферу межличностных отношений.

Танцевальная терапия позволяет понять взаимосвязь внутренней жизни человека и ее воплощение в танце. Жизнь тела является зеркалом сознания. Танец раскрывает конфликты личности, ее неповторимость и ограниченность, он является историей человеческих взаимоотношений, которые строятся на представлениях о самом себе.

Танец является одним из способов выражения эмоций, раскрытия личности, и может реализовать любые желания и фантазии. Он способен помочь более открыто смотреть на мир человеческих взаимоотношений и выражать чувства, которые человек не может выразить посредством языка.

Наше тело хранит в себе память всей нашей жизни, тех ограничений, которые мы приобрели. У каждого тела свой язык. Чаще всего, это очень «тихий» язык – едва заметный наклон головы, редко осознаваемые движения пальцев, небольшие напряжения в плечах или бедрах. У каждого тела есть свои «любимые» позы, жесты, особенности походки. Проявления человека в танце, его манера исполнения, яркость, передача музыки, образа, эмоциональная окраска во многом зависят от состояния чувственной сферы и осознания ее человеком. Стиль танцовщика может зависеть от темперамента человека. Одни, будут выразительны в медленных движениях и танцах, другие же, передадут все буйство своей натуры в быстрых, зажигательных связках и комбинациях [3, с. 146].

Безусловно, танец – это своеобразный процесс, который материализует и делает действенной мысль. Она, в свою очередь, «лепит» тело, подобно скульптору. Мысль глубоко интеллектуального человека, отражающая внутреннюю суть (а не поверхностное звучание) музыкального произведения, способствует раскрытию личностных, индивидуальных

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

исполнительских навыков, где техническая сторона полна содержательности и выразительности [4, с. 167].

Танец является своеобразным лекарством от депрессии и способен избавить человека от комплексов, улучшить психологическое состояние. Некоторые танцы сами по себе, без специального метода, являются прекрасной терапией. Одним из таких может являться джазовый танец, корни которого уходят в далекое прошлое. Джазовый танец прошел длительный путь развития и является результатом столетней эволюции игры на ударных инструментах негритянских племен Африки. Это танец ощущений и полной свободы движений всего тела, высвобождение внутренних чувств и эмоций посредством хореографического искусства.

На сегодняшний день, современный танец вызывает активный интерес, наблюдается своеобразная мода на него и в целом на занятия хореографией, которая обеспечивает разностороннее, в том числе духовное формирование личности. Решая задачи эстетического и эмоционального становления, хореография обеспечивает также физическое развитие подрастающего поколения. Тренировка двигательного аппарата дает возможность укрепления мышц, а также активно развивает многие физиологические функции организма. Танец является системой гармоничного совершенствования физического тела и воспитания образцовых духовных ценностей личности. Это – целенаправленная учебная работа, формирующая профессиональную исполнительскую деятельность, основанную на художественно-творческой реализации личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васенина, Е. Российский современный танец. Диалоги / Е. Васенина. – М.: Emergency Exit, 2005. – 249 с.
2. Захаров, Р. Слово о танце / Р. Захаров. – М.: Мол. гвардия, 1989. – 159с.
3. Карла, Л. Х. Мудрое движение. Мы учимся не только головой: пер. с англ. / Л. Х. Карла; А. В. Самарова, С. К. Масгутова. – М.: Восхождение, 1999. – 238 с.
4. Козлов, В. В. Интегративная танцевально-двигательная терапия: монография / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. – М.: Речь, 2005. – 265 с.
5. Мочалова, Н. В. Непрерывное образование как фактор развития креативной составляющей человеческого капитала / Н. В. Мочалова, Д. В. Мочалов, Г. Р. Стрекалова // Вестн. Казан. технол. ун-та. – Казань: КНИТУ. – 2014. – № 17. – С. 327–329.

УДК 793.3+930.85(042.3)

*А. В. Чередниченко,
г. Луганск*

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

В современных условиях глобализации одним из приоритетных направлений развития современного общества является сохранение национальной культуры и традиций. Учитывая это, проблема самоидентификации, осознание уникальности и неповторимости народностей является важной составляющей возрождения традиций во всех отраслях культуры. Актуальным в данном случае является дальнейшее развитие различных видов искусств, и в частности народного хореографического.

Народный танец занимает значительное место среди культурных достижений нашего народа. Он интересен богатством тем и сюжетов, хореографических образов, в которых раскрывается национальный дух и характер народа, отражаются явления, которые бытуют в жизни людей, в природе.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

На формирование танцевальной культуры восточных славян повлияли быт, условия труда, географическое расположение и другие факторы, что позволило увидеть различные региональные особенности в пределах одного этноса.

Танец славян никогда не был предметом отдельного научного исследования в танцевальной, религиоведческой и философской литературе. В основном хореографическое искусство изучается во взаимосвязи с другими ветвями искусства, таких как фольклор, музыка, литература, традиции этноса. Хотя отдельные упоминания о ритуальных танцах восточных славян можно найти в религиоведческих и культурологических исследованиях Г. Адамовича, А. Афанасьева, С. Безклубенко, К. Василенко, К. Голейзовского, А. Гуменюка, Н. Мельникова-Печерского, М. Поповича, В. Ромма, Б. Рыбакова, А. Толмачева и др.

Упадок и отмирание традиционной танцевальной культуры народов восточнославянского ареала на фоне развития и профессионализации народно-сценической хореографии, академических танцевальных жанров в современных условиях непосредственно связано с несоблюдением и пренебрежением традиций данного региона. Так произошло потому, что сейчас танцевальную деятельность в обществе воспринимают преимущественно как специфическую форму развлечения, оставляя ее осмысление на рассмотрение музыковедов и хореологам. Стоит отметить, что такое отношение к танцу как общечеловеческому феномену сформировалось и утвердилось во многих странах.

Каждый этнографический регион имеет свой самобытный, неповторимый, танцевальный язык, который формировался в течение длительного времени под влиянием различных факторов и претерпел определенные трансформационные процессы. Интересным для этнографов своим эволюционным развитием пластическим языком является территория восточнославянских этносов.

Особая историко-этнографическая принадлежность танцевальной культуры восточных славян сформировалась под влиянием многих факторов. В частности, кроме географического расположения, климатических условий, условий труда и быта, на формирование танцевального фольклора данного региона имели большое влияние культурно-исторические связи с соседними племенами и народностями, такие как южные славяне, что стало причиной взаимовлияния культур в формировании танцевальной лексики восточных славян. Этноконтактная зона, которая сохранила древнейшие реликвии праславянской культуры, которые являются постоянными объектами изучения археологов, историков, фольклористов, этнографов.

По мнению В. А. Гордеева, кроме региональных отличий, едва ли не каждое село, в котором сохранилась танцевальная традиция, может добавить какие-то своеобразные краски и оттенки к общей характеристике национального хореографического искусства [4, с. 245]. В разных регионах Украины, России, Белоруссии бытуют фрагменты древнейших форм народной хореографии, что дает возможность, путем сопоставления данных элементов, реконструировать с большей полнотой эволюцию народного танца от самых древних времен до настоящего времени.

Феномен синкретической специфики восточнославянского танцевального искусства можно обозначить как динамическое единство трех компонентов: тема танца, ритмика и музыкальное сопровождение, текстовое построение. При этом первичным организующим началом является хореография, на основе которой формируется ритмика и мелодия, на которые, в свою очередь, накладываются соответствующие стихотворные тексты. Славянский танец можно рассматривать как ключ к пониманию хороводов: производительная энергия танцевальной составляющей, обладая неограниченными возможностями, может иметь сколько угодно смысловых наслоений, не обязательно похожих на те, которые дошли до нас сегодня [3].

Хореографический образ нередко содержит в себе в спрессованном виде, самые разнообразные символы: зооморфные, антропоморфные, астральные, аграрные, брачные и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

другие. О тесных связях с конкретными явлениями далекого прошлого напоминают, иногда, только отдельные компоненты структуры танца, где сохранились традиции фольклорной деятельности: обряды и обычаи, легенды и сказки, игры, песенный, танцевальный и музыкальный фольклор. Благодаря исследователям народной музыки, мы и сейчас можем присоединиться к свадебному действу, живописным зимним играм, колядкам, щедривкам, веснянкам, таинственному поэтическому празднику «Ивана Купала», но, к сожалению, большинство обрядов воспроизведено только фрагментарно [2].

Один из аспектов социально-культурных условий сохранения лексики народного танца заключается в воплощении психологической характеристики персонажей танца средствами образной лексики, психологической мотивации использования тех или иных лексических средств.

Проблемы лексики танца в целом изучает хореология, молодая наука, которая на современном этапе своего развития определяется методологическими принципами. Становление науки предъявляет к теоретикам и практикам хореографии такие важные задачи: исследование исторических закономерностей эволюционного развития лексики, выявление зависимости танцевального движения от музыки, определение художественных особенностей региональной танцевальной лексики, проследить взаимосвязь между лексикой и композиционной структурой танца и ряд других.

Особенности развития хореографического искусства повлияли на то, что многие элементы народного танцевального творчества исчезли, а то, что осталось, достояние народно-сценической хореографии, часто стилизуется и обобщается в отдельных специфических чертах локальных групп. «Болезнь» стандартизации поразила многие коллективы, творчество которых стало преувеличивать настоящий колорит украинского танца, ориентируясь на демонстрацию очень обобщенного, усредненного образа. Стереотип приемов, сложившаяся неоднократно повторяемость драматургических действий, композиционных построений, рисунков, лексики, трюков делают похожими друг на друга не только украинские танцы разных регионов, но иногда и танцы разных национальностей.

Для сохранения или реконструкции народного танца хореографы самодеятельных и профессиональных коллективов используют различные способы нотации – как ассоциативные, так и не ассоциативные.

Кроме передачи произведения непосредственно «с ног до головы» или записи танца, очень часто фиксируется текст не авторского первоисточника, а измененный дополнениями других лиц.

Одной из основных задач специалистов народной хореографии, является полная и тщательная фиксация оригиналов, реконструкция утраченных образцов, разработка и усовершенствование авторских методик преподавания.

Также важным является сбор фольклора, который предусматривает фиксацию сохранившихся в памяти, или существующих танцев. Есть несколько способов их фиксации: практическое овладение, кино-, фото-фиксация и нотация хореографического текста, также нотация музыки и запись текста песен.

Фиксируются условия существования, рассказы-характеристики танца исполнителями, различные комментарии.

Создание фольклорного сценического танца – это не просто перенос тщательно изученных движений и рисунков на сцену – это процесс воссоздания атмосферы жизни танца, его «дыхание» и то таинство общения исполнителей, которое в нем рождается, вызывая его ценность и необходимость.

Современному искусствоведению известны две формы существования хореографических фольклорных традиций: в их собственной естественной среде и в сценическом искусстве. Тот, кто решает задачу сохранения фольклорных традиций, вводит нас в практику нескольких групп коллективов, которые в своей творческой деятельности

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

воплощают народное танцевальное искусство и отличаются друг от друга как способами его интерпретации, так и некоторыми другими параметрами.

К первой группе относятся коллективы, условно называются этнографическими, участники которых выполняют аутентичный фольклор той географической местности, где проживают. Вторая группа коллективов, назовем их условно фольклорными, реконструирует фольклор любого региона, воспроизводя живые традиции, или, если они уже не функционируют, изучая имеющиеся материалы. Третья и четвертая группы коллективов, к которым относятся самодеятельные коллективы, связанные с народной хореографией, строят свою творческую деятельность на принципах художественной обработки, разработки и стилизации фольклора [1].

Художественная разработка является высшей степенью трансформации народного творчества по сравнению с обработкой. С фольклорного образца выделяется основное образное ядро, самый яркий пластический мотив, ведущая идея (в лексике, рисунке танца, исполнении, образности – любом компоненте танца), которые разрабатываются, развиваются иногда вплоть до приобретения ими новых качеств.

Таким образом, в этом случае происходит разделение фольклорного произведения на отдельные элементы, их переосмысление, трансформацию и новое составление уже сценического произведения в соответствии с замыслом автора. Трансформируются все структурные элементы фольклорного танца: его музыкально-ритмическая формула, построение сюжета, образность. Здесь еще более четко, чем во время обработки, оказывается опосредованность фольклора традициями профессионального сценического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Видейко, М. Ю. Украина: от антов до Руси / М. Ю. Видейко. – М.: Крион, 2009. – 240 с.
2. Воропай, О. М. Обычаи нашего народа. / О. М. Воропай. – Киев: Знание, 1991. – 564 с.
3. Годовский, В. М. Народное танцевальное искусство Украины. Ч. 1. Западный регион / В. М. Годовский, Л. А. Маркевич. – Ровно: РГГУ, 2003. – 32 с.
4. Гордеев, В. А. Взаимовлияние фольклорного достояния и этнокультуры на формирование танцевальной лексики Полесья / В. А. Гордеев // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences Scientific journal. – 2014. – № 11–12. – С. 55–58.

УДК 791.43.049.1.067

*М. Н. Юрьева,
О. И. Урюпина,
г. Тамбов*

ПОДГОТОВКА ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА К СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Музыкальная эстрада сегодня занимает особое место среди различных видов музыкального искусства. В то же время недостаточный уровень художественно-эстетической и профессионально-исполнительской подготовки выпускников эстрадно-джазовых отделений музыкальных учебных заведений среднего и высшего звена, неразработанность специального педагогического инструментария, релевантного требованиям высококачественной подготовки артиста современной музыкальной эстрады, обуславливают разработку и внедрение новых моделей обучения будущих вокалистов эстрады.

Поскольку эстрадное пение является синтезом различных видов искусств, возникают проблемы хореографической подготовки вокалиста, так как современная сцена требует от исполнителя владения не только своим голосом, но и своим телом. В. М. Красовская отмечает: «Хореография, наряду с другими вспомогательными предметами, готовит

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

высокоразвитое тело, и является материалом танца» [4, с. 94]. В этой связи огромную роль в подготовке эстрадного исполнителя играют занятия сценическим движением и танцем, которые наделяют практическими приемами и свойствами, необходимыми артисту: внешняя подтянутость, мышечный тонус, пластическая выразительность, выносливость, дыхание и многое другое.

Особенности вокального жанра и вокальной техники, по мнению О. Е. Алпатовой, диктуют способы выразительности в конкретном эстрадном номере. В этом контексте эстрадного вокального репертуара можно выделить две категории:

1. Сюжетный материал (в котором возможно использование игровых приемов, вплоть до создания игровой сценки-песни).
2. Репертуар-диалог, в котором актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним процессам проживания песни, все ярких внешних средств актерской выразительности [1].

В первом типе в текстовом материале содержится некое сюжетное построение, которое позволяет сыграть песню как маленький спектакль. В «сценке-песне» выстраивается взаимодействие действующих лиц. Важно понять, насколько само текстовое и мелодическое содержание песни, ее жанра и стиля терпят привнесение в нее приемов собственной театральной выразительности.

Второй тип предполагает серьезное, драматическое содержание. Это чаще всего песня от лица самого героя, артист создает персонаж, от имени которого поется песня. В основе этого приема решения эстрадной песни – перевоплощение, создание характера.

Для передачи художественного образа певцу необходимо проникнуть в смысловой и эмоционально-чувственный строй музыкального произведения, овладеть актерским мастерством, приобрести навыки пластической выразительности. В противном случае пение превратится в процесс бездумного «выдувания нот».

В задачи дисциплины «Сценическое движение и танец» входит выработка общих двигательных навыков: конкретности и точности движения, правильности распределения мышечных усилий; изучение танцевальных композиций разных направлений и стилей; овладение навыками органично соединять в сценическом движении музыкальный материал и пластику, синхронизировать свои движения с партнером, коллективом. Для создания фундамента движенческого совершенствования будущего певца, применима разработанная профессором И. Э. Кохом методика по сценическому движению, изучение элементов классического, историко-бытового, фолк, современного танца, которые используются с учетом особенностей эстрадно-вокальных жанров. Важно освоить навыки двигательной, рече- и вокально-двигательной координации, моторной памяти, правильной осанки, походки, сформировать внимание и ловкость.

В процессе обучения необходимо научить эстрадного вокалиста одновременно работая над вокальной техникой, создавать пластическими средствами художественный образ. Понимание художественного образа произведения выражается в поведении эстрадного вокалиста на сцене. Поэтому важным условием в работе над эстрадным репертуаром является понимание того, насколько само текстовое и музыкальное содержание произведения терпит привнесение в него приемов актерской пластической выразительности. Особое внимание педагога направлено на то, чтобы внешние средства выразительности – жест, мимика, шаг, элементы танцевальных движений выглядели естественно.

Рассматривая значение хореографии как одного из основных средств воспитания пластической культуры эстрадного певца, мы опираемся на работы и научные исследования Ю. И. Громова по вопросам пластической культуры драматического актера. Видный деятель хореографического искусства и ученый подчеркивает: «...танец – вид искусства, где художественный образ воплощается через музыкально-организованное движение. Являясь искусством зрелищным, танец основан на зримом восприятии пластического воплощения

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

музыкальной драматургии и музыкальных образов. Танец своими специфическими пластическими средствами создает конкретное сценическое действие и передает его внутреннее содержание» [2, с. 12].

Пластическая выразительность в статике отражается в позе, которую можно назвать сердцевинной пластической лексикой эстрадного певца. Поза, самый лаконичный элемент пластики, способна выражать образ, смысл, характер, эмоциональное состояние.

Вторым по значимости выразительным элементом пластики эстрадного певца является жест. Жесты, благодаря своим свойствам изобразительности, выполняют задачу конкретного сообщения, готовят к восприятию сложного потока эмоционально-смысловой информации через пластику. Творческой функцией жеста является «...создание формы воображаемого объекта» [5]. Жест может сопровождать вокал (пение) и быть обособленным от него; но в том и другом случае должна быть органичная связь музыки и жеста, музыки и движения певца.

Будущему эстраднему певцу необходимо освоить прием пластической паузы: когда танцевальные движения замирают в скульптурной статике, а также умениями создавать и организовывать бесконечные варианты танцевальных движений, многочисленные разновидности одного и того же движения или положения. Для сочинения пластического рисунка при исполнении вокального эстрадного произведения необходимы как драматургический анализ песни, так и погружение в структуру музыкальной стихии, что вызывает рождение нужных вариантов поз и движений, которые в свою очередь могут быть выражением характера литературно-музыкальной основы песни, являться важным выразительным средством пластического образа.

Для этого педагогу нужно подвести студента-вокалиста к тому, чтобы все эти внешние проявления не возникали формально, а рождались изнутри в процессе эмоционального проживания музыкального произведения. В работе над сценическим поведением особенно продуктивна ситуация, когда певец самостоятельно подбирает выразительные движения, характерные для определенного персонажа или музыкального жанра, и придумывает несложные танцевальные элементы. Для этого эстраднему певцу необходимо свободное владение импровизацией танцевальных движений.

Н. И. Козлов под импровизацией подразумевает специфически-образное движение и сценическое поведение эстрадного певца. Умение импровизировать развивает у артистов эстрады вокального жанра такие необходимые качества, как: умение слушать и видеть разнообразные варианты исполнительской интерпретации через восприятие изменений характера музыки; способности творческого мышления, воображения и фантазии; умение сочинять простейшие танцевальные движения и их комбинации, обосновывая логику построения комбинаций, находить свои, оригинальные движения для выражения характера музыки; умение быстро менять направление и характер движения, мгновенно реагировать на темп, динамику, ритм и форму музыкального произведения [3].

Переход от одного раздела программы к другому, от упражнений к созданию вокально-эстрадного номера должен быть постепенным и последовательным, учитывать специфические черты эстрадно-вокального искусства, в том числе, пластические навыки работы с реквизитом, микрофоном. Ведь в целом вокально-концертный номер требует от исполнителя проявления развитого уровня ритмичности (пространственно-временной ориентации), танцевальности.

Как показывает практика, необходима полная согласованность действий хореографа и педагога по вокалу, общее понимание специфической исполнительской нагрузки вокалистов, единства пения, движения, дыхания, памяти, выносливости. Согласованность в подходах и работе между специалистами по движению и вокалу делает освоение материала более эффективным, способствует раскрытию индивидуальности исполнителя.

Таким образом, в процессе подготовки будущего эстрадного вокалиста должна существовать четкая направленность на реализацию знаний, способов деятельности (умений

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

и навыков), опыта творческой деятельности, опыта эмоционально-ценностных отношений. Умелый выбор формы процесса обучения позволяет осуществить данную направленность в подготовке студента-исполнителя наиболее результативно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатова, О. Е. Синтез искусств в подготовке вокалистов / О. Е. Алпатова // Поволж. пед. вестник. – 2014. – № 3 (4). – С. 62–64.
2. Громов, Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера / Ю. И. Громов. – СПб.: Планета музыки, 2011. – 264 с.
3. Козлов, Н. И. Пластическая выразительность как один из определяющих компонентов в создании художественного образа / Н. И. Козлов. – СПб.: Композитор, 2006. – 20 с.
4. Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1967. – 340 с.
5. Маркова, Е. В. Современная зарубежная пантомима / Е. В. Маркова. – М.: Искусство, 1985. – 192 с.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

УДК 316.77:002.1

*Э. Г. Абрамова,
г. Луганск*

ДОКУМЕНТ КАК АТРИБУТ СОЦИАЛЬНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Документы существуют в современной цивилизации как атрибут каждодневных социальных взаимодействий не просто весьма ощутимо, они вписаны в ее контекст настолько широко, что можно констатировать тотальную документизацию жизнедеятельности социума и без преувеличения говорить о документе как о важном массовом феномене нашего мира.

Общественное сознание в соответствии с существующими в социуме стереотипами и ассоциациями устойчиво связывает с документами такие процедуры, как составление, удостоверение, визирование, передача, получение, регистрация, чтение, ознакомление, предоставление, предъявление, и принятое нами определение соответствует прототипическим представлениям.

В самом общем смысле документы следует рассматривать как артефакты, то есть как «человеко-размерные» объекты: их нет в природе и у животных, они не навязаны человечеству божественным велением или какой-либо сверхъестественной тайной силой, но сознательно создаются человеком, не могут без человека существовать и функционировать, они суть интеллектуальный и материальный продукт человеческой деятельности с выраженной прагматической направленностью.

В антропологической парадигме модель документной коммуникации описывается следующим образом. Документ является заместителем инициатора коммуникации, последний передает получателю информацию, служащую предметом коммуникации, передача происходит по каналам коммуникации, включающим посредников и технические средства. Антропологический подход выводит на передний план контексты создания и потребления документа, направляет фокус внимания на проблемы человека, продуцирующего документную информацию и человека, использующего ее.

С антропологической точки зрения, безусловно, важен вопрос, что значат документы для человека, учитывая, что их бытование происходит в условиях парадоксальной ситуации: они являются продуктом целесообразной деятельности, но, тем не менее, создают издержки, тяготы, принуждения. Так, например, документы повышают эффективность социальной деятельности человека, заменяя личное присутствие в контактах и опосредуя социальные функции, но создание, оформление документов требует значительных затрат труда и времени [2, с. 26].

Дисциплинирующая регламентация облегчает работу с документами, в то же время творческой природе человека чужда заорганизованность: она сдавливает деятельность тисками нормативности и долженствования, ограничивает креативность, вытесняет элементы инициативности. Документы, с одной стороны, предоставляют позитивные возможности в социализации человека, с другой стороны, человек ощущает себя винтиком в бюрократической машине, он асоциален без документа («Без бумажки ты букашка, а с бумажкой – человек»). Такие обстоятельства определяют неоднозначное отношение к документам, оно предстает дилеммой «польза / вред».

Амбивалентная природа документов отражает противоречивый характер общественного развития, она неустранима, но человек как носитель целей создания

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

артефактов ответственен за антропологические последствия их применения, в том числе и за непреднамеренные эффекты. Философия способна по своим возможностям внести вклад в оптимизацию условий функционирования документов. Как неотъемлемый элемент практической жизнедеятельности социума документы подчиняются ее законам при своем создании и применении. Поэтому философия документа связана не только с философской антропологией, но и с таким разделом философского знания, как социальная философия. С позиций социальной философии можно инициировать постановку насущных социальных проблем, которые тесно связаны с судьбой и кризисом современной цивилизации и которые неизбежно проецируются на документную сферу, приводя к деструктивно-дегуманизирующим последствиям.

Одной из таких проблем является проблема информационной перегрузки, резко обнаружившая себя перед человечеством в последние десятилетия. Она порождена информационным взрывом – явлением планетарного порядка, относящимся к так называемым «большим вызовам». В документной сфере интенсификация информационных процессов проявляется увеличением коммуникативной активности, беспрецедентным стихийным количественным ростом документной массы и приводит к информационным перенапряжениям, которые оборачиваются общественным неврозом и стрессами, синдромом информационной апатии и усталости индивидов общества. При этом документные коммуникации охватывают все макросоциальное пространство повседневной жизнедеятельности, и в них интегрировано практически все население. Кроме того, в отличие от режима самоинформирования человека в обыденной жизни, при продуцировании и использовании документов действует объективное, исходящее от социума принуждение.

Следовательно, именно в документной среде информационные проблемы приобретают особую остроту, и совершенно очевидна необходимость ее оптимизации. В изыскании способов компенсации, смягчения проблем или в нахождении механизмов перехода роста в новое качество могут быть эффективными стратегии научного поиска [1, с.36].

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатова, Е. Б. Информационный взрыв в документной среде / Е. Б. Богатова // Исторические, философские, политические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 3 (41). – Ч. I. – С. 36–40.
2. Богатова, Е. Б. Этические аспекты властного дискурса в документных коммуникациях / Е. Б. Богатова // Актуальные проблемы истории, политики и права: сб. ст. Всерос. науч.-практ. конф. – Пенза: МНИЦ ПГУ, 2013. – С. 25–29.

УДК 378.147

*Е. Н. Балашова,
г. Тамбов*

КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД В ВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКЕ ДОКУМЕНТОВЕДОВ

Информационное общество ставит перед системой образования все более сложные задачи. Человек в своей профессиональной деятельности в наши дни сталкивается со все более неопределенными ситуациями, когда готовых решений нет, и их нужно находить. Поэтому одной из самых главных в образовании является задача учить творчеству, воспитывать личность самостоятельную, способную принимать решения и нести за них ответственность, умеющую критически мыслить, вести дискуссию, аргументировать и учитывать аргументы оппонента. Решить подобную задачу возможно через использование компетентностного подхода [1, с. 9].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Т. Росс, исследуя проблемы перспективного развития, говорит о том, что в условиях ускоряющейся экономики предприятия остерегаются создавать рабочие места, на которых работают в течение всей жизни. Слишком быстро устаревают know-how наемных работников. Растет ненадежность рабочих мест, поскольку все большее число сотрудников связано с гибкими, краткосрочными проектами и коллективами, которые не обязательно принадлежат одной фирме. Требуется наличие компетенций. Для того, кто ищет работу, это означает, что он должен стать универсальным работником (работником, обладающим «портфелем компетенций»): он должен иметь разносторонние способности, которые основываются на собственных талантах и признаны оригинальной комбинацией практического опыта. Вместо выполнения задания требуется способность решать проблемы. Сотрудники становятся квазисамостоятельными, повышается их ответственность в условиях рынка.

Э. Гоффлер замечает: «Знание становится все более смертным. Сегодняшний факт становится завтрашним заблуждением. Это не возражение против существующих фактов и данных – вовсе нет. Однако общество, в котором индивидуум меняет работу, место жительства, социальные связи и т. д., придает огромное значение эффективности образования. Школа завтрашнего дня должна давать не только информацию, но и способы работы с ней. Школьники и студенты должны учиться отбрасывать старые идеи, знать, когда и как их заменять. Короче говоря, они должны научиться учиться, отучиваться и переучиваться...Неграмотным человеком завтрашнего дня будет не тот, кто не умеет читать, а тот, кто не умеет учиться» [4, с. 309–310].

Концепция компетентного подхода в образовании в России разрабатывается с 90-х гг. XX в. После публикации текста «Стратегии модернизации содержания общего образования» и «Концепции модернизации российского образования на период до 2010 года» произошла резкая переориентация оценки результата образования с понятий «подготовленность», «образованность», «общая культура», «воспитанность» на понятия «компетенция», «компетентность» обучающихся.

Выделяется несколько важных моментов, определяющих компетентностные изменения в содержании и способах вузовской подготовки специалистов:

- усиление роли системно-организационных качеств специалиста (интеллектуальных, моральных, коммуникативных, рефлексии, самоорганизации);
- развитие интегрированного обучения в системе профессиональной подготовки кадров, преодоление искусственного разделения, вызываемого предметным структурированием учебных планов;
- повышение роли общекультурной компетентности, ориентированной на осознание технических, экономических, культурных изменений и разнообразия;
- повышение потребности отрасли в воспитании качеств инновационного поведения специалиста, формировании его инициативности, креативности, социальной мобильности [2, с. 33].

Таким образом, использование компетентного подхода предполагает изменение методики обучения, когда студент из пассивного объекта образования, осваивающего «готовые» знания, превращается в самостоятельного, активного субъекта образования, участника преобразования новых знаний в социокультурную реальность, в товары и услуги. Акценты перемещаются с чисто учебной деятельности на научно-исследовательскую и практическую, что позволяет студентам, непосредственно включаясь в сотворчество с преподавателем и сталкиваясь с необходимостью отслеживания и решения профессиональных проблем, продуктивно осваивать новые виды опыта, методы и стили эффективной работы.

На языке компетенций говорят профессиональные стандарты, которые служат важным руководством для формирования системы профессионального образования и обучения. Они

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

являются также основанием для разработки образовательных стандартов всех уровней с учетом требований к квалификации работника, предъявляемых рынком труда, работодателем.

Основой, сердцевиной, объединяющей профессиональные и образовательные стандарты, должны быть единые требования к интегративным социально-профессиональным конструктам: компетенциям и метапрофессиональным качествам работника по каждой профессии и учебной специальности, направлению [3, с. 27].

Вместе с тем, с момента опубликования документов по модернизации образования идет дискуссия о месте, роли и содержании компетентного подхода в современном российском образовании. При всех достоинствах указанного подхода, необходимо помнить о тех проблемах, которые проявились в европейских вузах в ходе реструктуризации высшего образования. К ним относятся:

Во-первых, отсутствие опыта разработки, реализации и оценки компетенций в их органической связи со знанием.

Во-вторых, возможное снижение качества высшего образования на уровне бакалавриата.

В-третьих, дефицит методических решений, позволяющих совмещать актуальные для настоящего времени компетенции с теми, которые могут быть востребованы в будущем.

Методы компетентного подхода позволяют сделать более продуктивным освоение любой учебной дисциплины. Так, хотелось бы попытаться использовать названный инструментальный применительно к курсу «Документная лингвистика», который входит в вариативный цикл согласно учебному плану ООП по направлению подготовки 46.03.02 – «Документоведение и архивоведение».

Процесс изучения дисциплины «Документная лингвистика» направлен на формирование ряда профессиональных компетенций, на которых мы остановимся подробнее.

Студенту в процессе освоения курса «Документная лингвистика» нужно овладеть тенденциями развития информационно-документационного обеспечения управления и архивного дела. Данная профессиональная компетенция обязательна для освоения ООП и является составляющей процесса подготовки документововеда, ее значимость определяется необходимостью владения тенденциями развития информационно-документационного обеспечения управления и архивного дела.

Следующая профессиональная компетенция, необходимая будущему бакалавру по направлению подготовки «Документоведение и архивоведение», – владение навыками реферирования и аннотирования научной литературы, навыками редакторской работы. Данная компетенция обязательна для освоения ООП; ее значимость определяется необходимостью владеть навыками реферирования и аннотирования научной литературы, навыками редакторской работы.

В результате освоения компетенции будущий документовед должен знать основные этапы процесса составления аннотаций и рефератов научной литературы, уметь находить информацию и выделять главное, осуществлять редакторскую работу; владеть навыками редакторской работы.

Для формирования необходимых компетенций используются различные технологии: лекции, практические занятия, тренинговые задания, и решение проблемных ситуаций по изучаемым темам, а также самостоятельная работа. Средства и технологии оценок: тестирование, коллоквиум, рефераты. Традиционные формы контроля (собеседование на зачете и экзамене, письменные контрольные работы)

Учебный процесс должен быть организован таким образом, чтобы с максимальной эффективностью формировать у обучающихся профессиональные компетенции. Вместе с тем, необходимо помнить о том, что компетентность студента или выпускника и компетентность специалиста качественно различаются, поскольку для первого это означает наличие готовности к профессиональной деятельности на основе усвоения теоретических и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

практических знаний, умений, навыков и способностей профессионального характера, для второго – владение определенным актуальным и инновационным набором компетенций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зеер, Э. Ф. Модернизация профессионального образования: компетентностный подход: учеб. пособие / Э. Ф. Зеер, А. М. Павлова, Э. Э. Сыманюк. – М.: Моск. психол.-соц. ин-т, 2005. – 216 с.
2. Колегина, О. А. Библиотечно-информационное образование в контексте мировых тенденций: теоретико-методологический аспект: монография / О. А. Колегина; Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань, 2006. – 256 с.
3. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Ин-т эксперим. социол.; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
4. Тоффлер, Э. Фугуршок / Э. Тоффлер. – СПб.: Лань, 1997. – 461 с.

УДК 004.921

*А. В. Белоконь,
г. Донецк*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ГПОУ «ДХК»

В условиях динамично меняющегося мира, усложнения технологий и непрерывного совершенствования информатизация сферы образования приобретает большое значение. Современный этап развития общества ставит перед системой образования ряд принципиально новых проблем, среди которых следует выделить необходимость повышения качества образования и его доступности, создание оптимальных образовательных систем и усиление связи между различными уровнями образования. Одним из результативных способов решения этих проблем является применение компьютерных технологий.

Появление компьютерных технологий дало возможность создать качественно новую образовательную среду как основу для развития и модернизации системы образования. Компьютерные технологии имеют ключевое значение на всех ступенях образовательной системы. На каждом этапе познавательной деятельности, научных исследований и во всех отраслях знаний компьютерные технологии выполняют функции, как инструментов, так и объектов познания [2].

Применение компьютерных технологий в профессиональной подготовке студентов художественных специальностей вузов является важным средством развития их художественных способностей, содействует проявлению творческого и интеллектуального потенциала развивающейся личности.

Освоение студентами основ компьютерной графики имеет свою специфику по сравнению с традиционными видами изобразительной деятельности в связи со спецификой использованной в ней изобразительных средств и технических возможностей. Развитие компьютерной графики на начальных этапах было связано с развитием технических средств. Со временем компьютеры и визуальные возможности изменили способы создания и распространения изображений. И на сегодняшний день сфера использования компьютерной графики достаточно широко представлена, уровень развития ее как науки достаточно высок [1, с. 490].

Согласно Государственным образовательным стандартам основной программы профессиональной подготовки специалистов среднего звена по специальности 54.02.01 Дизайн (по отраслям) изучение раздела «Компьютерная графика» входит в состав междисциплинарного курса «Средства исполнения дизайн-проектов». При этом важно отметить, что, в свою очередь, обозначенный курс является составляющей

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

профессионального модуля «Творческая художественно-проектная деятельность». Исходя из этого, стоит отметить важность компьютерной графики для освоения студентами Колледжа профессиональной деятельности в целом.

Стоит отметить основные требования к освоению профессиональных компетенций в рамках подготовки студентов-дизайнеров уровня среднего профессионального образования:

- использование разнообразных изобразительных и технических приемов и средств при выполнении дизайн-проектов;
- применение средств компьютерной графики в процессе дизайнерского проектирования;
- знание технических и программных средства компьютерной графики.

Рассмотрим пути реализации профессиональной подготовки студентов с использованием компьютерной графики по специальности 54.02.01 Дизайн (по отраслям) в ГПОУ «Донецкий художественный колледж».

В Колледже ведется подготовка будущих дизайнеров в двух направлениях: графический дизайн и дизайн среды. С учетом этого в обучении компьютерной графике можно выделить основные группы программного обеспечения, которые соответствуют направлениям подготовки специалистов:

1) для дизайнеров, занимающихся художественным проектирование дизайна среды, это следующие программы: AutoCAD, Arhi CAD, 3D Studio MAX. При помощи них студенты создают проекты интерьеров жилых, офисных помещений, трехмерные изображения;

2) для студентов, обучающихся графическому дизайну, базовыми являются программы: Corel Draw, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe InDesign

При помощи них студенты создают и редактируют двухмерные векторные объекты, обрабатывают фотоизображения, создают свой вариант, занимаются версткой периодических изданий и т. п.

Использование компьютерных технологий в будущей профессиональной деятельности студентов-дизайнеров не вызывает сомнений. Современные направления дизайна: Web-дизайн, развитие полиграфии невозможно представить без средств компьютерной графики.

Компьютерная графика вносит в искусство новые изобразительные возможности имитации материалов, эффектов освещения и свечения, использование пространственных спецэффектов; материальности; виртуального объема; создание эффекта движения и др.

При обучении студентов-дизайнеров особо важно обращать внимание на принципы гармонии, которые являются основополагающими для всех видов искусств. Приведение элементов композиции и целого к гармонии – это те моменты создания авторского произведения, которые обязывают студента в полную силу включить знания и умения в процессы художественного творчества. Для этого он должен получить в полном объеме совокупность теоретических сведений о законах композиции, основах проектной графики, законах художественного проектирования. Это и есть процессы реализации художественной темы и художественного образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Забродина, Н. А. Роль компьютерной графики в обучении студентов в области художественных специальностей / Н. А. Забродина // Молодой ученый. – 2017. – № 5. – С. 489–492.
2. Роль компьютерных технологий в образовательном процессе. – Режим доступа: <http://www.informio.ru/publications/id2038/Rol-kompyuternyh-tehnologii-vobrazova-telnom-processe>.

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ КРАЕВЕДЧЕСКИХ РЕСУРСОВ
БИБЛИОТЕК В ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ**

В условиях социальных, экономических и политических катаклизмов одним из важнейших и значимых направлений деятельности библиотек становится максимальное внимание к поиску, сбору и аналитической обработке информационных ресурсов о крае. На сегодняшний день историко-культурное достояние Луганщины нуждается в глубоком всестороннем изучении и популяризации.

Библиотеки как мощные информационно-культурные центры, располагающие огромным арсеналом документных краеведческих источников, наряду с остальными учреждениями образования и культуры вносят весомый вклад в повышение историко-культурного потенциала Луганщины. Они занимаются комплектованием, организацией использования и популяризацией литературы краеведческого содержания, формируют и развивают краеведческие информационные потребности жителей Республики [1]. Наряду с традиционными формами: массовыми мероприятиями, книжными выставками, справочно-библиографическим обслуживанием, в этой сфере активно используются новые технологии. Значительно способствуют обеспечению безграничного доступа пользователей, популяризации ресурсов об истории и культуре нашего края, формированию позитивного имиджа региона представленная на сайте библиотек краеведческая информация: электронные базы данных; электронные библиографические указатели; полнотекстовые ресурсы; гиперссылки на информацию о регионе; фактографические сведения; сведения о краеведческой деятельности и ресурсах библиотек. Например, на сайте Луганской республиканской универсальной научной библиотеки им. М. Горького информационные ресурсы о крае сгруппированы в одном месте и представлены на web-странице «Краеведам», состоящей из семи самостоятельных разделов и подразделов: «Краеведческие ресурсы» (Луганщина: документы, события, факты; научно-исследовательские материалы); «Краеведческие экспедиции» (материалы об интересных фактах исторического и культурного наследия Луганского края: «Фамильные реликвии», «Казимир Людвигович Мчиховский. Жизнь длиной в 3000 верст», «Аптечное дело в Луганске», «Чеховский след на Луганской земле» и др.); «Выдающиеся деятели Луганщины», «Выдающиеся краеведы Луганщины», «Литературное наследие Бориса Гринченко», «Памятники Луганщины», «Календарь знаменательных и памятных дат».

Краеведение является основой патриотического воспитания подрастающего поколения, поэтому большое внимание данному направлению работы уделяется в детских и школьных библиотеках. Первым долгосрочным региональным проектом для юных читателей стал разработанный в 2018 году в Луганской библиотеке для детей краеведческий творческий проект «Живу я в Луганске и этим горжусь!». В ходе его реализации предусмотрен ряд мероприятий, систематизированных по тематическим блокам: «Знаю город свой на пять, но хочу еще узнать», «Луганщина – песня моя», «У природы есть друзья: это мы, ты и я», предполагаются интерактивные презентации, создание индивидуальных и групповых творческих работ, организация и проведение разнообразных выставок, игр, конкурсов, викторин, встреч, проведение тематических и виртуальных экскурсий. С целью изучения родного края, воспитания чувства патриотизма и гордости за свою малую родину используются инновационные формы: интерактивная «карусель», виртуальный морской бой, квесты, виртуальная библиотакси, на котором можно совершить экскурсионную прогулку по Луганску вместе со сказочными героями. Примечательно, что такого рода проекты способствуют интегрированию социально-культурного пространства региона посредством

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

взаимодействия культурных и образовательных институтов. Партнерами библиотечного проекта «Живу я в Луганске и этим горжусь» стали Мемориальный дом-музей имени В. И. Даля, Музей-квартира им. В. Титова, Волонтерское студенческое общество «Сова», Луганский художественный музей, Казачий кадетский корпус им. Маршала авиации Ф. Ефимова [3].

В 2019 году Луганская молодежная библиотека создала на своем сайте «Литературную карту». «Литературная карта» – это долгосрочный проект, который предлагает вниманию читателей постоянно пополняемый электронный путеводитель – ресурс, позволяющий познакомиться с литературным пространством ЛНР всем желающим. Ресурс систематически пополняется и на сегодняшний день включает имена известных литературных деятелей и самодеятельных авторов, судьба которых так или иначе связана с регионом. Здесь можно ознакомиться с личностями, которые прославляли свой край: писателями В. А. Смоленским и В. В. Полуйко, кандидатом медицинских наук Ю. А. Ененко, заслуженным журналистом Украины Т. А. Дейнегиной, писателем С. С. Бугорковым и др.

В Луганской Республиканской библиотеке им. М. Горького в 2019 году стартовала реализация инновационного проекта «Памятники Луганщины в формате 3D», который предполагает презентацию трехмерных моделей объектов историко-культурного и архитектурного наследия Луганского края с применением технологий дополненной реальности. Цель проекта состоит в популяризации историко-культурного и архитектурного наследия Луганщины в международном электронном пространстве, повышении интереса к новейшим отечественным разработкам в сфере IT, предоставлении свободного доступа к электронной базе данных по историко-культурному и архитектурному наследию в 3D-формате. Для ознакомления с трехмерными моделями и историческими сведениями предполагается использование мобильных устройств, в которых с помощью специального приложения доступны такие объекты культуры, как памятник К. Е. Ворошилову, мемориал «Борцам Революции», Британские танки Mk.V, мемориал «Труженнику Луганщины», памятник Луганским паровозостроителям, памятник автору «Слова о полку Игореве», памятник «Они отстояли Родину», памятник «Воинам-освободителям» и др. [2]. В последние годы началась работа над созданием цифрового портала «Электронная библиотека: «Документальная память Республики».

Таким образом, краеведческие ресурсы, хранящиеся и предоставляемые библиотеками Луганщины – это не только продукт интеллектуальной деятельности жителей региона, но и важный фактор развития региональной культурной среды, наряду с такими факторами, как наука, техника, социальное управление, духовные ценности. Значимой тенденцией развития коммуникативных практик библиотек Луганщины является приобретение, хранение и грамотное использование документов краеведческого содержания и местного происхождения, предоставление информации о них с помощью инновационных форм массовой работы, реализация долгосрочных проектов, обеспечение доступа к многоаспектным сведениям о крае в Интернете.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотеки Луганской Народной Республики: справ.-аналит. издание / сост. Сулова В. Б. [и др.]. – Луганск, 2016. – 64 с.
2. Дополненная реальность: памятники Луганщины в формате 3D // Официальный сайт Луганской Республиканской универсальной научной библиотеки им. М. Горького. – Режим доступа: <http://lib-lg.com/index.php/eshchjo/proekty/programmy-i-proekty/4822-dopolnennaya-realnost-pamyatniki-luganshchiny-v-formate-3d>.
3. Зуева, Л. Б. С чего начинается Родина? Краеведческий проект в библиотеке для детей / Л. Б. Зуева // Библиотечная палитра. – 2018. – № 4. – С. 60–62.

**ЭЛЕКТРОННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ РЕСУРСЫ
В ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА:
АНАЛИЗ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ**

Сегодня утверждение «Кто владеет информацией, тот владеет миром» [6] звучит максимально актуально. Информацией должны владеть все люди, особенно специалисты, которые могут и должны делать мир лучше. В особенности это специалисты в области культуры, такие как библиотекари, реставраторы, лингвисты, музеологи, режиссеры, дирижеры, музыканты, исполнители и т. п. Подготовкой таких кадров занимаются многие учреждения: консерватории, театральные вузы, музыкальные училища, колледжи, университеты по всему миру. В нашей стране подготовкой кадров для учреждений культуры и искусства с 1918 года занимаются вузы культуры. В 1918 году для подготовки инструкторов и работников по внешкольному образованию был создан Петроградский институт внешкольного образования (ныне ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры») [2, с. 248]. В дальнейшем в СССР было создано более 20 вузов культуры. Все они подчинялись Министерству культуры СССР или министерствам культуры союзных республик, тесно взаимодействовали в разработке программ обучения, создания и использования информационных ресурсов в помощь обучению студентов [4, с. 47].

За последние 20 лет произошло много политических и экономических изменений в стране и обществе в целом. Но вузы культуры продолжают работать, готовить кадры, разрабатывать новые программы обучения, переходить на трехуровневую подготовку (бакалавриат, магистратура, аспирантура). Важным требованием к подготовке кадров сегодня является информационное обеспечение этого процесса, достаточности традиционных и электронных информационных ресурсов, доступных обучающимся в стенах вуза или дома. Такое требование предъявляется и к учебным заведениям при проведении аккредитации и проверке на соответствие уровню подготовки кадров. Каждый вуз решает эту задачу по-своему.

В своей статье мы рассмотрим проблему информационного обеспечения образовательной деятельности обучающихся в вузах культуры с позиции студентов. Специалисты – это состоявшиеся профессионалы своего дела, которые знают, где находится нужная ему информация и как ее преобразовать. Что же делать студентам, которые делают свои первые шаги в профессию? На помощь им приходят утвержденный в 2011 году приказ Министерства образования и науки Российской Федерации, согласно которому «каждый обучающийся должен быть обеспечен индивидуальным неограниченным доступом к электронно-библиотечной системе по основным изучаемым дисциплинам вне зависимости от формы обучения» и вузовские библиотеки как исполнитель этого приказа [5].

В вузах именно библиотека занимается обеспечением актуальными информационными ресурсами студентов для их образовательной и научной деятельности. Таким образом исполняется ФГОС ВО: высшее учебное заведение обеспечивает каждого обучающегося доступом хотя бы к одной электронно-библиотечной системе, а чаще всего к нескольким [1, с. 22].

Целью нашего исследования является выявить информационные ресурсы, как и на каких условиях они доступны студентам, насколько легко их найти и удобны ли они в пользовании.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Критерии выбора вузов культуры для исследования:

- крупнейшие вузы СНГ;
- рейтинг вузов культуры на сайте Vuzopedia;

Были отобраны 8 вузов культуры: Санкт-Петербургский государственный институт культуры (СПБГИК), Московский государственный институт культуры (МГИК), Волгоградский государственный институт искусств и культуры (ВГИИК), Воронежский государственный институт культуры (ВГИК), Казанский государственный институт культуры (КазГИК), Кемеровский государственный институт культуры (КемГИК), Краснодарский государственный институт культуры (КГИК), Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского, Хабаровский государственный институт культуры (ХГИК).

Все веб-страницы библиотек вузов культуры были проанализированы по нескольким критериям, таким как количество подключенных ресурсов; присутствие на сайте зарубежных ресурсов; качество всех ресурсов; удобство интерфейс веб-страницы.

Результаты анализа представлены в табл. 1.

Количество ресурсов, к которым имеет доступ библиотека, числом и наличие зарубежных ресурсов указаны числовым показателем. Качество ресурсов определяется по трем степеням:

•удовлетворительно – сайт удобен для использования, но у пользователя могут возникнуть трудности в работе с ним;

•хорошо – сайт удобен для использования, но у не подготовленных пользователей могут возникнуть вопросы;

•отлично – интерфейс сайта интуитивно понятен и удобен для использования, у пользователя не возникнет вопросов при работе с ним.

Интерфейс веб-страниц библиотек оценивался по 5-балльной шкале:

2 балла – сайт не отвечает современным запросам пользователей;

3 балла – сайт либо имеет переизбыток информации, либо испытывает информационное голодание;

4 балла – сайт является интуитивно понятным, но при использовании возникают вопросы;

5 баллов – сайт полностью отвечает потребностям современных пользователей, удобен в использовании и интуитивно понятен.

Таблица 1.

Анализ наличия, количества и удобства использования информационных ресурсов вузов

	количество подключенных ресурсов	зарубежные	качество ресурсов	удобство сайта (интерфейс)
Волгоградский государственный институту искусств и культуры (ВГИИК)	3	0	Удовлетворительно	3
Воронежский государственный институт культуры (ВГИК)	8	0	Удовлетворительно	4

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Казанский государственный институт культуры (КазГИК)	5	2	Хорошо	4
Кемеровский государственный институт культуры (КемГИК)	4	0	Удовлетворительно	3
Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского	5	0	Хорошо	4
Краснодарский государственный институт культуры (КГИК)	0	0	Удовлетворительно	2
Московский государственный институт культуры (МГИК)	11	1	Отлично	5
Санкт-Петербургский государственный институт культуры (СПбГИК)	6	2	Хорошо	4
Хабаровский государственный институт культуры (ХГИК)	11	0	Хорошо	3

Количество подключенных информационных ресурсов в большинстве не превышает 5 информационных ресурсов, у большинства вузов отсутствует подписка на зарубежные ресурсы. Исходя из этого, у студентов представленных вузов отсутствует доступ к необходимой информации для обучения и научной работе.

Во время анализа с сайтов библиотек были выделены все представленные там информационные ресурсы, для удобства изучения полученные данные были занесены в табл. 2.

Таблица 2.

Информационные ресурсы вузов

	Электронные ресурсы	Базы данных	ЭБС	Зарубежные ресурсы
ВГИИК	<ul style="list-style-type: none"> • Единое окно 	0	<ul style="list-style-type: none"> • Лань; • НЭБ. 	0

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ВГИК	<ul style="list-style-type: none"> • Университетская библиотека online; • Polpred.com; 	<ul style="list-style-type: none"> • Электронный каталог ВГИИ (удаленный доступ); • Сводный каталог. 	<ul style="list-style-type: none"> • Юрайт; • НЭБ; • Юрайт раздел ЛЕГЕНДАРНЫЕ книги • Электронные библиотеки КСОБ СПб. Коллекция. Ноты редкие. 	0
КазГИК	<ul style="list-style-type: none"> • Университетская библиотека online. 	0	<ul style="list-style-type: none"> • Лань; • eLIBRARY.RU; • Юрайт; • НЭБ; 	<ul style="list-style-type: none"> • Scopus; • Web of Science.
КемГИК	<ul style="list-style-type: none"> • Университетская библиотека online. 	<ul style="list-style-type: none"> • Публикации по истории КемГИК; • Публикации преподавателей КемГИК. 	<ul style="list-style-type: none"> • Электронная библиотека КемГИК. 	0
КГИК	0	0	0	0
Луганская государственная академия культуры и искусств М. Матусовского	<ul style="list-style-type: none"> • Журналы по специальности (см приложение). 	0	<ul style="list-style-type: none"> • Электронная библиотека диссертации РГБ; • РГБ; • Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов; • Киберленинка 	0
МГИК	<ul style="list-style-type: none"> • Polpred.com; • Руконт; • Либнет; • Единое окно; • Национальная электронная библиотека. 	<ul style="list-style-type: none"> • База данных авторефератов и диссертаций; • Статьи из журналов; • Пьесы. 	<ul style="list-style-type: none"> • Юрайт; • eLIBRARY.RU • Лань; • БиблиоРоссика; • Научное наследие России. 	<ul style="list-style-type: none"> • Europeana.
ХГИК	<ul style="list-style-type: none"> • Университетская библиотека online; • Электронная система «Культура»; • ЛитРес; • Polpred.com. 	0	<ul style="list-style-type: none"> • ИРБИС; • Лань; • IPR books; • eLIBRARY.RU; • Электронная библиотека диссертации РГБ; • РНБ; • Grebennikon. 	0
СПБГИК	<ul style="list-style-type: none"> • Университетская библиотека online; • Polpred.com. 	<ul style="list-style-type: none"> • 0 	<ul style="list-style-type: none"> • Профи-Либ; • Юрайт; • Знаниум; • Лань. 	<ul style="list-style-type: none"> • Scopus; • JSTOR.

На основании табл. 2 можно сделать промежуточные выводы об электронных ресурсах библиотек вузов.

Первое, что было выявлено при анализе, это преобладание электронных библиотечных систем (электронных библиотек) над прочими ресурсами.

Второй вывод, который можно сделать на основе анализа таблицы, это отсутствие у большинства вузовских библиотек доступа к зарубежным информационным ресурсам.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

В-третьих, при анализе выявлено, что не у всех библиотек вузов имеются базы данных.

В рамках исследования также был проведен анализ самих ресурсов, содержащихся в библиотеках вузов.

Были выявлены все ресурсы, количество их повторений, а также их режим доступа через библиотеку высшего учебного заведения (см. табл. 3).

Таблица 3.

Ранжированные результаты анализа подключенных ресурсов

Ресурсы	Кол-во (из 8)	Режим доступа
Лань	5	Удаленный, при наличии регистрации (удаленный)
Университетская библиотека online	5	Закрытый (доступен после регистрации)
Юрайт	4	Открытый
eLIBRARY.RU	3	Удаленный, при наличии регистрации (удаленный)
Polpred.com	3	Открытый
Scopus	2	Закрытый (доступен только с компьютеров вуза)
Web of Science	2	Открытый
Единое окно	2	Открытый
Национальная электронная библиотека	2	Закрытый (доступен только с компьютеров вуза)
Электронная библиотека диссертации РГБ	2	Закрытый (доступен после регистрации)
Europeana	1	Открытый
Grebennikon	1	Открытый
IPR books	1	Закрытый (для получения доступа необходимо обратиться в библиотеку)
JSTOR	1	Закрытый (доступен только с компьютеров вуза)
База данных авторефератов и диссертаций	1	Открытый
БД Пьесы	1	Открытый
БД Статьи из журналов	1	Открытый
БиблиоРоссика	1	Открытый
Журналы по специальности	1	Закрытый (доступен только с компьютеров вуза)
Знаниум	1	Открытый
ИРБИС	1	Открытый
Киберленинка	1	Открытый
Либнет	1	Открытый (для просмотра)
ЛитРес	1	Удаленный, при наличии регистрации (удаленный)
Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов	1	Закрытый (доступен после регистрации)
Научное наследие России	1	Открытый (для просмотра)
Профи-Либ	1	Закрытый (доступен только с компьютеров ВУЗа) Удаленный, после регистрации с компьютера в вузе (удаленный)
Публикации по истории КемГИК	1	Открытый

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Публикации преподавателей Кем ГИК	1	Открытый
Российская государственная библиотека	1	Открытый
Российская национальная библиотека	1	Открытый
Руконт	1	Открытый
Сводный каталог	1	Открытый
Электронная система «Культура»	1	Закрытый (доступен через кафедру)
Электронные библиотеки КСОБ СПб. Коллекция. Ноты редкие	1	Открытый

На основании таблицы можно сделать выводы, что чаще всего повторяются от 3 до 5 ресурсов, таких как eLIBRARY.RU, Polpred.com, Лань, Университетская библиотека online и Юрайт. Данные ресурсы составляют ядро электронных ресурсов. К ним имеют доступ почти все библиотеки вузов культуры стран СНГ. Многие из них известны, некоторые нет. Рассмотрим эти ресурсы более подробно:

- **eLIBRARY.ru** – российская научная электронная библиотека, интегрированная с Российским индексом научного цитирования (РИНЦ). По состоянию на середину 2018 года в базе данных eLIBRARY.ru насчитывалось более 30,7 млн статей. eLIBRARY.RU и РИНЦ разработаны и поддерживаются компанией «Научная электронная библиотека». Помимо платного доступа для индексации публикаций для организаций, на портале доступны статьи из более чем 3000 журналов с открытым доступом.

- **Polpred.com Обзор СМИ** – полнотекстовая база данных лучших статей деловой российской и иностранной прессы. Архив важных публикаций собирается вручную. База данных с рубрикатом: 53 отрасли / 600 источников / 9 федеральных округов РФ / 235 стран и территорий / главные материалы / статьи и интервью 9000 первых лиц. Ежедневно тысяча новостей, полный текст на русском языке. Миллионы сюжетов информагентств и деловой прессы за 15 лет. Интернет-сервисы по отраслям и странам. База доступна всем посетителям на территории библиотеки без авторизации со всех компьютеров библиотеки и внутренней wi-fi сети. Для удаленного доступа к ресурсам базы из любого места, где есть интернет (из дома, из общежития, из интернет-кафе и т. д.) воспользуйтесь ссылкой «Доступ из дома» в «шапке» Polpred, которая видна с IP-адресов библиотеки.

- **Лань** – это крупнейшая политематическая база данных, включающая в себя контент сотен издательств научной, учебной литературы и научной периодики. Цель создания ресурса – обеспечение высших и средних профессиональных учебных заведений, научно-исследовательских организаций, научных и универсальных библиотек доступом к научной, учебной литературе и научной периодике по максимальному количеству профильных направлений. Дополнительно предоставлен доступ к контенту ЭБС, который включает в себя более 600 наименований журналов научных издательств и ведущих вузов России, а также более 35000 наименований классических трудов по различным областям знаний.

- **Университетская библиотека онлайн** – это электронная библиотека, обеспечивающая доступ высших и средних учебных заведений, публичных библиотек и корпоративных пользователей к наиболее востребованным материалам учебной и научной литературы по всем отраслям знаний от ведущих российских издательств. Ресурс содержит учебники, учебные пособия, монографии, периодические издания, справочники, словари, энциклопедии, видео- и аудиоматериалы, иллюстрированные издания по искусству, литературу нон-фикшн, художественную литературу. Каталог изданий систематически

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

пополняется новой актуальной литературой и в настоящее время содержит почти 100 тыс. наименований.

• **Юрайт** – это сайт для поиска изданий и доступа к тексту издания в отсутствие традиционной печатной книги. Для удобства навигации по электронной библиотеке издания сгруппированы в каталог по тематическому принципу. Пользователям доступны различные сервисы для отбора изданий и обеспечения с их помощью комфортного учебного процесса. Такая форма представления учебных материалов востребована учебными заведениями, преподавателями, студентами. Она позволяет быстрее, чем напечатанный тираж, приобщиться к учебным материалам, она открыта каждый час, каждый день в любой точке интернет-пространства. Время пользования и количество пользователей не ограничено. Коммерческая политика библиотеки максимально прозрачна и доступна каждому учебному заведению. В электронной библиотеке представлены все книги издательства Юрайт. Некоторые издания и дополнительные материалы доступны только в электронной библиотеке [1, с. 23–24].

• **Профи-Либ** – для студентов СПбГИК, институт заключил договор с электронным издательством «Профессия». На сайте имеется только профессиональная литература и все необходимые учебники. Первый вход в этот ресурс необходимо совершить с компьютера вуза, позднее доступ будет открыт.

Для обучающихся в высших учебных заведениях очень важно иметь доступ к информации в целях написания доклада, реферата, научной работы, курсовой и выпускной квалификационной работы. Однако, рассчитывать всегда на интернет (открытый доступ) не приходится, так как не вся информация, не все материалы и уникальные документы находятся в открытом доступе. Большим спасением являются подписки вузов на Российские и зарубежные ресурсы, базы данных и электронные библиотеки, так как у студентов имеется доступ работать с необходимыми материалами бесплатно, удаленно или с компьютеров вузов.

Для студентов библиотечно-информационного факультета перечисленные выше ресурсы необходимы для ежедневного выполнения работ и подготовки к семинарским занятиям, написания курсовых и выпускных квалификационных работ.

Что же важно для студента на сайте электронных ресурсов, библиотек и баз данных?

В первую очередь, легкость поиска как простого, так и расширенного; во вторую очередь, приятно работать с сайтом, у которого современный интерфейс; в-третьих, нет рекламы и консультантов; в-четвертых, единый шрифт и цвет; в-пятых, интуитивность конструктора сайта, чтобы не тратить время на поиски элементарных ссылок, разделов и т. д. Преподаватель должен включить в рабочие программы дисциплин определенное количество изданий из подключенных вузом электронных библиотек.

Электронно-библиотечная система (ЭБС) – это универсальная платформа для хранения и предоставления многоуровневого доступа к электронным данным, текстовым и мультимедийным объектам (книги, журналы, аудио и видеоматериалы, изображения, схемы, тесты).

Особое место в ряду электронных библиотек занимают электронно-библиотечные системы для высшего образования, в которых собраны издания, используемые для информационного обеспечения образовательного и научно-исследовательского процесса в высших учебных заведениях, и обеспечивающие возможность доступа к ним через сеть Интернет [3, с. 50].

Приведем некоторые количественные характеристики электронно-библиотечных систем для высших учебных заведений России. Из таблицы 4 видно, что представленные в статье электронно-библиотечные системы вполне удовлетворяют требованиям, разработанным Министерством высшего образования и науки, и в будущем займут достойное место в электронной информационно-образовательной среде каждого вуза.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Таблица 4.

Сравнительная характеристика крупнейших ЭБС [1, с. 24].

Наименование	Всего произведений	Учебники для вузов	Научная периодика	Всего издательств
Руконт	140000	3754	148	267
IPRbooks	128000	23149	1230	600
Университетская библиотека онлайн	125393	19377	1235	35
Znanium.com	58236	43454	1024	98
Юрайт	7949	4783	0	99

Таким образом, анализ крупнейших электронно-библиотечных систем в сфере высшего образования показал, что рынок этот достаточно разнообразен и находится в постоянном развитии. Однако, доминирующими на рынке электронных изданий окажутся те электронные библиотеки, которые, помимо основных возможностей по работе с текстом документа (поиск, навигация, цитирование и конспектирование, создание закладок), предоставляют еще и дополнительные сервисы: такие как создание аудиоучебников и книг с встроенными видеоматериалами, внедрение модуля рабочих программ дисциплин, интеграция с внешней системой хранения выпускных квалификационных работ для проверки корректного цитирования, голосовой поиск и ответы на запросы.

Также хотелось бы рекомендовать студентам вузов культуры информационные ресурсы «Электронной библиотеки» СПбГИК. В ней представлены научные и учебные публикации преподавателей и студентов вуза по широкому кругу теоретических и практических вопросов сферы культуры и искусства. Доступ к этим ресурсам может получить любой желающий.

Вузам культуры, осуществляющим подготовку специалистов библиотечно-информационной сферы, можно рекомендовать подписаться на библиотеку «Проф-Либ», в которой представлены полные тексты учебных и практических изданий по широкому кругу вопросов библиотечной деятельности.

Электронные образовательные ресурсы при подготовке компетентных кадров в сфере культуры и искусства играют основополагающую роль. Результаты нашего исследования показали, что библиотеками вузов культуры ведется активная работа по информированию обучающихся и преподавательского состава. Многие вузы имеют подписки на авторитетные электронные ресурсы (базы данных, электронные каталоги и т. д.), способствующие обучению студентов. Стоит отметить, что для развития научной деятельности студентов и для общего их развития стоит расширить круг зарубежных электронных ресурсов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корнева, О. С. Обзор электронно-библиотечных систем для высших учебных заведений / О. С. Корнева // Научный форум: Инновационная наука: сб. ст. по материалам XXIII Междунар. науч.-практ. конф. – М.: МЦНО, 2019. – С. 20–25.
2. Кох, О. Б. Старые внешкольники: Институт Внешкольного образования в Петрограде 1918–1924 гг. / О. Б. Кох; М-во культуры РФ, С.-Петербург. гос. ин-т культуры. – СПб.: СПбГИК, 2019. – 368 с.
3. Михайлова, А. В. Интегративная функция библиотеки в информационно-образовательном пространстве вуза / А. В. Михайлова // Вестн. Челяб. гос. академии культуры и искусств. – 2017. – № 3. – С. 49–59.
4. Михайлова, А. В. Интегративная функция вузовской библиотеки: формы реализации во внешнем информационно-образовательном пространстве / А. В. Михайлова // Библиосфера. – 2017. – № 1. – С. 46–51.
5. Приказ Министерства образования и науки РФ от 31 мая 2011 г. № 1975 «О внесении изменений в федеральные государственные образовательные стандарты высшего профессионального образования» (с изменениями и дополнениями) // ГАРАНТ: инф.-прав. портал. – Режим доступа: <http://base.garant.ru/55171681/#ixzz62aj2Pc3u>
6. Morton, F. The Rothschilds; a Family Portrait / F. Morton. – New York: Atheneum Publishers, 1962. – 306 p.

**ПЛЕНЭР КАК ПРОСТРАНСТВО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И ТВОРЧЕСКОГО РОСТА СТУДЕНТОВ
(ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ДОНЕЦКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОЛЛЕДЖА)**

Важной частью профессиональной подготовки и творческой деятельности художника являются занятия живописью с натуры на открытом воздухе – пленэр (фр. *plein air* – «полный, открытый воздух»). Феномен пленэрной живописи, окончательно утвердившийся в художественной культуре во второй половине XIX века, был одновременно и продолжением, и в определенной мере отрицанием академической традиции. Ведь, с одной стороны, пленэр – продолжение следования природе в противоположность следованию каноническим образцам – т. е. принципа, на котором основывалось европейское изобразительное искусство начиная с эпохи Возрождения. С другой стороны, академическая традиция, сложившаяся в XVI–XVII вв., предписывала художникам создавать живописные полотна в мастерской при искусственном освещении, а в природной среде при естественном свете выполнять лишь подготовительные этюды. Следуя опыту английских пейзажистов начала XIX века и барбизонцев, импрессионисты превращают пленэр в основу своей эстетики и художественной практики, а написанные на природе этюды – в самостоятельные живописные произведения.

В современной теории и практике художественного образования исключительная роль пленэра не вызывает сомнений. Работа на пленэре формирует живописные навыки и профессиональные качества студента. Это, в частности, острота зрения, способность воспринимать и передавать форму, цвет, свет, среду [3, с. 176]. «Только путем постоянной практики развивается чувствительность глаза к многообразию светлотных и цветовых градаций, что позволяет художнику превращать цвет, заключенный в краске, в выразительное средство живописи. В процессе работы в памяти накапливается существенный запас впечатлений от природы, который затем проявляется в творческой практике, как опыт зрительного восприятия» [2, с. 13]. Кроме того, именно занятия пленэрной живописью формируют целостное художественно-эстетическое восприятие действительности и мировоззрение художника [3, с. 175–176].

Первый опыт пленэрной живописи за период обучения в Донецком художественном колледже студенты получают в рамках практики. Учебная практика (работа с натуры на открытом воздухе (пленэр) – часть профессиональных модулей «Творческая и исполнительская деятельность» для студентов, будущих живописцев и «Творческая художественно-проектная деятельность» для студентов, осваивающих специальность «Дизайн».

Изучение природы и рост профессионального живописного мастерства являются глубоко взаимосвязанными процессами. Творческий подход к изображению пейзажа основывается на тех зрительных образах и впечатлениях, которые живописец получает при работе с натуры [1, с. 67].

Целью учебной практики (пленэр) является формирование у студентов умений и навыков в области пленэрной живописи, приобретение первоначального профессионального опыта, закрепление знаний, полученных в курсе рисунка, живописи, развитие способности к выполнению набросков, зарисовок, этюдов, эскизов как поискового материала для станковой композиции или дизайн-композиции.

Содержание пленэрной практики носит комплексный междисциплинарный характер. Рабочие программы разрабатываются творческими группами, в составе которых – преподаватели различных профессиональных художественных дисциплин. Работа студентов

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

на пленэрной практике охватывает три блока заданий – рисунок, живопись и композицию. Выполнение набросков, зарисовок, этюдов бионических и архитектурных форм, а также фигур людей призвано сформировать навыки работы на пленэре, обеспечить подготовительный материал к выполнению тематической композиции. Содержание программ пленэрной практики дифференцировано для каждой специальности по видам и отраслям. Специфика профессиональной подготовки отражена, прежде всего, в итоговых работах. На основании графического и этюдного материала, разработанного в ходе пленэрной практики, в блоке «Композиция» студенты выполняют следующие задания:

- ✓ Пейзаж со стаффажем «Лицо моего города» – специальность 54.02.05 Живопись (по видам);
- ✓ Эскизы дизайн-композиций «Донецкая флора», «Архитектура Донца» – специальность 54.02.01 Дизайн (в отрасли «Графический дизайн»);
- ✓ Эскиз плоскостной декоративной композиции «Мой город – Донецк» для монументальных техник исполнения – специальность 54.02.01 Дизайн (в отрасли «Дизайн среды»).

При этом преподаватели ставят перед студентами задачу содержательной и логической связи итоговой композиции с пленэрными зарисовками, набросками и этюдами, выполненными в ходе практики.

Для начинающего художника задача грамотного рисования особенно актуальна. Карандашные наброски являются важным условием формирования профессионального «видения» художника [Там же, с. 69].

Первоначальный опыт работы на пленэре студенты специальности «Живопись» углубляют на втором и третьем курсах при прохождении производственной практики (по профилю специальности). В программу практики вводятся задания на выполнение портретных зарисовок, этюдов головы человека на пленэре, серии этюдов, характеризующих выбранное для практики место, этюдов природы в различных состояниях, этюдов пейзажа с архитектурными элементами и со стаффажем.

Традиционно пленэрная практика студентов колледжа проводится на территории Донецкого ботанического сада. Преподаватели выбирают и другие локации, максимально соответствующие задачам пленэрной живописи, – парковые зоны города Донца, территории храмов, улицы с выразительными архитектурными мотивами.

Пленэр – не только школа изобразительного мастерства, но и пространство профессиональной коммуникации. Участие студентов и преподавателей Донецкого художественного колледжа в международных пленэрах стало уникальной возможностью общения с молодыми и опытными живописцами из других стран, позволило познакомиться с методическими наработками и традициями признанных центров художественного образования. В 2017-2019 годах творческие группы из преподавателей и студентов Колледжа при содействии Министерства культуры Донецкой Народной Республики и Русского центра приняли участие в Пятом академическом пленэре среди студентов художественных училищ «На родине И. Н. Крамского» (г. Воронеж, РФ), XII, XIII и XIV Международных пленэрах творческой школы для одаренных детей «Мастер-класс» (г. Железнодорожск Курской области, РФ).

Каждый из пленэров был своеобразным профессиональным интенсивом: за непродолжительные периоды времени студенты и руководители выполняли по несколько десятков этюдов различного формата в технике масляной и акварельной живописи, графические зарисовки объектов природной среды и культурного наследия Воронежского и Курского края, принимали участие в образовательно-культурных мероприятиях, подготовленных организаторами. Участники пленэров из разных городов России и Белоруссии постоянно обменивались опытом работы, обсуждали пленэрные мотивы, выполняли различные этюдные задачи на состояние освещения и время суток. Важной

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

частью пленэра стали регулярные просмотры и коллективные обсуждения выполненных за день этюдов и зарисовок. Итогами пленэров становились выставки творческих работ, выполненных участниками.

Участие в международных пленэрах в Российской Федерации стало мощным импульсом к профессиональному росту студентов: помогло им усовершенствовать свои живописные навыки, глубже освоить технику масляной живописи, отработать навыки выполнения этюдов разной длительности, работы с цветом и передачи глубины пространства.

Опыт российских коллег по организации пленэров активно применяется педагогами Донецкого художественного колледжа. Образовательное учреждение – соорганизатор пленэров, проводившихся Министерством культуры Донецкой Народной Республики в рамках Гуманитарной программы по воссоединению народа Донбасса. Конкурс молодых художников «Палитра Меотиды» проводился в июле – сентябре 2017 года. В июле 2019 года был организован и проведен Пленэр – творческая смена молодых художников «Заповедные места Донбасса». Победители отборочных туров выезжали на пленэры в ландшафтные парки – «Меотида» (2017 г.) и «Зуевский» (2019 г.). Среди участников выездных пленэров учащиеся изостудий, абитуриенты, студенты и выпускники Донецкого художественного колледжа, педагоги образовательных учреждений дополнительного, среднего и высшего профессионального художественного образования, живописцы, члены Союза художников Донецкой Народной Республики и художники-любители. Такой состав наглядно воплощал принцип непрерывности художественного образования, способствовал интенсивному обмену опытом между участниками, создавал возможности для творческого роста, атмосферу взаимообучения и сотрудничества.

Педагоги Донецкого художественного колледжа стимулируют студентов к осмыслению опыта, полученного в ходе пленэров. Проводятся специальные отчетные выставки с элементами методических семинаров, где студенты и преподаватели не только представляют выполненные пленэрные зарисовки и этюды, но в коротких сообщениях раскрывают личный опыт работы на пленэре.

Таким образом, культура пленэрной живописи в Донецком художественном колледже сохраняется и развивается на нескольких уровнях. Это прохождение студентами пленэрной практики, участие педагогов и студентов в выездных пленэрах, организованных образовательными учреждениями Российской Федерации, организация Колледжем пленэров для молодых художников Донецкой Народной Республики и участников Гуманитарной программы по воссоединению народа Донбасса, а также проведение мероприятий, мотивирующих студентов к занятиям пленэрной живописью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амелина, И. В. Роль пленэра в процессе обучения студентов / И. В. Амелина // Поволж. пед. вестник. – 2014. – № 3 (4). – С. 66–69.
2. Базанова, М. Д. Пленэр / М. Д. Базанова. – М.: Изобр. искусство, 1994. – 158 с.
3. Зубрилин, К. М. Роль пленэра в системе художественного образования / К. М. Зубрилин, И. Ю. Руднев // Наука и школа. – 2016. – № 6. – С. 175–180.

**ФОРМИРОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ СПЕЦИАЛИСТОВ
КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ**

Современный этап характеризуется переходом к новому типу экономического развития, получившему название новой, инновационной или цифровой экономики, или экономики знаний. Основными характеристиками данного этапа являются:

- снижение доли промышленного производства относительно других отраслей экономики (сфера образования, туризма, здравоохранения, финансовая сфера и др.);
- доминирование интеллектуального труда, сферы услуг и развитие «сферы знаний», где преобладающей формой знаний являются неявные знания [3];
- учет влияния социокультурных ценностей на экономическое развитие;
- развитие глобальных информационных систем;
- формирование новейших технологий информационного бизнеса;
- переформатирование производственного процесса, когда интеллектуальные и информационные ресурсы становятся одними из ключевых факторов производства;
- рост экономической зависимости различных стран как результат роста международных потоков капитала;
- увеличение капиталовложений в креативные отрасли и развитие креативной экономики, т. е. экономики, в которой люди, «зарабатывающие на идеях», работают во всех секторах экономики [1].

Иными словами, происходит глобальный процесс глубокой перестройки социально-экономических отношений, ведущий к изменению информационной структуры всего общества. Доказано, что на современном этапе социально-экономической трансформации общества, информационная среда накладывает свои особенности на институциональную структуру экономики, вызывая потребность в формировании принципиально новых концепций и подходов [3]. В связи с этим ключевым фактором экономического развития становятся процессы информатизации и цифровизации производства, позволяющие достичь экономического роста за счет унификации, стандартизации и объединения разнородных организационно-технических элементов в единую информационную систему в связи с применением унифицированной цифровой элементной базы, создавая тем самым ряд конкурентных преимуществ и способствуя росту экономических показателей [2].

Однако наряду с огромными возможностями, связанными с развитием информационных технологий, существует ряд проблем, связанных с рисками зависимости производственных процессов от современных инновационных технологий, а также снижения вовлеченности персонала непосредственно в производственный процесс, что ведет к менее быстрому реагированию и оперативному управлению производством. В связи с этим возникает необходимость переформатирования информационных потоков в процессе производства, а также формирование информационной бизнес-этики.

Как показывают исследования [3], ключевыми в определении информационной системы производства являются обмен знаниями и способствующими этому обмену технологиями, а также люди, обладающие навыками работы с данными технологиями, способные участвовать в этом обмене и осуществлять управление им. Соответственно, определяющим фактором информационной трансформации производственных процессов становится развитие информационной культуры специалистов. Важным элементом организационной составляющей формирования информационной культуры является информатизация и цифровизация профессионального образования. Во многих

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

высокоразвитых странах мира информатизация и цифровизация в сфере воспитания и образования населения воспринимается в современных условиях как средство обеспечения конкурентоспособности специалистов всех отраслей экономики в определенных социально-экономических условиях.

Поэтому именно информационно-ориентированное профессиональное образование должно предполагать приобретение специальных знаний и практических навыков работы с информационными технологиями, реализации информационной грамотности в профессиональной деятельности, и качественного использования информационных ресурсов в производственных процессах. Сочетание информационно-ориентированного воспитания и профессионального образования с экономической информацией, то есть статистическими данными о современном состоянии используемых ресурсов и их качественных характеристиках, факторах влияния микро- и макросреды, стандартов качества продукции свидетельствует о высоком уровне информационной культуры сформировавшихся специалистов как части общечеловеческой культуры, способствующей устойчивому социально-экономическому развитию.

В свою очередь, информационная культура определяет процессы формирования экономической политики предприятий, а также информационную бизнес-этику. Информационная направленность норм и правил взаимоотношений в коллективе предприятий должна в значительной степени формировать внутреннюю и внешнюю среду эффективного использования информационных ресурсов на всех стадиях производственного процесса. Признание необходимости и соблюдение принципов информационной предпринимательской этики способствуют повышению доверия к предпринимательским структурам со стороны инвесторов и заинтересованных сторон. Информационно-ориентированная предпринимательская бизнес-этика формирует ответственное отношение предприятий к необходимости цивилизованного решения экономических проблем с точки зрения морально-этических и духовных принципов и по своей сути направлена, прежде всего, на предупреждение деструктивных явлений социально-экономического развития.

Необходимо отметить, что информатизация и цифровизация профессионального образования, а также формирование информационной культуры на предприятиях должны осуществляться посредством реализации ряда учебных, научных, организационно-правовых и других мероприятий, внедряемых как на национальном, так и региональном уровнях, то есть в высших учебных заведениях или органами государственной власти. К таким мероприятиям можно отнести:

1. Изложение новых учебных спецкурсов для расширения бакалаврского и магистерского образовательного уровня в контексте информатизации и цифровизации высшего образования, а также включение информационной и цифровой компетентности специалиста в Перечень общих компетенций при разработке методологии и методических рекомендаций по подготовке стандартов профессионального образования.

2. Перевод на качественно новый, достоверный, доступный уровень разработки и издания учебно-методической литературы информационно-технологического направления для повышения информационно-образовательного уровня населения, формирования информационной культуры работников всех сфер производства.

3. Организация новых или постоянно действующих курсов повышения квалификации для специалистов в сфере информационно-коммуникационного обеспечения в зависимости от профиля подготовки, а также программ информационной переподготовки, направленные на совершенствование знаний сотрудников в сфере информационного законодательства, передовой научной информации.

4. Проведение научных конференций, «круглых столов» с представителями сферы образования, представителей органов государственной власти по вопросам формирования

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

государственной политики в сфере экономического регулирования, финансирования и контроля информатизации и цифровизации производственных процессов экономике и др.

5. Мотивационные аспекты информатизации и цифровизации образовательных процессов, формирующие у обучающихся стабильные и эффективные стимулы информационно-ориентированного производства.

6. Формирование дискуссионных площадок. Участие в дискуссионных форумах будет способствовать развитию профессиональных навыков, а также информированности молодых специалистов.

Экономический эффект данных мероприятий будет заключаться в повышении качественных характеристик персонала, а также повышением продуктивности и эффективности производства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белокрылова, О. С. Мировой опыт формирования креативной экономики и возможности его использования в России / О. С. Белокрылова, Е. С. Дубская // Terra Economicus. – 2013. – Т. 11, № 4. Ч. 2. – С. 5–11.

2. Плотников, В. А. Цифровизация производства: теоретическая сущность и перспективы развития в Российской экономике / В. А. Плотников // Изв. С.-Петербург. гос. экон. ун-та. – 2018. – № 4 (112). – С. 16–34.

3. Формирование цифровой экономики в России: сущность, особенности, техническая нормализация, проблемы развития / А. В. Бабкин [и др.] // Науч.-техн. ведомости СПбГПУ. Экономические науки. Т. 10. – 2017. – № 3. – С. 9–25.

УДК 027.022

*Е. О. Голубничая,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ РЕКРЕАЦИОННОЙ ФУНКЦИИ БИБЛИОТЕКИ ПРИ РАБОТЕ С МОЛОДЕЖЬЮ

Современная библиотека – особый социальный институт, имеющий взаимодействие со всеми сферами общества и выполняющий социальные функции. Несмотря на разнообразие видов функционирующих библиотек, различные направления их деятельности, общим для них является способность удовлетворять потребности своих пользователей и занимать особое место в социуме.

Социальная функция библиотеки определяется как возможность библиотеки способствовать адаптации своих пользователей в современной культурно-информационной среде, а также их самообразованию в процессе данной адаптации. При этом важно подчеркнуть, что социальные функции библиотек проявляются в их внешней среде, то есть во взаимодействии с остальным миром. Изучению феномена социальных функций библиотек посвящены многочисленные работы отечественных (И. М. Фрумин, Ю. Н. Столяров, А. В. Соколов и др.) и зарубежных (Дж. А. Раффел, Дж. Шира, Ф. Ланкастер) ученых. Однако все еще недостаточно изучена рекреационная, досуговая функция библиотеки, которая особо актуализируется в контексте развития технологий и изменений, которым подвергается библиотечная деятельность. Так как в современных реалиях библиотека кроме информационного центра становится центром культурным, досуговым, ее рекреационная деятельность, нацеленная на «чтение библиотечной книги, которое может приносить и отдых, и наслаждение», требует более подробного теоретического осмысления [5, с. 257]. Кроме того, само определение термина «рекреационная деятельность» в соприкосновении с терминологической базой библиотековедческих исследований еще не имеет конкретного определения. Целью данного исследования является изучение термина «рекреация» и его

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

использования в терминосистеме библиотечной деятельности, рассмотрение рекреационной деятельности библиотек в контексте их социальных функций.

Сам термин «рекреация» появился в 60-е гг. предыдущего столетия и сразу же стал использоваться в нескольких научных сферах – культурологической, психологической, экономической, медицинской, туристической, поэтому имеет несколько трактовок, и, как отмечают В. П. Зайцев и С. С. Ермаков, «дать ему какое-либо обобщающее определение пока не представляется возможным» [4, с. 48]. С латыни термин переводится как «восстановление» и представляет собой деятельность, направленную на восстановление психологического, интеллектуального и физического самочувствия здорового человека, когда он чувствует усталость, восстановление энергии, израсходованной в процессе труда. В век научно-технического прогресса рекреация все чаще охватывает не столько физическое состояние человека, сколько его интеллект и психоэмоциональную сферу, ресурсы которых истощаются гораздо сильнее и быстрее. В конце XX века данное понятие стало использоваться и в сфере библиотековедения, когда традиционная функциональная сторона библиотек начала стремительно меняться, а сфера ее деятельности и взаимодействия с социумом расширяться.

В своей статье «Функции библиосферы» А. В. Соколов отмечает, что в рамках функционального подхода в библиотековедении все библиотечные функции разделяются на сущностные – «инвариантные, первичные, независящие от социально-культурных, политических, экономических условий» и прикладные – «вторичные, изменчивые, зависящие от внешних условий». При этом автор делает акцент на том, что в современных реалиях вопрос о принадлежности рекреационной (досуговой) функции к прикладным является дискуссионным, как и других функций из данного списка – гедонистической, идеологической, культурно-просветительской [6, с. 13].

Е. В. Мирошниченко и Е. А. Белецкая определяют рекреационную деятельность как «развлекательную, реабилитационную функцию библиотеки, направленную на эмоциональную разрядку, приятное и полезное проведение досуга» [3, с. 63].

Н. Ф. Максютин определяет культурно-досуговую деятельность как «процесс создания, распространения и умножения духовных ценностей» [2, с. 8]. В трудах А. Д. Жаркова досуговая деятельность определяется как «целенаправленный процесс создания условий для мотивированного выбора личностью предметной деятельности, определяемый ее потребностями, интересами» [1, с. 19].

Среди основных функций рекреации выделяют познавательную, развивающую, гедонистическую и релаксационную, функции самореализации, оздоровления и социализации личности. Одной из главных отличительных черт досуговой деятельности библиотек является ее некоммерческая направленность, что характерно также и для особенностей реализации рекреационной функции в других сферах социальной жизни.

Рекреационную деятельность в публичных библиотеках определяют читательские потребности и читательские интересы, основанные на определенных социально-культурных факторах, а именно: наличие свободного времени, свобода выбора, инициативность и проявления активности, многообразие познавательных, социальных, профессиональных, бытовых, мировоззренческих интересов. Рекреационные мероприятия направлены на саморазвитие, общение, получение новой информации, знаний и удовольствия в разнообразии массовой работы библиотек.

Несмотря на то, что рекреационная функция библиотеки не внесена в список ее социального функционала, ученые подчеркивают ее значимость в практике работы публичных библиотек. Для поддержания функционирования библиотеки, распространения полезной информации, более плотного и многоаспектного взаимодействия с читателями и пользователями, досуговая деятельность расширяется, используются новые методы, техническое оснащение, формы массовой работы. Однако ученые делают акцент на том, что

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

рекреационная деятельность возможна только в определенных условиях – «ее способны выполнять лишь те библиотеки, содержание и форма функционирования которых могут служить источником эстетического удовлетворения или релаксации» [5, с. 257]. Следовательно, научные, вузовские, школьные библиотеки выполнять рекреационную функцию не могут, так как не имеют соответствующей материально-технической базы для ее осуществления и соответствующих специалистов. Ярким примером библиотеки, успешно реализующей данную функцию в различных видах своей работы среди библиотек Луганской Народной Республики, является Луганская молодежная библиотека, которая обладает не только техническим оснащением, но и наличием специальных отделов (таких, как отдел искусств и отдел досуга и творчества молодежи).

Таким образом, из всего вышеперечисленного можно сделать вывод, что библиотека как социальный институт реализует несколько внешних функций, одна из которых – рекреационная – направлена не на работу с информацией и поиск необходимых ресурсов, а на отдых, организацию досуга и развлечение пользователей. Данная функция еще досконально не изучена и требует дальнейших исследований, однако остается одним из наиболее актуальных вопросов как в плане теоретического осмысления в библиотечных научных поисках, так и в практической реализации – использовании новых форм взаимодействия и массовой работы в библиотечной практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жарков, А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков. – М.: МГУК, 2002. – 288 с.
2. Максютин, Н. Ф. Педагогические ресурсы досуга / Н. Ф. Максютин. – Казань: Медицина, 1996. – 140 с.
3. Мирошниченко, Е. В. Деятельность библиотеки по организации досуга населения: терминологический аспект / Е. В. Мирошниченко, Е. А. Белецкая // Библиосфера. – 2012. – № 2. – С. 62–67.
4. Рекреация как научная дисциплина и ее исторические аспекты / В. П. Зайцев [и др.] // Педагогика, психология и медико-биологические проблемы физического воспитания и спорта. – 2012. – № 12. – С. 46–52.
5. Российское библиотековедение: XX век. Направления развития, проблемы и итоги. Опыт монографического / Рос. гос. б-ка; сост. и предисл. Ю. П. Мелентьевой; науч. ред. Л. М. Инькова. – М.: ФАИР-ПРЕСС, Пашков дом, 2003. – 432 с.
6. Соколов, А. В. Функции библиосферы. Ч. 1 / А. В. Соколов // Науч. и техн. б-ки. – 2016. – № 1. – С. 7–25.

УДК 379.8.093

*М. И. Долженкова,
г. Тамбов*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИНФОРМАЦИОННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНЫХ ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ

Вхождение человеческой цивилизации в информационное общество и общество знаний предъявляет принципиально новые требования к системе социально-культурной деятельности. Все это диктует необходимость последовательного перехода к новой парадигме педагогики досуга. От традиционного приоритета донесения информации технологические подходы смещаются в сторону обмена, производства, переработки и сохранения новой информации.

При проектировании и разработке информационно-просветительных программ социально-культурной деятельности широкое распространение получила тенденция использовать и реализовать потребности современной аудитории в развлекательности. Еще одним «трендом», характеризующим развитие информационных программ, является эскейпизм – «ментальный или физический побег от реальности», оказывающий влияние на

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

стиль жизни и мировоззрение потребителей информации. Одним из проявлений эскейпизма является уход потребителей в виртуальные миры: быстро развиваться блоггерство, многочисленные социальные и нишевые профессиональные сети.

Этому социальному тренду как нельзя лучше соответствует «инфотейнмент» (от американского *entertainment information* – развлекающее информирование), явление в информационной культуре, позволяющее сделать восприятие информации легче и интереснее, привлечь внимание, выделить сообщение, разрядить обстановку [3].

В числе главных принципов инфотейнмента – организация разговора со зрителем как со своим хорошим другом, добрым знакомым, при этом ведущий просто более осведомлен о данной новости. *Успех программ инфотейнмента напрямую зависит от внешних качеств и таланта ведущего: он обязан* ярко, сочно, эмоционально и интригующе передавать информацию. При этом априори он, должен хорошо выглядеть, обладать харизмой, обаянием, умом, а также комплексом иных качеств, способствующих тому, чтобы заинтересовать, удивить, поразить зрителя, в том числе даже навыками жонглирования или дирижирования. Очень часто программы инфотейнмента предполагают их парное ведение. Причем состав таких пар может быть исключительно мужским, женским или смешанным. Интригуют публику попытки разбивать в неустановленном порядке наиболее успешные пары ведущих.

Для этого могут применяться агрессивный монтаж, компьютерное 3D-моделирование, мультипликационное оформление и другие спецэффекты. Для того, чтобы сохранить внимание и интерес публики технологии инфотейнмента должны активно реализовываться и модернизироваться в информационно-просветительных программах социально-культурной деятельности [4].

В современном европейском досуге широко развивается обновленная технология лекционного просвещения, позволяющая повысить социальный статус, расширить границы сознания слушателя. Публичные лекции превратились в престижный вариант досуга, подчас позиционируемый как активная антиэйдж-технология, стимулирующая работу клеток головного мозга представителей третьего поколения.

Посетители современных публичных лекций хотят узнать что-то новое, пообщаться, разобраться в непонятных вопросах, посмотреть и обсудить новые фильмы, проекты. Публичные лекции – это доступный способ для множества людей «расширить сознание», почувствовать себя значительной частью российского и даже мирового социума. Интерес современной публики к лекциям подстегивается новыми формами их проведения. Многие современные публичные лекции проходят в новом формате *edu-tainment*. Возник и получил распространение термин *эдютейнмент* (от англ. *education* – «образование» и *entertainment* – «развлечение») – обучение через интертейнмент. Данная технология получила развитие в западных университетах, где профессора вместо занятий начали устраивать для студентов настоящие шоу.

В России лекция также становится очень популярной формой информационно-просветительной деятельности. В настоящее время лектории получили широкое распространение в работе музеев. Модернизировали и интенсифицировали свою работу знаменитые лектории Государственного политехнического музея, Центрального Дома архитектора, крайне популярными стали выступления известных дизайнеров в центре современного искусства «Винзавод». В России на лекции в основном ходят активные люди в возрасте от 25 до 40 лет. Самые популярные дисциплины – гуманитарные.

Стиль чтения публичных лекций существенно изменился. Традиционная лекция с заранее подготовленным текстом и соответствующая ей дисциплинарная эстетика уходит в прошлое. В лекции большое значение уделяется свободным рассуждениям, импровизации лектора. В результате в результате видеозаписи научно-популярной информации лекция напоминает презентацию или шоу.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Эдью-тейнмент предполагает, что встречи проходят в неформальной обстановке и напоминают неформальное общение друзей. Подобные просветительные мероприятия могут проходить в барах и кафе, парках и спортзалах. Лекции становятся более популярными поскольку объединяют людей с общими интересами к тому или иному предмету лекции или духовно близкими людьми. Лекции позволяют человеку самореализоваться и удовлетворить свои интеллектуальные потребности.

Лекторская, преподавательская коммуникация с аудиторией превращается в своеобразный перформанс. Этот перформанс не просто импровизация автора, но игра со слушателем по законам жанра. Перформанс создает эффект сотворчества, устраняя границы между автором и аудиторией. Помимо этого на общение лектора с аудиторией оказывает влияние и стиль общения в социальных сетях. В лекцию «прорываются» специфические нормы и регулятивы, сложившиеся во взаимоотношениях онлайн и офф-лайн культур.

Современные информационно-просветительные технологии социально-культурной деятельности должны максимально обеспечивать продвижение процессов социализации личности с учетом индивидуальных мотиваций, склонностей, черт характера, темперамента, системы знаний, уровня развития, интеллектуальных и творческих способностей и т. д., причем в комфортных для личности условиях. Система информационно-просветительной деятельности изначально должна строиться на преобладающей компоненте творчества в сфере досуга.

В информационно-просветительных технологиях социально-культурной деятельности все большую роль начинает играть Интернет. Он представляет собой удобный и доступный источник разнообразной информации, принципиально преобразующий всю систему накопления, хранения, распространения и использования культурных ценностей. Возникает новая информационная среда, предполагающая специфические средства взаимодействия, расширяющая его границы и предоставляющая обширные социальные возможности. Интернет превратился не только во всемирное хранилище информации, но в средство горизонтальной (неиерархической) социальной коммуникации [1, с. 506].

Интерактивность и горизонтальность связей – это главные особенности социального взаимодействия в Интернете, что способствует возникновению новых видов досуговых общностей и организационных структур – сетевых организаций, так называемых «онлайновых сообществ». Последние представляют собой группу лиц, которые, находясь в состоянии взаимозависимости друг от друга, координируют и согласовывают свою совместную деятельность при помощи Интернет-технологий. Различные виды онлайновых сообществ уже начали формироваться с середины 90-х годов [2]. Они активно развиваются и эволюционируют от простейших форм, использующих элементарные сетевые технологии и копирующих традиционные модели взаимодействий, к более сложным формам, основанным на Интернет-технологиях последнего поколения.

Фактически любая просветительная деятельность с применением средств новых информационных технологий теперь может не просто считаться, но и реально быть сетевой. Эта новая ситуация (значительно упрощающая работу и вместе тем усложняющая задачу работника социально-культурной сферы) заставляет еще более тщательно проводить анализ свойств и функций социально-культурной деятельности [5].

Наблюдается и противоположный по направленности процесс трансформации традиционных для социально-культурной сферы форм и содержательных направлений в Интернет культуре. В частности, стали популярными такие средства распространения культурной и образовательной информации, как виртуальные музеи и клубы (кафе). Интернет несет в себе громадный потенциал оказания информационно-просветительных услуг в сфере социально-культурной деятельности. В рамках информационно-просветительной деятельности могут реализовываться телекоммуникационные проекты. Привычными стали электронные библиотеки, распространение получают методики создания

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

электронных информационных коллекций, которые стали технической основой библиотек будущего. Существенное влияние на разработку современных информационно-просветительных программ оказывает блоггинг – особый, близкий к эпистолярному жанр, который превращается в непосредственную самоактуализацию человеческой личности, письмо становится особой формой самоманифестации. Интернет-культура создает для тех, кто в нее погружен, совершенно другое отношение к миру, к природе, увеличивается количество апатичных личностей офф-лайн.

Таким образом, в условиях информационного общества информационно-просветительные функции и технологии социально-культурной деятельности модернизируются за счет широкого применения образовательно-воспитательного и коммуникативного потенциала компьютерных технологий и информационных сетей. Вместе с тем остаются доминирующими важнейшие признаки информационно-просветительных технологий – диалогичность, интерактивность плюрализм. Современные информационно-просветительные технологии ориентированы на проявление инициативы, творчества, инновационных подходов, что в целом способствует формированию специфические организационных навыков, связанных со сбором, обработкой и распределением информации.

Указанные тенденции требуют существенной перестройки информационно-просветительной деятельности учреждений социально-культурной сферы, которая должна быть ориентирована не только на приведение ее в соответствие известным «трендам», но также на обогащение и модернизацию технологий, создание уникальных методик и приемов организации взаимодействия с аудиторией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Киселева, Т. Г. Социально-культурная деятельность: учебник / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М.: МГУКИ, 2004. – 539 с.
2. Малинина, Т. Б. Информационная система культуры / Т. Б. Малинина // Тр. СПбГИК. – 2015. – Т. 206. – С. 48–53.
3. Паринов, С. И. Онлайн-сообщества: Методы исследования и практическое конструирование: дис. ... д-ра техн. наук: 05.13.16 / С. И. Паринов; СО РАН Ин-т экономики и организации промышленного производства. – Новосибирск, 2000. – 290 с.
4. Петрущенко, А. В. Центр информационной культуры в системе университетского Интернет-центра: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / А. В. Петрущенко; Калинингр. гос. ун-т. – Калининград, 2000. – 157 с.
5. Смагина, Е. В. Проблемы формирования информационной культуры студентов: монография / Е. В. Смагина. – М.: ИСЭПиМ, 2009. – 120 с.

УДК 002.5

*Ю. Г. Дышловая,
г. Луганск*

СОЦИАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО В КОНТЕКСТЕ ИННОВАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БИБЛИОТЕКИ

Одна из важнейших функций библиотеки учебного заведения – информационное обеспечение учебного процесса. Библиотечно-информационное обслуживание ориентировано на стратегически важные процессы деятельности учебного заведения: управление, преподавание, организацию самостоятельной работы студентов, исследование по проблемам науки. Качество реализации информационного обслуживания зависит от взаимосвязанных между собой процессов: грамотно выбранной политики комплектования библиотечного фонда, организации справочно-информационного обеспечения, предусматривающего раскрытие библиотечных фондов посредством баз данных, каталогов, картотек и т. д. и предоставления, таким образом, необходимой информации своим пользователям.

МАТЕРИАЛЫ ОТКРЫТОЙ

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Фундаментальной задачей, стоящей перед библиотекой учебного заведения, является формирование ее основного фонда документов, соответствующего профилю учебного заведения, согласно учебным планам и программам. Стремясь к повышению уровня информационного обеспечения учебного процесса, библиотека должна активно формировать фонды, обеспечивать высокий уровень удовлетворения потребностей читателя и проводить работу по комплектованию, а затем пополнению учебного фонда библиотеки. Для реализации данного системного требования библиотека имеет возможность обращаться самостоятельно и предоставлять своим пользователям доступ к разнородным электронным образовательным и научным ресурсам свободного доступа.

Электронный ресурс свободного доступа – любой электронный ресурс, предоставляющий бесплатный контент либо не требующий регистрации для доступа. Свободный доступ – бесплатный, быстрый, постоянный, полнотекстовый доступ в режиме реального времени к научным и учебным материалам, реализуемый для любого пользователя в Глобальной информационной сети без каких-либо ограничений, как по инструментам доступа, так и по дальнейшему использованию (например, лицензионных).

Ежегодно стремительно нарастает объем документов и данных, предоставляемых в свободном доступе и представляющих интерес для библиотек как ресурсы, имеющие научное, образовательное и культурное значение. Например, Google Scholar при анализе более 2 миллионов документов, предоставленных в Сети в 2018 году, определил, что 54,6 % от указанного объема составляют документы свободного доступа [1].

В настоящее время наибольшей активностью использования отличаются следующие электронные ресурсы свободного доступа:

- 1) электронные библиотеки (КиберЛенинка, Публичная Интернет-библиотека, Открытая Русская Электронная Библиотека РГБ (OREL), Библиотека Максима Машкова, Русская виртуальная библиотека, Научная Фундаментальная электронная библиотека (ФЭБ), Библиотека «Артефакт», Научная электронная библиотека, Электронная библиотека образовательных и просветительских изданий);
- 2) энциклопедии и справочники интернета (Рубрикон, Мир энциклопедий, Универсальная Энциклопедия Кирилла и Мефодия, Глоссарий, Словари на сервере Российской информационной сети, Энциклопедии и справочники на сервере РНБ, Энциклопедия Microsoft Encarta, Русский биографический словарь, Энциклопедия «Кругосвет», All-in-one);
- 3) каталоги библиотек (Российская Государственная Библиотека (РГБ), Российская национальная библиотека (РНБ), Государственная публичная научно-техническая библиотека (ГПНТБ), Государственная Публичная Историческая Библиотека России (ГПИБ), Ресурсы российских корпоративных библиотечных систем).

Представленные выше электронные ресурсы свободного доступа включают широкий спектр учебной, учебно-методической и научной литературы, т. е. электронные документы, используемые для целей учебного процесса. Сервисы электронных ресурсов свободного доступа включают не только возможность простого и расширенного поиска (по ключевым словам, автору, году издания и иным параметрам), но и (опционально) возможность копировать часть книги, писать конспект онлайн, откладывать книгу на виртуальную полку, цитировать часть содержания книги и прочее.

Все представленные электронные ресурсы свободного доступа предназначены для целей образования и науки и отвечают следующим обязательным требованиям:

- неанонимность – все электронные документы имеют конкретного автора;
- структурированность – все электронные документы упорядочены по одному или нескольким признакам (по теме, укрупненной группе специальностей, по автору, дисциплине и проч.);

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

- постоянство (долговременность хранения);
- оперативная и полная индексация, возможность полнотекстового поиска по всему информационному массиву [2].

Электронные ресурсы свободного доступа позволяют обеспечить учебный процесс современными актуальными источниками информации, облегчают и упрощают поиск информации. Преподавателю электронные ресурсы свободного доступа дают возможность соблюсти нормативные требования ГОС ВО и строить процесс обучения на электронных версиях книг, учебных пособий, которые появляются раньше, чем выходят из печати их бумажные версии. Для студентов электронные ресурсы свободного доступа – это возможность готовиться к занятиям и вне стен учебного заведения, из дома, из любого места, где есть выход в Интернет, быстро и просто находя необходимые книги.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воропаев, А. Н. Электронная книга и электронно-библиотечные системы / А. Н. Воропаев, К. Б. Леонтьев. – М.: Федер. агентство по печати и массовым коммуникациям, 2010. – 60 с.
2. Калягин, Г. В. Электронные информационные ресурсы: общие понятия, классификация, производители, общие правила работы / Г. В. Калягин // Информационные компетенции преподавателя и сотрудника в современном исследовательском университете. – М.: КАНЭИР, 2013. – С. 185–197.

УДК 378.01

*Н. В. Корниенко,
г. Донецк*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ BOOKTRAILER В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ГПОУ «ДХК»

Чтение – это определенный вид деятельности, имеющий предметный и целенаправленный характер. Предметность чтения состоит в том, что оно имеет свой специфический предмет, определенную технологию и качество процесса, совершаемого с этим предметом, а также предметный результат.

Предмет чтения многообразен, им может быть любое письменное послание, существующее в любой материальной форме: пиктографической, иероглифической, алфавитного письма и т. д. Формируются разновидности чтения: чтение-листание, чтение-разглядывание, чтение-комментирование и чтение-прослушивание. Эти разновидности чтения существуют сегодня наряду с традиционным книжным чтением-пониманием и тесно взаимодействуют, вбирая из него духовные элементы и одновременно конкурируя с ним.

В наступившую информационную эпоху изменился тип носителя культурной информации: из листа бумаги он превратился в цифровой носитель, и вместе с этим изменился способ существования институций чтения. Библиотеки стали электронными, цифровыми, сохраняющими как текстовые файлы, так и аудиокниги, появились и приобрели широкую популярность интернет-библиотеки [1, с. 102].

Процессы виртуализации, медиатизации социокультурного пространства стали условием возникновения *мультимедийных продуктов* – «документов, несущих в себе информацию разных типов и видов и предполагающих использование специальных технических устройств для их создания и воспроизведения» [2, с. 187]. Одним из таких мультимедийных продуктов является *буктрейлер*.

Что же представляет собой буктрейлер?

Буктрейлер (англ. *booktrailer*) – это жанр сетевого общения, также небольшой видеоролик, рассказывающий в произвольной форме о книге, визуализирует самые яркие и узнаваемые моменты ее содержания.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Буктрейлеры выполняются в различной технике (игровые, анимационные, фотофильмы, видеоролики с использованием специальных компьютерных программ, приложений, цифровых эффектов).

Создателями буктрейлеров могут быть специалисты учреждений культуры (библиотек, издательств), это может быть продукция профессиональных видео, киностудий, создают их сами читатели для читателей. Основная цель буктрейлера – заинтересовать читателя, побудить его к прочтению книги. Буктрейлер, как справедливо считает Т. М. Плохотник, «верный способ представить книгу миру, приоткрыв сюжет и показав героев и самые яркие фрагменты» [3, с. 20].

В образовательном процессе мы также апробируем данный современный способ активного приобщения студентов к чтению. Так, используем его на уроках Литературы, Истории мировой культуры. На учебных занятиях мы смотрим уже готовые буктрейлеры, подобранные из сети Интернет в соответствии с изучаемой темой. Также студентам предлагается самостоятельно разработать на основе прочитанного произведения свой индивидуальный видеоролик (слайд-презентацию) – буктрейлер.

Студенты ГПОУ «Донецкий художественный колледж» – будущие дизайнеры и художники – с удовольствием и энтузиазмом воспринимают такие задания: с одной стороны, они вовлечены в новые информационные технологии, с другой – они, являясь достаточно восприимчивыми к художественным образам, имеют способность к индивидуальному подбору визуального ряда. Они как представители современной молодежи способны в большей степени воспринимать образы посредством визуализации. Поэтому этот способ восприятия и осознания художественных текстов для них наиболее приемлемый. Представляя на занятиях по истории мировой культуры свои разработанные буктрейлеры, студенты делятся впечатлениями от прочитанных произведений – и это, как ничто другое, вовлекает в процесс чтения и других студентов, таким образом, способствуя популяризации чтения.

Положительным моментом в создании буктрейлера является его многогранное использование, свободная трансляция роликов на проведении различных массовых мероприятий, размещение на сайтах и в блогах библиотеки, размещение на экранах в фойе, коридорах, зонах отдыха.

Жанры литературных произведений, по которым создаются буктрейлеры, также весьма разнообразны: научно-популярные издания, сказки, сборники рассказов, детективы, приключения, фантастика и др.

Таким образом, говоря о буктрейлере, речь идет об адекватности интерпретации художественного текста, по сути, создании нового текста-высказывания в переводе вербального текста на язык визуальный. Для читателя парадокс заключается в том, что сначала он знакомится с видеороликом, а потом, возможно, обратиться к самой книге, уже имея некие заданные ориентиры восприятия.

Еще один действенный способ вовлечения студентов в процесс прочтения текстов художественных произведений – это проведение своеобразных конкурсов буктрейлеров. Такие мероприятия мотивируют студентов читать различные произведения, повышают их интеллектуальный уровень развития, расширяют творческую активность, дают возможность проявить себя и поделиться своими впечатлениями о прочитанном.

Так, например, на занятиях по Истории мировой культуры во время изучения темы «Русская культура XIX века», студентам было предложено прочитать повесть Н. В. Гоголя «Портрет», и по возникшим впечатлениям создать свой буктрейлер. На следующем занятии мы просматривали различные подходы к воспроизведению текста в различных визуальных представлениях. Это было и интересно, и познавательно. Студенты использовали и подобранные иллюстрации из сети Интернет, помещали в видеоролик и свои разработанные графические работы, использовали цитаты из произведения.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

К произведению А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» студентами подбирались соответствующие музыкальные произведения, выступающие своеобразным музыкальным фоном. С этими буктрейлерами были ознакомлены студенты других групп, что вызвало у них неподдельный интерес к произведениям и, соответственно, желание их прочитать.

Таким образом, формат современной культуры, клиповость мышления современной молодежи, а также широкие возможности информационных технологий развивают новые тенденции в деятельности библиотек по продвижению чтения, отображаются новыми формами популяризации чтения в образовательном процессе. И одной из таких современных форм является буктрейлер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудова, М. Ю. Современное чтение как деятельность, культурная практика и социальный институт / М. Ю. Гудова // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2011. – № 30 (245). Философия. Социология. Культурология. – Вып. 22. – С. 100–104.
2. Каптерев, А. И. Информатизация социокультурного пространства / А. И. Каптерев. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 507 с.
3. Плохотник, Т. М. Новое блюдо библиотечной кухни. Буктрейлер подан / Т. М. Плохотник // Библ. дело. – 2012. – № 6. – С. 20–22.

УДК 0.001.38

*Н. Н. Лавринова,
г. Тамбов*

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФАКУЛЬТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ТАМБОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Научно-исследовательская деятельность в системе высшего образования является одним из значимых компонентов формирования профессиональной компетентности будущих специалистов.

Традиционно научно-исследовательская деятельность на факультете осуществлялась в двух направлениях: научно-исследовательская работа профессорско-преподавательского состава и научно-исследовательская работа студентов.

В полувековой истории факультета научно-исследовательская работа всегда была одним из приоритетных направлений, а ее задачи определялись теми переменами, которые происходили в обществе целом и в системе высшего образования. Так, в 1970-е годы научно-исследовательская работа была направлена на формирование методологической и методической основы процесса обучения в вузе. Большое внимание уделялось методическому обеспечению образовательного процесса, публиковалось значительное количество учебных пособий, разработок, программ. Так, среди основных научных проблем, разрабатываемых кафедрами в то время, были региональная история библиотечного дела (Н. И. Ромах), проблемы совершенствования высшего библиотечно-библиографического образования (Б. В. Борисов), вопросы информационного обслуживания специалистов культуры и искусства (Л. К. Сагитова), проблема формирования новой модели обучения и внедрение новой системы образования в творческих вузах как стремление к духовному прогрессу (кафедра режиссуры и мастерства актера) и др.

В 1990 году проректором по научной работе ТГИК становится кандидат философских наук, профессор В. Н. Окатов. С его приходом на эту должность характер научной работы меняется. Она приобретает ярко выраженную исследовательскую направленность. Учитывалась общая тенденция того времени, выраженная в необходимости гуманитаризации

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

вузовского образования, велся постоянный поиск более совершенных, экономически оправданных форм и методов работы, осмысливались содержательные параметры предметов, переосмысливались старые и разрабатывались новые курсы и спецкурсы. Основными направлениями научных исследований, проводимых в это время, были: изучение провинциальной культурной среды в различных аспектах – историческом, социологическом, этнологическом и т. д., специфика гуманитарного и художественного образования в вузах культуры и искусств России, теоретические и методологические вопросы бионаукометрии и биобиблиометрии. Становятся традиционными международные конференции, международные встречи-конференции ученых, всероссийские конференции по проблемам гуманитарного, культурологического образования, формирования культуры чтения, истории культуры Тамбовского края, его фольклора. Начинают проводиться первые хоздоговорные исследования, посвященные изучению насущных вопросов создания культурно-досуговых программ, созданию современных методик диагностического обследования детей с целью осуществления дифференцированного процесса обучения.

Так, коллективом кафедры библиографии в рамках научно-исследовательской работы разрабатывались проблемы формирования культуры чтения, художественно-эстетического воспитания молодежи, краеведческих библиографических ресурсов библиотек региона как фактора повышения эффективности обслуживания специалистов, совершенствования высшего библиотечно-библиографического образования. Результаты научных исследований использовались в подготовке теоретических докладов, сообщений на научных конференциях различного уровня. За 1990–1994 гг. преподавателями кафедры было опубликовано 68 научных и научно-методических работ, из них четыре библиографические монографии: «Е. А. Баратынский», «С. В. Рахманинов», «Крестьянское восстание в Тамбовской губернии 1920–1921 гг.», «Ученые Тамбовского государственного института культуры».

Преподаватели и студенты кафедры истории, теории и социологии культуры также вели интенсивную научную деятельность, специализируясь в области исследования провинции. Здесь разрабатывалась ведущая госбюджетная тема – «Провинциальная культурная среда и досуг молодежи» (рук. О. В. Ромах), которая вбирала в себя и ряд других, в том числе хоздоговорных тем. Материалы этих исследований получили отражение в более чем 40 публикациях, среди которых следует отметить монографии доцента И. И. Алпацкого «История ремесел Тамбовского края», доцента Т. П. Гарус «Профессиональная культура социолога», профессора О. В. Ромах «Социология молодежного досуга». Такая широкая проблематика исследований позволяла поддерживать тесные творческие связи с ведущими научными центрами России: Институтом Европейских гуманитарных программ, Московским государственным университетом культуры, Санкт-Петербургской, Краснодарской академиями культуры, Орловским, Рязанским, Ровненским институтами культуры. Совместно с ИС РАН было проведено 3 российско-американских исследования, направленных на изучение ценностных ориентаций молодежи [1, с. 27].

Начиная с 2000-х годов научно-исследовательская работа выходит на качественно новый уровень. Оформляются ведущие научные школы и направления, активно проводится работа с грантами, действуют диссертационные советы по различным направлениям в области культуры и искусств.

В процессе научно-исследовательской деятельности преподавателей особое значение придается индивидуальной и коллективной работе персонала через участие в конкурсах грантов Российского гуманитарного научного фонда, Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства; Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» Министерства образования и науки РФ; заключение хозяйственных договоров с различными организациями; организацию научных и научно-практических конференций, круглых столов, семинаров; публикацию монографий и научных статей. В

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

основном данная работа проводится в рамках созданных и успешно функционирующих научных школ и ведущих научных направлений.

Научная школа «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности» (научный руководитель – доктор культурологии, профессор Е. И. Григорьева) занимается исследованиями культурно-исторических проблем в развитии народных художественных промыслов Центральной России, теоретико-методологических основ возрождения, сохранения и развития национально-культурных традиций России.

Ведущая научная школа «Аналитика культурологии», действовавшая до 2016 года (научный руководитель – доктор философских наук, профессор О. В. Ромах). Школа была зарегистрирована РАЕ и помещена в энциклопедию «Научные школы России» (М., 2008).

Ведущее научное направление **«Проблемы повышения эффективности библиотечно-библиографической деятельности: региональные аспекты»** (научный руководитель – доктор философских наук, профессор Л. А. Пронина) Исследования ведутся с 70-х годов XX в. тремя поколениями преподавателей, аспирантов и студентов кафедры, соблюдаются традиции московской библиотековедческой, библиографоведческой и книговедческой научных школ. Внесен определенный вклад в теорию информатизации культурно-образовательного пространства, в социологию чтения, в теорию управления краеведческой деятельностью библиотек, в историю книжного и библиотечного дела Тамбовской области.

С 2007 по 2014 год активно развивалось научное направление **«Эстетическое воспитание подрастающего поколения в процессе непрерывного образования в области театрального и хореографического искусства»** (научный руководитель – доктор философских наук, профессор Г. А. Карцева). Исследования ведутся с 90-х гг. XX в. преподавателями, аспирантами и студентами кафедры сценических искусств, соблюдаются традиции отечественной театральной и хореографической школ. Более 50 воспитанников с успехом прошли испытания Союза профессиональных учителей танцев Великобритании (У.К.А.). Им вручены сертификаты международного образца и награды У.К.А.

В 2011 году сформировалось новое научное направление «Развитие и сохранение российских национальных традиций в сфере дизайна в условиях глобализации» (научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор Михаил Викторович Никольский). Основные проблемы, разрабатываемые в рамках данного научного направления, включают в себя:

1) Особенности сохранения и развития национально-художественных традиций в средовом дизайне (данной проблеме посвящены исследования В. В. Черемисина, Т. Ю. Голубевой, Н. В. Козодаевой).

2) Развитие культуры национальных традиций средствами народно-художественных промыслов и прикладного творчества, включающее три направления исследований:

– Российские национальные традиции в декоративной живописи и иконописи (проф. М. В. Никольский, ст. преп. К. В. Филатова).

– Отражение культуры формообразования костюма на основе особенностей российского национального костюма (ст. преп. Н. М. Воробьева).

– Мифотворчество в искусстве и дизайне (проф. И. В. Татаринцева).

В рамках ведущих научных школ и направлений осуществляют свою научную деятельность созданные научные центры:

1. Научный центр исследований информационной культуры Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина (руководитель – доцент Е. Н. Балашова)

2. Научно-образовательный центр «Art-Dance» (руководитель – профессор М. Н. Юрьева).

3. Научно-исследовательский центр региональных проблем социально-культурной деятельности (руководитель – профессор М. И. Долженкова).

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

4. Центр бальной хореографии «Фиеста-ТГУ» (директор – доцент С. В. Шанкина).
5. АРТ-центр дизайна (руководитель – профессор М. В. Никольский).

К числу ключевых научных показателей, характеризующих научно-исследовательскую деятельность, относятся: 1) фундаментальные и прикладные исследования и объемы их финансирования; 2) научные публикации; 3) проведение научных мероприятий; 4) подготовка научных кадров.

Финансирование НИР традиционно ведется по нескольким направлениям: 1) в рамках отраслевых и федеральных научных программ, в том числе, в рамках тематического плана Минобрнауки РФ; 2) по грантам научных фондов; 3) по хоздоговорам с предприятиями и организациями. Так, общий объем финансирования научно-исследовательской деятельности в 2011 году составил 2 239 187 рублей. За последние годы общий объем финансирования вырос в несколько раз. Таким образом, прослеживается тенденция постоянного роста объемов финансирования НИД по всем источникам.

Важным источником финансирования НИД являются гранты, полученные из различных научных фондов. В 2009–2010 гг. лидером по грантам выступала кафедра библиотечно-информационных ресурсов, где было получено три гранта на общую сумму 734,66 тыс. руб. (руководители тем – профессор Л. А. Пронина и доцент Н. В. Шаталова). В 2011 году был получен грант Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) на 200 тыс. руб. (руководитель темы – профессор Е. И. Григорьева), в 2012 году – грант РГНФ на 100 тыс. руб. (руководитель темы – доцент Н. А. Стефановская). В 2013 году было получено несколько грантов в рамках Федеральной целевой программы развития деятельности студенческих объединений: проект «Творческая мастерская «Вдохновение» (руководитель О. Б. Мурзина), проект «Краеведческий клуб «Истоки» (руководитель И. А. Ерохина), проект «Любительское объединение «Виртуозы досуга» (руководитель Н. В. Апажихова), проект «Развитие деятельности волонтерского движения «Бумеранг» (руководитель Е. И. Великанова), проект «Творческая мастерская «Город мастеров» (руководитель – Е. И. Григорьева), Проект «Туристический клуб «Вертикаль» (руководитель – М. И. Долженкова). Общий объем финансирования данных проектов в 2013 году составил 3 млн. рублей. В 2014–2015 гг. велась работа над научно-исследовательским проектом «Социальный статус и социальный престиж кадрового потенциала культуры Тамбовской области» (руководитель Т. А. Неверова), поддержанным РГНФ. Программа развития деятельности студенческих объединений «Всероссийский студенческий форум добровольцев России: от идеи к воплощению» (руководитель Е. В. Великанова) нашла поддержку в 2015 году. Общий объем ее финансирования составил более 1,5 млн руб.

Не менее важным источником финансирования являются и хоздоговорные исследования, объемы которых в 2011 году составили 673,157 тыс. руб. (руководители тем – Л. А. Пронина, Н. А. Стефановская, Ю. А. Кармышев, Н. В. Рыбкина, А. А. Попова, П. В. Сарычева, М. В. Никольский, В. В. Черемисин, Ю. П. Куприна, Н. В. Козодаева, И. Н. Перуновская, И. В. Татаринцева, К. В. Филатова). В 2013 году это хоздоговорные исследования: «Разработка научно-методического обеспечения и практических рекомендаций для выполнения графических и живописных работ» (руководитель М. В. Никольский), «Центр бальной хореографии „Фиеста – ТГУ”» (руководитель Ю. В. Шанкин). В 2014 году хоздоговорные исследования осуществлялись по следующим проектам: в рамках финансирования Министерством образования и науки РФ программы развития деятельности студенческих объединений: творческий конкурс «Дело мастера боится» (руководитель Н. В. Апажихова), Всероссийская школа лидеров студенческого актива «Заявка на успех» (руководитель О. Б. Мурзина), краеведческий вернисаж «Тамбовщина во всей красе» (руководитель И. А. Ерохина), «Александрийские бьеннале в Державинском» (руководитель М. И. Долженкова), Фестиваль искусств «Город мастеров» (руководитель Е. И. Григорьева); проект «Профессиональные компетенции специалистов

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

муниципальных библиотек» (руководитель Н. А. Стефановская). Общий объем их финансирования составил более 2 млн рублей.

С 2015 по 2019 год продолжается работа по хоздоговорным исследовательским темам «Разработка научно-методического обеспечения и практических рекомендаций для выполнения графических и живописных работ» (руководитель К. В. Филатова), «Профессиональные компетенции специалистов муниципальных библиотек» (руководитель Н. А. Стефановская).

На протяжении всей истории существования факультета научным публикациям отводилась важная роль. Это и монографии, и сборники научных трудов, и статьи. В последние годы увеличивается число электронных публикаций.

Значительное место в научно-исследовательской деятельности факультета занимает проведение и участие в научных конференциях разного уровня от межвузовского до международного. По этому показателю наблюдается устойчивая тенденция роста конференций международного уровня.

К числу наиболее значимых, проводимых на базе университета можно отнести следующие международные научные конференции: «Проблемы государства, права, культуры и образования в современном мире», «Актуальные проблемы социально-культурной деятельности», «Хореографическое искусство и образование в XXI веке: традиции, проблемы и перспективы развития», «Искусствоведение и дизайн в современном мире: традиции и перспективы», «Державинские чтения», «Поленовские чтения» и др.

Большое значение в совершенствовании учебного и исследовательского процессов в высшей школе имеет научно-исследовательская работа студентов, которая должна обеспечивать непрерывное участие студентов в научной работе в течение всего периода обучения. Студенты имеют возможность участвовать в научных конференциях, открытых конкурсах и олимпиадах различного уровня, в конкурсах на получение грантов для проведения научных исследований, публиковать их результаты.

НИРС является обязательной, органически неотъемлемой частью подготовки специалистов на факультете культуры и искусств и входит в число основных задач, решаемых на базе единства учебного и научного процессов. НИРС служит основой повышения качества подготовки специалистов в области культуры и искусства, развития у них творческих способностей, инициативы и потребностей постоянного обновления и расширения своих знаний, что, в конечном счете, позволит им обоснованно и эффективно решать возникающие теоретические, методические и прикладные проблемы в своей профессиональной деятельности.

Этому направлению научной работы уделялось большое внимание уже с первых лет существования факультета. Так, еще в 1970-е гг. ТФ МГИК одним из первых в стране стал практиковать оформление результатов НИРС в виде дипломных работ по библиотековедению. По сути, каждая такая работа являлась решением актуальной научной или методической задачи – внедрение стандартов в библиотечную практику, упорядочение библиотечной терминологии, изучение фонда конкретной библиотеки, обобщение зарубежного или отечественного опыта по отдельным вопросам библиотечной работы, исследование малоизученных страниц истории библиотечного дела и т. д. Многие из дипломных работ (особенно студентов-заочников) были выполнены по заказу конкретных библиотечных учреждений и учебных заведений и переданы им для практического использования.

НИРС на факультете всегда развивалась по взаимосвязанным направлениям: в рамках учебного процесса, параллельно учебному процессу и во внеучебное время. Участие в НИРС является важным критерием для отбора кандидатур студентов на присуждение стипендий всех уровней. Для обеспечения единства целей и направлений учебной, научной и

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

воспитательной работы, на факультете составляется комплексный план организации НИРС на весь период обучения, в котором отражены мероприятия по НИРС и сроки их проведения.

Привлечение студентов к участию в научно-исследовательской работе осуществляется с первого курса обучения. В рамках циклов общепрофессиональных и специальных дисциплин, а также дисциплин специализации, студенты принимают участие в выполнении НИР по основному научному направлению кафедры под руководством научно-педагогического персонала.

Основными формами НИРС на факультете культуры и искусств являются: – научно-исследовательская работа, предусмотренная учебным планом; – научно-исследовательская работа, выполняемая в рамках научного студенческого общества во внеучебное время.

На факультете проводятся научные студенческие конференции всероссийского, регионального и вузовского уровней. Традиционной стала ежегодная студенческая научная конференция (День науки). По результатам конференции лучшие студенты награждаются ценными подарками.

Высокий уровень научно-исследовательской работы студентов подтверждается их победами во всероссийских конкурсах, получением грантов на проведение исследований. Так, в 2016 г. магистранты Коновальцева Анна и Хлынцева Яна стали лауреатами (2 место) III Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры, организованного Министерством культуры РФ.

В заключение необходимо отметить, что, несмотря на достигнутые позитивные результаты по ряду показателей, коллектив не намерен останавливаться в своем развитии. В качестве основных задач, направленных на повышение эффективности НИД, которые предстоит решать в ближайшей перспективе, мы видим следующие:

1) Обеспечение более активного участия кафедр и научно-образовательных центров и лабораторий факультета в научно-исследовательской деятельности, внедрение новых форм научно-исследовательской и инновационной деятельности.

2) Усиление проектно-грантового направления научно-инновационной деятельности, в том числе за счет привлечения международных грантов. Организация целенаправленной работы по поддержке исследований, проводимых учеными факультета, в рамках отраслевых и федеральных целевых научных программ, участие в конкурсах грантов российских и международных научных фондов.

3) Более активное включение в научную деятельность на международном уровне (публикации в зарубежных изданиях, организация научных мероприятий международного формата (конференции, школы-семинары, мастер-классы), научные стажировки за рубежом).

4) Повышение уровня сотрудничества ученых факультета с администрацией Тамбовской области и городов региона по проведению научных исследований и внедрения законченных научных разработок в организациях региона, развитие партнерства с предприятиями и научными организациями региона.

5) Дальнейшее развитие издательской деятельности, повышение количества, качества и рейтинга изданий факультета, а также научных публикаций сотрудников, активизация работы над индексом цитирования ученых факультета.

Хотелось бы особо подчеркнуть, что достигнутые результаты – это итог совместных усилий всех подразделений факультета. За всем этим стоит повседневная и кропотливая работа заведующих кафедрами, руководителей научных школ и направлений, научных центров факультета. Это вселяет твердую уверенность в том, что динамика развития НИД коллектива факультета и в последующие годы будет носить только позитивный и поступательный характер, качество и уровень новизны проводимых исследований будут постоянно расти.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Факультет культуры и искусств Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина: полвека в истории. 1967–2017 гг.: монография / И. В. Налетова [и др.]. – Тамбов: Изд. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2017. – 372 с.

УДК 37:070+316.77

*А. А. Лебединская,
г. Луганск*

ФОРМИРОВАНИЕ МЕДИАГРАМОТНОСТИ ЛИЧНОСТИ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ

Современный мир нельзя представить без Интернета, телевизора, радио и периодики. Средства массовой информации предлагают зрителю свое видение картины мира, предоставляя готовый анализ фактов и единую точку зрения. С каждым разом испытывая все новую потребность в удовлетворении «информационного голода», человек не задумываясь впитывает предоставляемую информацию. Однако далеко не весь контент, который предоставляется зрителю, оказывает благоприятное влияние, а также является полезным и правдивым. Информация требует от пользователя навыков анализа, оценки, создания и распространения сообщений в рамках цифрового сообщества. Для того чтобы различать полезный контент среди вороха предлагаемой информации, нужно воспитать в себе критическое отношение к информации, приучить себя работать с разными источниками, проверять достоверность и сравнивать факты. Целью данного исследования является рассмотрение проблем формирования медиаграмотности и информационной культуры современного человека.

Прежде всего нужно дать определение основным понятиям изучаемого вопроса: медиаобразование, медиаграмотность, медиакомпетентность. «Российская педагогическая энциклопедия» трактует медиаобразование как направление в педагогике, выступающее за изучение школьниками и студентами закономерностей массовой коммуникации. Основные задачи медиаобразования: подготовить новое поколение к жизни в современных информационных условиях, к восприятию различной информации, научить человека понимать ее, осознавать последствия ее воздействия на психику, овладевать способами общения на основе невербальных форм коммуникации с помощью технических средств [4, с. 555].

Согласно Словарю терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности А. В. Федорова, медиаграмотность (media literacy) – это способность идентифицировать различные типы медиа и понимать сообщения, которые они отправляют [6, с. 64].

О. П. Кутькина дает следующее определение медиакомпетентности: «Сложное личностное образование, включающее в себя совокупность знаний о медиа, умений и навыков практического их применения, опыт использования медиа в различных сферах деятельности, включая опыт работы с компьютером как основным медиаинструментом, качества личности, характеризующие человека, такие как: познавательная активность, критическое мышление, творческое мышление, коммуникативность, рефлексия, а также положительная мотивация и ценностно-смысловые представления (отношения) о деятельности по использованию медиа» [3, с. 10].

Медиаобразование неразрывно с таким понятием, как медиакритика, которая «нацелена на образование и развитие личности с помощью и на материале массмедиа с целью формирования культуры общения со СМИ, творческих, коммуникативных способностей,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

критического мышления, умений самостоятельно анализировать, интерпретировать и оценивать медиатексты» [2, с. 56].

В современном мире вступает в силу принцип равенства человека перед информацией, которая одновременно воздействует как на ученика, так и на учителя. Любой современный человек является медиаличностью. Понятие медиаличности сегодня стоит в одном ряду с такими смысловыми единицами, как «медиаобраз», «медиаперсона», «медиалюди». Все они связаны с публичным самопроявлением, объемом присутствия в медиа, известностью, популярностью, а также реальным влиянием на аудиторию. Как утверждает И. А. Донина, «информационная культура рассматривается как компонент культуры личности и предполагает единство и синтез информационного, системы способностей, воспитание потребности в рациональном общении с информацией» [1, с. 18].

Современный человек должен быть медиакомпетентным, адекватно воспринимать и эффективно перерабатывать информацию, а также критически анализировать медиасообщения. Медиакомпетентность стала одним из необходимых качеств личности, которая указывает на его компетентность и профессионализм. Все это связано с «информационным шумом», который ежедневно окружает человека и нередко приводит к перегрузкам, заведомо ложной информацией, которая направлена на манипуляцию сознанием, стереотипностью в общении.

Медиаграмотность включает в себя такие аспекты: компетентность в области безопасности передачи информации, навыки защиты неприкосновенности личной жизни, сетевой контроль, обеспечение анонимного и безопасного общения, профилактика зависимости, разумное использования медиаресурсов. А также предполагает высокий уровень информационной культуры личности, в первую очередь для того, чтобы эффективно использовать преимущества медиа и одновременно противостоять негативным влияниям медиамира.

В своих исследованиях ученые В. Вебер, А. В. Федоров, П. Винтерхофф-Шпурк, Дж. Поттер выделяют различные виды медиакомпетентности и предлагают снабдить их некоторыми оценочными показателями: способностью к анализу и синтезу, способностью объяснить логику последовательности событий, знанием большинства базовых терминов, теорий, умением создавать текст, способностью активно и осмысленно использовать информационные технологии, способностью к критическому анализу текста, а также выносить свое собственное оценочное суждение.

Считается, что под воздействием медиаобразовательных технологий должен повышаться уровень медиа-информационной грамотности человека, личность должна меняться согласно заданным условиям. Однако в наше время человечество вошло в эпоху, когда трансформируются социальные роли и отношения, способы получения информации, системы социализации и образования.

Итальянский семиотик, философ У. Эко убежден, что современный социум немислим без (само)медиаобразования человека, так как наше общество разделено на два класса – тех, кто в своих контактах с медиа обходится без критического отбора получаемой информации, и тех, кто способен отбирать и обрабатывать информацию [5, с. 35]. Высокий уровень частоты обращения к массмедиа не может служить показателем высокого уровня медиакомпетентности, так же, как и низкий уровень контакта не означает низкий уровень медиакомпетентности, а лишь может свидетельствовать о медиаизбирательности в потреблении низкокачественной, продукции.

Таким образом, в наши дни развитие информационной культуры является необходимым условием формирования личностной медиакомпетентности, обеспечивает эффективность межличностного общения в условиях современного информационной насыщенности мира. При этом медиакомпетентность является конечным результатом медиаобразования. Она становится частью профессиональной субкультуры специалистов, условием социализации

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

личности в современном медиамире, фактором успешности человека в быстро меняющемся социуме. В то же время медиакомпетентность выступает как средство познания поликультурного мира; эффективное средство получения новых знаний; способ самопрезентации и реализации потенциальных возможностей личности. Способность к анализу и критическому разбору информации является насущной потребностью современного человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дониная, И. А. Формирование готовности будущего педагога к развитию информационной культуры младших школьников. автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / И. А. Дониная; Новгород. гос. ун-т имени Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 1999. – 225 с.
2. Короченский, А. П. Пятая власть? Медиакритика в теории и практике журналистики / А. П. Короченский. – Ростов н/Д: Изд-во Ростов. гос. ун-та, 2003. – 284 с.
3. Кутькина, О. П. Педагогические условия формирования медиакомпетентности будущих библиотечно-информационных специалистов: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / О. П. Кутькина. – Барнаул, 2006. – 225 с.
4. Российская педагогическая энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А – М / гл. ред. В. В. Давыдов. – М.: Большая Рос. энцикл., 1993. – 607 с.
5. Усманова, А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск: Пропилей, 2000. – 200 с.
6. Федоров, А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности / А. В. Федоров. – М.: МОО Информация для всех, 2014. – 450 с.

УДК 025.5

*Ю. С. Леушина,
г. Пермь*

МЕДИАГРАМОТНОСТЬ И ИНФОРМАЦИОННАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ ДЕТЕЙ

Развитие информационного общества сопровождается утверждением новой реальности, характеризующейся кардинальными изменениями информационной среды, насыщением ее не только динамично развивающимися информационно-коммуникационными технологиями, но и многообразием видов информации, среди которых особое место занимают новые медиа.

Сегодня индивид, владеющий информационной культурой, должен знать традиционные, электронные информационные ресурсы, медиаресурсы. Особое значение приобретает умение искать медиаинформацию, критически анализировать и использовать ее преимущества, иметь навыки защиты от ее негативного воздействия, уверенно чувствовать себя в трансформирующейся современной медиасреде [7].

Библиотеки формируют медиаграмотность следующими способами [5]:

- предоставляя доступ к виртуальным ресурсам;
- обеспечивая навигацию в электронном пространстве с помощью электронного каталога с обложками, ссылками и полными текстами, рекомендательных интернет- и медиаобзоров;
- обучая поиску в электронном каталоге и Интернете;
- создавая собственные медиаресурсы (презентации, сайты, группы в социальных сетях, буктрейлеры, интерактивные плакаты и другие сетевые сервисы);
- способствуя созданию медиапродуктов самими пользователями;
- обучая правильному поведению в сети Интернет.

Рассмотрим более подробно последний из перечисленных способов формирования медиаграмотности – это безопасное использование детьми Сети. Именно это является наиболее актуальным.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Формы организации данного направления работы библиотекаря могут быть различными, это: классные часы на тему безопасного Интернета и курсы информационной культуры; разработка и проведение игр и викторин; подготовка библиотекарем информационных (в том числе и интерактивных) плакатов, листовок и буклетов, видеороликов для размещения на сайтах библиотек. Самыми популярными являются библиотечные уроки, тематические часы, уроки информационной грамотности.

При проведении библиотечных занятий по подобным, непростым для школьников темам, выделим два важных аспекта, на которые желательно опираться библиотечным специалистам, – интерактивность и визуализация.

Школьники могут прийти к осознанию проблем путем непосредственного участия в обсуждении и взаимодействии друг с другом. Важное отличие интерактивных упражнений и заданий от обычных в том, что, выполняя их, школьники не столько закрепляют уже изученное, сколько изучают новый материал [8].

Муниципальные и детские библиотеки проводят обучение, которое направлено на безопасное использование детьми сети Интернет. Рассмотрим успешный опыт некоторых библиотечных учреждений более подробно.

День медиабезопасности «Дети и Интернет» организовали сотрудники Информационного компьютерного центра Центральной детской библиотеки Вадского района (город Нижний Новгород). Участвуя в акции, ребята побывали на часе информации «День Интернета в России», прослушали беседу «О безопасности в Интернете», посетили урок-предостережение «Как защититься от Интернет-угроз», видеообзор «Интернет – детям». Во время информационного часа «Прогулка по безопасному Интернету» учащимся 9 классов была предоставлена информация о видах интернет-мошенничества, вирусах, шпионских модулях и других вредоносных программах, о способах защиты себя и своих персональных данных при работе в Сети [3].

В Рязанской областной детской библиотеке проходят онлайн-дискуссии среди учеников старших классов из разных регионов, на которых обсуждаются следующие вопросы: как избежать веб-сайтов нежелательного содержания; как не стать жертвой мошенников и хакеров; где найти защиту от грубости и унижения в сети; как справиться с интернет-зависимостью.

Интересные информационные часы, посвященные актуальной теме «Пароль – иллюзия или защита?», где ребята узнают, какие опасности могут подстергать их в интернет-пространстве, в чем может состоять угроза при размещении личных данных на страницах социальных сетей, какие правила они должны соблюдать при выборе пароля [4].

В городской библиотеке № 10 города Нижневартовска, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, для ребят младшего и среднего школьного возраста об интернет-угрозах подготовлена медиабеседа «Чем опасен Интернет?», в ходе которой сказочные персонажи рассказывают о компьютерных вирусах, недоброжелателях в Сети, сайтах с недостоверной информацией. Этой возрастной категории адресован и час информации «Ищи правильно!». Он знакомит с популярными поисковыми системами, а также со стратегией правильного поиска информации.

Неизменной популярностью у старшеклассников пользуются медиабеседа «Интернет без риска», в ходе которой обсуждаются основные проблемы, с которыми могут столкнуться активные пользователи социальных сетей: спам, мошенничество, утрата личного аккаунта, ложная информация [1].

Одна из главных целей медиабезопасности – это формирование защищенной информационной среды.

При реализации проекта по созданию залов электронных ресурсов в детских библиотеках Самарской области особое внимание было уделено безопасности и механизмам контроля, а также обучению медиаграмотности детей всех возрастов.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

В Центральной детской библиотеке им. А. С. Пушкина города Тольятти прошла акция «Выходи в Интернет!». Сотрудники проводили для школьников медиауроки, электронное тестирование «Интернет без риска» и др. Ребята познакомились с безопасными веб-ресурсами для детей, в первую очередь с ресурсом Веб-Ландия, в котором наиболее полно представлен список безопасных сайтов, где дети общаются, играют, объединяются и учатся. Создатель – Российская государственная детская библиотека, а участники проекта – сотрудники библиотек по всей России [6].

В рамках Недели безопасного Рунета приняли участие 19 структурных подразделений Центральной библиотечной системы города Набережные Челны, Республика Татарстан.

Участвуя в познавательной викторине «Я и Интернет» (библиотека-филиал № 3), ребята узнали, как ориентироваться в полезных детских ресурсах, показали свои знания, отвечая на вопросы об Интернете и его безопасном использовании.

В библиотеке-филиале № 23 для учащихся 4-х классов провели информационно-игровой час «Мы хотим, чтоб Интернет был вам другом много лет». В ходе мероприятия сотрудники рассказали о том, как возникла «сеть сетей», что такое Рунет и для чего он нужен. Была дана информация как о положительных, так и об отрицательных сторонах виртуального мира.

В филиале № 12 прошел обзор лучших сайтов «Литературное интернет-приключение» для учащихся 4-х классов. Ребята познакомились с проектами Российской государственной детской библиотеки «Библиогид. Книги и дети» и «ВебЛандия», предлагающими лучшие издания и сетевые ресурсы для малышей и подростков. Мероприятие закончилось просмотром мультипликационного фильма «Лебедь и гусь» по мотивам сказки А. Алиша о вреде долгого сидения за компьютером.

В библиотеке-филиале № 5 состоялась встреча «Интернет активных: полезно, интересно, безопасно» для учащихся 8-х классов. Ребята узнали историю возникновения Safer Internet Day (Дня безопасного Интернета). Была проведена игровая программа «Рунет – дело серьезное» с конкурсами: «Наведи порядок в интернет-определениях», «Смайл-игра», «Поиск портала».

В филиале № 14 была показана интерактивная мультимедийная презентация для детей младшего школьного возраста «Прямо по курсу – Интернет». Библиотекари напомнили ребятам о нормах этикета в сети, о бережном обращении с чужими личными данными. Они рассказали читателям о существовании «ВебЛандии». Состоялась интеллектуальная викторина на тему «Я и Интернет», мальчики и девочки поучаствовали в ситуативной игре «Как вести себя в социальных сетях».

Сотрудники филиала № 17 организовали информационно-игровой час «Безопасный Интернет – детям». Вначале учащиеся шестого класса лицея узнали о Международном дне безопасного Интернета, о лучших ресурсах Рунета для обучения, творчества и личностного развития, различных видах вредной информации. Присутствующие с интересом слушали, как не попасть в сети мошенников. Всех очень заинтересовал ролик о новых детских интернет-проектах [2].

Перед библиотекарями стоит важная задача – она связана с новой ролью и ответственностью библиотекаря, – подсказать учащимся, как, используя преимущества цифрового общества, заботиться о своей собственной безопасности в Интернете.

Медиаграмотность становится сегодня обязательным условием успешного образования школьника. Ее сущность заключается в формировании у ребенка умения критически анализировать и использовать преимущества медиаинформации, защищаться от ее негативного воздействия, читать и создавать свои собственные медиапродукты, уверенно чувствовать себя в современной медиасреде. Сотрудники муниципальных и детских библиотек занимаются обучением школьников азам медиаграмотности и правилам безопасности в сети Интернет. Формы и методы библиотечной работы, применяемые для

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

этого разнообразны. Наиболее распространенные – это медиабеседы, дискуссии, медиауроки, информационно-игровые часы, познавательные викторины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьяченко, С. Литературный дозор и агентство «Ищейка@» / С. Дьяченко // Библиополе. – 2016. – № 12. – С. 38–41.
2. Каюмова, Р. На недельку в Компьютерландию / Р. Каюмова // Библиотека. – 2017. – № 12. – С. 40–45.
3. Ксенофонтова, Т. Поколение юных в электронной среде / Т. Ксенофонтова // Библиотека. – 2015. – № 2. – С. 15–20.
4. Лебедева, О. Компьютерная грамотность и безопасность подростков в сетевом режиме / О. Лебедева // Библиотека. – 2014. – № 4. – С. 29–30.
5. Олефир, С. Освой сам, подготовь других / С. Олефир // Библиотека. – 2016. – № 12. – С. 10–12.
6. Порваткина, И. С. Социализация личности ребенка / И. С. Порваткина // Совр. библиотека. – 2015. – № 4. – С. 36–44.
7. Стародубова, Г. А. Медийно-информационная грамотность – новое направление подготовки библиотекарей школьных и муниципальных библиотек Кузбасса / Г. А. Стародубова, Е. В. Косолапова // Шк. библиотека. – 2016. – № 11. – С. 52–55.
8. Ястребцева, Е. Н. 33 совета по применению в библиотеке Интернета / Е. Н. Ястребцева. – М.: Библиомир, 2015. – 224 с.

УДК 022

*О. В. Медведева,
г. Тамбов*

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ДОСТУПНОЙ СРЕДЫ ДЛЯ ЛИЦ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ В БИБЛИОТЕКАХ

Создание доступной среды – одно из важных условий осуществления принципа равных возможностей в библиотечном обслуживании лиц с ограниченными возможностями здоровья. Эта задача очень сложна, поскольку вплоть до недавнего времени при строительстве и ремонте зданий потребности инвалидов не учитывались.

Если требуется приспособить здание, в котором располагается организация культуры, для лиц с ограниченными возможностями здоровья, важно учитывать требования двух Сводов правил: СП 59.13330.2016. «Доступность зданий и сооружений для маломобильных групп населения. Актуализированная редакция СНиП 35-01-2001» и СП 138.13330.2012 «Общественные здания и сооружения, доступные маломобильным группам населения. Правила проектирования».

В оптимальном варианте библиотека должна находиться в хорошем здании, в удобном для посещения месте, вблизи остановки общественного транспорта. На индивидуальных автостоянках на участке около или внутри зданий учреждений обслуживания следует выделять 10 % мест (но не менее одного места) для транспорта инвалидов, в том числе 5 % специализированных мест для автотранспорта инвалидов на кресле-коляске [3].

По внешней стороне, ведущей к входу в библиотеку, рекомендуется разместить специальную панель – перила для слепых. Для въезда на креслах-колясках в здание нужны пандусы. Входная дверь и любые двери внутри здания должны легко открываться и иметь ширину не менее 0,9 м для удобства проезда инвалидной коляски с сопровождающим.

В основу функционально-планировочного решения библиотек рекомендуется закладывать принцип совместного обслуживания всех категорий инвалидов, не выделяя специализированные помещения для какой-либо одной группы. Планировочные требования к среде обитания лиц с ограниченными возможностями здоровья заключаются в том, чтобы она способствовала их социальной интеграции, реализации возможностей интеллектуальных контактов.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Структурные подразделения, обслуживающие инвалидов, желательно разместить на первом этаже. Если они расположены на нескольких этажах, то нужны подъемные устройства со звуковым сигналом. В библиотеке должны быть приспособленные для инвалидов туалеты (просторные, оснащены поручнями, двери должны легко открываться).

Для облегчения самостоятельной пространственной ориентации лиц с ограниченными возможностями здоровья используются специальные напольные покрытия, ковровые дорожки, различные звуковые сигналы.

Для инвалида в коляске одним из серьезных препятствий на пути является лестница, поэтому важно предусмотреть такое устройство, как подъемник. Их существует несколько видов. Вертикальный подъемник для инвалидов широко применяется в местах, где невозможно установить пандусы под правильным углом. Он занимает сравнительно мало места, легко монтируется. Наклонные подъемники имеют своей задачей быстро и комфортно переместить коляску через ступеньки. Еще одна разновидность лестничного подъемника – кресельный, он может быть смонтирован как на внутренней, так и на внешней стороне лестницы; его пульт управления вмонтирован в подлокотник кресла; сиденье компактно складывается и не заслоняет лестничный марш. Гусеничный подъемник для инвалидов – наиболее простой и не требующий дорогостоящих монтажных работ, он представляет собой мобильное устройство с платформой, на которое крепится инвалидное кресло, с резиновыми гусеницами, однако на высоких лестницах пользоваться им непросто.

Одна из категорий читателей с ограниченными возможностями – слепые и слабовидящие. Для них должны закупаться издания специальных форматов, которыми могут также пользоваться пожилые люди с ухудшающимся зрением, парализованные больные и другие лица, для которых пользование обычной книгой затруднено. Эти издания предназначены для восприятия с помощью слуха («говорящие» книги), осязания (рельефно-точечные книги и тифлографические пособия), ослабленного зрения (книги, напечатанные крупным шрифтом) [2].

Для прослушивания «говорящих» книг используют **тифломагнитофоны или тифлоплееры**. Флэш-плеер выполняет ту же функцию, но обеспечивает хранение больших объемов информации. **Необходимый минимум для работы незрячего человека на персональном компьютере** установлен ГОСТ Р 52874 «Рабочее место для инвалида по зрению специальное. Порядок разработки и сопровождения». Такое рабочее место может включать в себя стандартное оборудование (компьютер с программным обеспечением, рабочий стол и стул); компьютерные тифлотехнические средства (специальное программное обеспечение, тактильный дисплей, видеодисплей, аудиодисплей); дополнительные периферийные устройства (сканирующая и читающая машина, принтер, печатающий шрифтом Брайля и др.) [1].

По способу получения информации компьютерное рабочее место подразделяют на три вида. Во-первых, может использоваться адаптированный видеодисплей, представляющий собой стандартный цветной монитор, размер экрана которого по диагонали должен быть не менее 17 дюймов. С помощью адаптированного видеодисплея слабовидящий пользователь может увеличить изображение, расширить его, выделить отдельную часть экрана для детального рассмотрения изображения. Во-вторых, может использоваться аудиодисплей, позволяющий использовать слух как основное средство восприятия информации. Часто применяется также тактильный дисплей. Компьютерное рабочее место для инвалида по зрению с тактильным дисплеем предназначено для предоставления возможности незрячему человеку работать на компьютере, используя осязание как основное средство восприятия получаемой от компьютера информации.

Для слабовидящих также полезны разные виды луп. Электронный видеовеличитель предназначен для чтения слабовидящими людьми плоскочечного текста на экране телевизионного монитора. Линза Френеля удобна для просмотра страниц формата А4. Лупа с

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

подсветкой предназначена для работы в условиях недостаточной освещенности, чтения текстов, напечатанных мелким шрифтом, рассмотрения мелких деталей и изображений.

Стоит отметить также ГОСТ Р 52872-2007 «Интернет-ресурсы. Требования к доступности для инвалидов по зрению», который распространяется на русскоязычные электронные ресурсы глобальной компьютерной сети Интернет и устанавливает общие требования доступности инвалидов по зрению, использующих компьютер в качестве технического средства реабилитации. Для полноценного доступа слабовидящих людей к информационному массиву на web-сайте должны быть добавлены функции выбора размера шрифта и цвета фона.

Для людей с потерей слуха рекомендуется акустическая система Front Row TO GO, объединяющая два FM-передатчика (микрофона) и колонку-громкоговоритель в стильную, портативную конструкцию. Звуковые волны из громкоговорителей усиливаются в центре и распространяются по всей зоне слышимости, увеличивая охват помещения и повышая четкость сигнала. Благодаря этому одной системы достаточно для использования в читальном зале.

Таким образом, создание доступной среды в библиотеке невозможно без использования специальных, подчас очень дорогих, технических средств. Однако применяя данные средства, библиотека становится центром общения для большой категории граждан, лишенных многих возможностей по состоянию здоровья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотечное обслуживание и организация доступной среды для инвалидов: метод. реком. для муниципальных библиотек / сост. Т. А. Максоева. – Иркутск: Изд. Иркут. обл. дет. б-ки им. Марка Сергеева, 2016. – 92 с.

2. Методическое пособие для обучения (инструктирования) сотрудников учреждений МСЭ и других организаций по вопросам обеспечения доступности для инвалидов услуг и объектов, на которых они предоставляются, оказания при этом необходимой помощи. Ч. II. Сборник нормативных правовых актов и справочных документов / Министерство труда и социальной защиты РФ. – М., 2015. – 291 с.

3. СП 59.13330.2016. «Доступность зданий и сооружений для маломобильных групп населения. Актуализированная редакция СНиП 35-01-2001». – М., 2016. – 41 с.

УДК 021.4

*Т. А. Неверова,
Т. С. Жарикова,
г. Тамбов*

ВИРТУАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА КАК СРЕДСТВО ПРОДВИЖЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ РЕСУРСОВ БИБЛИОТЕКИ

Основное назначение электронных ресурсов учреждений культуры состоит в удовлетворении информационных потребностей, обеспечении эффективного доступа к информации. Однако само по себе наличие информационных ресурсов не обеспечивает их эффективное использование, поэтому необходимо многоаспектное раскрытие и продвижение информационных ресурсов.

Современным, многофункциональным средством раскрытия и продвижения информационных ресурсов библиотек являются виртуальные выставки, которые предоставляют широкому кругу пользователей возможность повысить эффективность поиска и использования информации.

В библиотечной практике понятие «виртуальная выставка» появилось сравнительно недавно, этим объясняется небольшое количество публикация по данной теме в профессиональных изданиях [2].

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Н. В. Збаровская в своем пособии о выставочной деятельности публичных библиотек дает следующее определение: «Виртуальная выставка – это новый вид информационно-библиотечного обслуживания пользователей, синтез традиционного (книжного) и новейшего (электронного) способов предоставления информации» [3].

Существует и другое распространенное определение данного понятия. «Виртуальная выставка – это публичная демонстрация в сети Интернет с помощью средств веб-технологий виртуальных образов специально подобранных и систематизированных произведений печати и других носителей информации, а также общедоступных электронных ресурсов, рекомендуемых удаленным пользователям библиотеки для обозрения, ознакомления и использования» [1, с. 6].

Понятия «электронная выставка» и «виртуальная выставка» в публикациях специалистов иногда употребляются как синонимы. Главное же отличие выставки виртуальной от традиционной заключается в том, что ее субъектом является не реальный, а виртуальный пользователь, а также в том, что знакомство с документом осуществляется опосредованно – путем предоставления данных о нем [2]. Поэтому работа в виртуальном пространстве позволяет шире использовать дополнительные виды информации: библиографическую, фактографическую, информационную.

Вся совокупность виртуальных выставок классифицируется по различным признакам: содержанию, целевому назначению, способу доступа, а также, в силу специфики, по технологии создания: в слайдовом, видеорежимах; с использованием форматов doc., pdf и автоматизированной библиотечной системы; размещение на сайте в формате HTML.

В настоящее время на сайтах различных библиотек представлены разнообразные виртуальные выставки для всех групп читателей. Среди важнейших преимуществ виртуальной выставки отметим: доступность независимо от места и времени; возможность голосового сопровождения; удобство использования в качестве дистанционной формы работы; отсутствие необходимости обустройства стеллажей и помещений; возможность представления большего количества документов; использование средства мультимедиа; возможность перенаправить пользователя помощью гиперссылок к другим информационным ресурсам.

Технология подготовки виртуальной выставки обусловлена ее спецификой и отличается от традиционной по виду и количеству экспонируемого материала, оформлению, более широкому читательскому назначению, обязательному наличию технических и программных средств, позволяющих подготовить выставку и т. п.

Структура виртуальной выставки предполагает наличие разделов, содержащих следующие виды информации:

- визуальные (изображения обложки, оцифрованные части книг, предисловие, вступление);
- библиографические данные (библиографические записи, а также шифры фонда библиотеки, представляющей выставку);
- аналитическую информацию (аннотации, рефераты к изданиям, рецензии, отзывы);
- оцифрованные части книги (главы, наиболее интересные выдержки, цитаты);
- ссылки на полнотекстовые документы, если они доступны.

Выставка должна быть удобна для восприятия пользователем в веб-пространстве, и может содержать следующие разновидности информации

Таким образом, основными задачами виртуальной выставки является увеличение количества пользователей библиотеки, посредством размещения в виртуальном пространстве, а также продвижение информационных ресурсов библиотеки. Основные особенности виртуальных выставок заключаются в том, что пользователи могут ознакомиться с ними удаленно.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Виртуальная книжная выставка: рассказываем о кн. в новом формате: метод. рекомендации / Бахчисар. центр. район. б-ка им. А. С. Пушкина. – Бахчисарай, 2015. – 8 с.
2. Галицина, Т. В. Виртуальные выставки НБ ТюмГАСУ: опыт создания и использования / Т. В. Галицина // Библиотека вузов Урала. – 2013. – № 12. – С. 61–66.
3. Збаровская, Н. В. Выставочная деятельность публичных библиотек / Н. В. Збаровская. – СПб.: Профессия, 2004. – 224 с.
4. Чижанова, Е. А. Виртуальные выставки: новые технологии / Е. А. Чижанова. – Режим доступа: http://www.docme.ru/doc/894707/virtual._nye-vystavki-novye-tehnologiiodoklad-na

УДК 378.12+021+004

*Е. А. Олейникова,
г. Луганск*

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ЭЛЕКТРОННЫЕ НАУЧНО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ РЕСУРСЫ В ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В СФЕРЕ БИБЛИОТЕЧНОГО ДЕЛА И ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Современные процессы глобализации и компьютеризации привели к широкому распространению научно-образовательных ресурсов в сети Интернет.

Электронный образовательный ресурс – это образовательный ресурс, представленный в электронной цифровой форме и включающий в себя структуру, предметное содержание и метаданные о них [2]. Электронные научно-образовательные ресурсы представляют собой массив информации в цифровой форме: учебно-методические пособия, учебно-методические комплексы, монографии и научные издания, межвузовские учебные издания, материалы конференций. Они могут располагаться в виде информационных массивов в специализированных репозиториях: на сайтах электронных библиотек, в каталогах библиотек, интернет-порталах, базах данных и т. д.

Информационное обеспечение кафедры вуза тесно связано с использованием электронных научно-образовательных ресурсов. Являясь неотъемлемой частью учебного процесса, электронные научно-образовательные ресурсы, имеют такие преимущества:

- возможность сетевого распространения;
- удобство поиска информации;
- открытость для внесения новых данных;
- компактность хранения данных [1].

В сети Интернет электронные ресурсы находятся как в открытом, так и в закрытом доступе. Это зависит от интернет-ресурса, предоставляющего материалы. Доступ может ограничиваться регистрацией или платной подпиской. Открытые ресурсы – это ресурсы, которые являются открытыми для пользователей, их можно свободно использовать и перерабатывать. Именно открытые электронные научно-образовательные ресурсы сети Интернет имеют большое значение в информационном обеспечении кафедры. Благодаря их открытости и доступности они активно используются как преподавателями, так и студентами для организации научно-учебной деятельности [3].

Ведущими русскоязычными репозиториями электронных научно-образовательных ресурсов являются библиотеки открытого доступа «КиберЛенинка» и «Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)».

«КиберЛенинка» – это научная электронная библиотека, которая стоит на парадигме открытой науки (Open Science). Научная библиотека «КиберЛенинка» содержит только открытые информационные ресурсы.

Основными задачами «КиберЛенинки» являются:

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

– популяризация науки и научной деятельности,
– общественный контроль качества научных публикаций,
– развитие междисциплинарных исследований и повышение цитируемости российской науки [5].

При поиске публикаций в «КиберЛенинке» можно пользоваться языком поисковых запросов. Поисковые операторы и подсказки к их применению расположены в разделе «помощь». Сайт «КиберЛенинки» проиндексирован в поисковых системах, соответственно поиск можно ресурсов сайта можно осуществлять и с помощью поисковика.

Библиотека комплектуется научными статьями, публикуемыми в журналах России и ближнего зарубежья, в том числе, научных журналах, включенных в перечень ВАК РФ ведущих научных издательств для публикации результатов диссертационных исследований. При поиске информации по библиотековедению, документоведению, архивному делу и смежными с ними дисциплинами, ресурс выдает полнотекстовые научные статьи из различных универсальных и профессиональных научных журналов («Библиосфера», «Наука, техника и образование», «Мир науки, культуры, образования» и т. д.), вузовских периодических изданий («Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры», «Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры», «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», «Вестник Челябинского государственного университета» и т. д.)

Загрузка публикаций в «КиберЛенинке» осуществляется в формате pdf. Также пользователю предоставляется возможность автоматического составления библиографического описания согласно ГОСТу на нужную статью с помощью кнопки «цитировать».

Крупнейшая в России электронная библиотека научных публикаций «eLIBRARY.ru» интегрирована с «РИНЦ» – бесплатным общедоступным инструментом измерения и анализа цитируемости и публикационной активности ученых и организаций. Пользователям «eLIBRARY.ru» доступны рефераты и полные тексты более 29 млн научных статей и публикаций, в том числе электронные версии более 5600 российских научно-технических журналов, из которых 4500 размещены в бесплатном открытом доступе [4].

Одно из основных ее преимуществ – это расширенный поиск на сайте библиотеки по различным параметрам, который обеспечивает высокую релевантность запросов. Например, можно осуществлять поиск по названию журнала, по типу публикации, хронологии публикации, ключевым словам, автору. Зарегистрированные пользователи могут не только находить библиографические данные публикаций из различных доступных журналов, материалов конференций и других периодических изданий, но и загружать в формате Pdf статьи открытого доступа. Кроме того, зарегистрированные пользователи имеют возможность создавать персональные подборки журналов, статей, сохранять историю поисковых запросов и т. д.

В отличие от «КиберЛенинки», в «eLIBRARY» не все ресурсы являются открытыми и свободно доступными. В библиотеке есть четыре режима просмотра материалов:

– полнотекстовые статьи, которые можно полностью открыть, прочитать, сохранить в pdf-формате.

– статьи, которые можно найти на сайте издательства, где есть возможность их также открыть, прочитать, сохранить,

– статьи, к которым можно получить доступ за деньги, оформив подписку через систему заказа у администратора сайта,

– статьи, которые нельзя посмотреть. На сайте доступно только оглавление или аннотация.

В каталоге журналов, согласно тематическому рубрикатору под кодом 82.13.13 «Документационное обеспечение управления. Делопроизводство.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Документоведение» помещены сведения о 10 журналах, зарубежных и российских: «Делопроизводство», «Секретарское дело», «Делопроизводство и документооборот на предприятии» и т. д.

Рубрика «Архивное дело. Архивоведение» содержится под кодом 13.71.00 и состоит из 30 российских и зарубежных журналов: «Отечественные архивы», «Документ. Архив. История. Современность», «Archival Science» и др.

Под кодом 13.31.00 «Библиотечное дело. Библиотечное дело» содержатся сведения о 56 российских и зарубежных журналах: Библиосфера, Библиотечное дело, «Библиография», «Librarian career development» и т. д.

Проведенный анализ периодических профессиональных изданий, доступных в библиотеке, показал, что наибольшее количество полнотекстовых публикации открытого доступа на сайте библиотеки содержат такие периодические издания:

– журнал «Научные и технические библиотеки» – 308 выпусков журнала и 2419 публикации, из которых 1643 публикации являются открыто доступными для загрузки. Остальные имеют ссылку на внешний ресурс или только библиографическую запись.

– журнал «Отечественные архивы» – 161 выпуск журнала и 3133 публикации из которых 2225 полнотекстовых публикаций имеют открытый доступ до 2015 года включительно (остальные публикации платные);

– журнал «Библиосфера» – 58 выпусков журнала и 1214 полнотекстовых публикаций открытого доступа;

– «Библиография и книговедение» – 28 выпусков журнала и 477 публикации, из которых 240 публикаций открыто доступны для загрузки;

– «Библиотечный вестник» – 14 выпусков журнала и 284 публикации, 260 из них доступны для загрузки;

– «Вестник Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивного дела» (Вестник ВНИИДАД) – 6 выпусков журнала, 91 полнотекстовая публикация открытого доступа.

– журнал «История и архивы» («Вестник РГГУ. Серия: Документоведение и архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность», до 2018 г.) – 23 выпуска журнала, 377 полнотекстовых публикаций открытого доступа.

Такие известные журналы, как: «Секретарское дело», «Делопроизводство», «Документ. Архив. История. Современность», «Делопроизводство и документооборот на предприятии», «Секретарское дело», «Секретарь-референт», «Современная библиотека», «Библиотечное дело», «Молодые в библиотечном деле», «Библиотека», «Библиотечное дело» являются недоступными для бесплатного полнотекстового просмотра и загрузки на «eLIBRARY.ru». Часть из них имеют платный доступ по подписке, часть имеют отсылки на внешние ресурсы издательств, где в некоторых случаях есть номера открытого доступа.

Итак, электронные научно-образовательные ресурсы в сети Интернет сегодня являются очень популярными. Анализируя наиболее известные репозитории электронных научно-образовательных ресурсов, можно сделать вывод, что они содержат немало актуальных полнотекстовых публикаций из известных профессиональных научно-образовательных периодических изданий. Благодаря своей доступности и возможности удаленного доступа они имеют немаловажное значение в информационном обеспечении кафедры «Библиотечное дело, документоведение и информационной деятельности» ЛГАКИ имени М. Матусовского и могут быть использованы в учебной и научной деятельности, как преподавателей, так и студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акользина, Е. А. Использование электронных образовательных ресурсов в процессе обучения: достоинства, недостатки / Е. А. Акользина // Гаудеамус. – 2013. – № 2 (22). – Режим доступа:

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

<https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-elektronnyh-obrazovatelnyh-resursov-v-protssesse-obucheniya-dostoinstva-nedostatki>

2. ГОСТ Р 52653-2006 «Информационно-коммуникационные технологии в образовании. Термины и определения». – М.: Стандартинформ, 2007. – Режим доступа: https://standartgost.ru/g/%D0%93%D0%9E%D0%A1%D0%A2_%D0%A0_52653-2006

3. Копытова, Н. Е. Научно-образовательные ресурсы вуза / Н. Е. Копытова, И. В. Налетова // Вестн. ТГУ. – 2015. – № 9 (149). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchno-obrazovatelnye-resursy-vuza>

4. Научная электронная библиотека eLIBRARY.ru [Сайт]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru>

5. Научная электронная библиотека КиберЛенинка [Сайт]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/>

УДК 025.5

*Т. Ф. Поспелова,
г. Пермь*

ОТ МЕДИАГРАМОТНОСТИ К МЕДИАОБРАЗОВАНИЮ: РЕАЛИЗАЦИЯ В УСЛОВИЯХ БИБЛИОТЕК

Термин «медиа» в современном толковании понимается как средство связи и коммуникации, цифровые и экранные технологии. Исходя из этого, границы медиа и информационной грамотности невозможно представить ограниченно [4].

«Мультимедиа» – это компьютерная система и технология, обеспечивающая возможность создания, хранения и восприятия разнообразной информации, включая текст, рисунки, фотографии, звук, видео- и аудиофрагменты, схемы, графику и т. д. Использование мультимедийных продуктов, несомненно, оказывает положительное влияние на процессы становления личности, обеспечивая развитие мышления, эстетического вкуса, формирование общей культуры личности. Применение мультимедийных технологий помогает сделать процесс обучения более зрелищным, ярким, эмоциональным и эффективным, активизирует внимание пользователей [3].

«Медиаобразование» – специфическое направление развития в современном обществе, призванное помочь лучше адаптироваться в мире медиакультуры, освоить язык средств печати, уметь анализировать медиатексты. Проблема медиаобразования активно исследуется учеными, как на региональном, так и на международном уровне. Необходимость ежедневного поиска, отбора, хранения, обработки и анализа информации требуют от современных читателей высокого уровня информационной культуры и овладения определенными компетенциями.

Мировая система медиаобразования предусматривает достижение медиаграмотности на всех уровнях обучения. И хотя, в образовательных учреждениях нет единого подхода в освоении цифровых компетенций, существует достаточно много различных форм и методов организации этого процесса [8].

Медиаграмотность предполагает работу с медиакомпонентами: медиапродукт, медиатекст. Медиапродуктами являются – мультимедийная презентации, видеоролики, буктрейлеры, фильмы, мультфильмы, которые служат органичным дополнением обучающих программ и курсов по информационной культуре личности. Термины – «медиаграмотность», «медиакомпетентность», «медиасреда», «медиаотека», «мультимедиа» и другие, вошли в основную сферу деятельности библиотечных специалистов и стали использоваться как основной показатель информационно грамотной личности.

Международные организации ЮНЕСКО и ИФЛА, занимающиеся проблемами подготовки личности в информационной обществе, в 2011 году опубликовали документы «Рекомендации ИФЛА по медийной и информационной грамотности» и «Учебная программа по медийно-информационной грамотности для учителей», в которых обозначили

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

необходимость развития медиа направления и стали инициаторами нового понятия, компонента информационной культуры – «медиа информационная грамотность» [6; 14].

В том же году, по заказу сектора коммуникации и информации ЮНЕСКО в Научно-исследовательском институте информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры (НИИ ИТ СС КемГИК) коллектив научных сотрудников, во главе с директором Н. И. Гендиной, приступили к исследованиям развития медиаобразования в России и странах СНГ, в результате, которых были разработаны и внедрены в учебный процесс вузов и систему регионального повышения квалификации библиотекарей Кузбасса специальные курсы по развитию медиакомпетентности библиотечно-информационных работников [6; 13].

В дальнейшем, тема «медиаобразования» обсуждалась в декабре 2016 года на круглом столе в Государственной Думе Российской Федерации «Библиотека XXI века», а в июле 2017 года в Московском педагогическом государственном университете приступили к разработке новой магистерской образовательной программы «Медиаобразование в библиотечной среде». Ведущие специалисты в области информационно-библиотечного образования считают, что подготовку и обучение граждан основам медиа и информационной грамотности должны проводить представители разных профессий – медиапедагоги, библиотекари, журналисты, IT-специалисты и др. [6].

Формирование медиа информационной грамотности в России, так же, как и за рубежом, возможно на всех уровнях образования, в том числе дополнительной переподготовки специалистов.

Современная школа, принимая во внимание Концепцию долгосрочного социально-экономического развития РФ на период до 2020 г. и новые Федеральные государственные образовательные стандарты, которые предусматривают использование информационных и телекоммуникационных технологий, СМИ, медиаобразования и дистанционного обучения, Интернет-ресурсов в процессе самостоятельной и учебной деятельности, рассматривают развитие медиа информационной культуры школьников, посредством кружковых и факультативных занятий. В качестве оптимального варианта формирования медиакультуры, предлагается организация на базе школы медиацентра. Через различные формы обучения: мастер-классы, мастерские, практические занятия, беседы, онлайн-встречи, познавательные игры и конкурсы учащимся предоставляется возможность к самоорганизации, самообразованию, активизации учебно-познавательного процесса, а использование современных средств связи – ноутбуки, планшеты, смартфоны, телефоны, позволят им постоянно находиться в информационном поле, получать и анализировать медиаинформацию [12].

Не стоит забывать, что «социальные медиа» несут в себе реальную угрозу для таких незащищенных групп пользователей, как дети и подростки. Поэтому важно научить их критически относиться к Интернету и социальным сетям, как основному источнику медиаинформации. Достаточно эффективным средством в работе с этой категорией читателей являются учебные программы, разработанные коллективом сотрудников НИИ ИТ СС КемГИК под руководством профессора Н. И. Гендиной [11].

Наполнение обучающих программ и курсов содержательными медиаматериалами, значительно улучшает процесс восприятия информации. Во время проведения уроков по учебному курсу «Основы информационной культуры школьника» на базе муниципального бюджетного образовательного учреждения «Гимназия № 25» (г. Кемерово), по результатам опроса учащихся 5–11-х классов, ребятам понравились – иллюстрированные презентации, видеофрагменты, отрывки из фильмов. С удовольствием ученики работали за компьютерами, создавая информационные и медиапродукты [7].

В Беловском техникуме технологий и сферы услуг (г. Белово, Кемеровская область) в помощь учебному процессу, студентам предоставлен доступ к справочной, художественной

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

литературе, электронным ресурсам, сети Интернет. Созданы условия для саморазвития в мультимедийной образовательной среде. Содействие и консультационная помощь в разработке авторских мультимедийных продуктов способствует расширению мотивации и возможностей учащихся [1].

Научно-техническая библиотека Нижегородского государственного технического университета им. Р. Е. Алексеева (г. Нижний Новгород) активно работает над повышением информационной культуры пользователей с применением мультимедийных средств. Создаются собственные мультимедийные средства: рекламные ролики, презентации информационного характера, специальные обучающие программы. Главной задачей в работе с пользователями остается возможность предоставления условий для саморазвития и самосовершенствования. В процессе этой деятельности повышается интеллектуальный уровень и самих сотрудников библиотеки [15].

В информационно-интеллектуальном центре Научной библиотеки Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург) проводятся занятия по основам информационной культуры студентов с применением мультимедийных технологий: презентаций, тестовых заданий, виртуальных выставок. В работе используется сайт учебного заведения, на котором представлены инструкции по работе с электронными каталогами и ресурсами [2].

Развитие телевизионной медиаграмотности при участии и взаимодействии педагогов, журналистов, библиотекарей и других специалистов, также рассматривается как форма самообразования личности, при том, что ее участниками могут быть все возрастные группы населения. Для этой цели, Уральским центром инновационных образовательных технологий (г. Екатеринбург) был разработан проект «Страна грамотных медиаграждан» [9].

В работах Н. И. Гендиной [5; 6; 7] и в «Концепции информационной безопасности детей» [10] раскрывается потенциал образовательных учреждений и библиотек, обеспечивающих формирование основ информационной культуры и безопасности личности в обществе. Выделены два основных направления работы с информацией и техническими средствами – информационная грамотность и медиаобразование, которые пока развиваются параллельно. Расширение спектра изучаемых источников информации требует дополнительных приоритетных национальных и региональных программ, стандартов информационного и медиаобразования, а также организации специальной подготовки педагогических и библиотечных работников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова, О. И. Библиотека – информационный центр техникума / О. И. Александрова // Образование. Карьера. Общество. – Кемерово, 2016. – № 4 (51). – С. 6–7. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/biblioteka-informatsionnyy-tsentr-tehnikuma>.
2. Асламова, В. В. Формирование медиа-информационной грамотности в педагогическом университете / В. В. Асламова, А. А. Гарипова // Библиотеки вузов Урала: проблемы и опыт работы: науч.-практ. сборник / Зональная науч. б-ка Урал. федер. ун-та; отв. ред. Г. Ю. Кудряшова; науч. ред. Г. С. Щербинина. – Екатеринбург, 2015. – № 14. – С. 53–55. – Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/47556/1/bvu14-2015-08.pdf>.
3. Василенко, Т. Средства обитания в веб-среде / Т. Василенко // Библиотека. – 2015. – № 9. – С. 22–26.
4. Вохрышева, М. Г. Медиа- и информационная грамотность: библиографические средства формирования / М. Г. Вохрышева // Медийно-информационная грамотность в России: дорога в будущее: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. «Медиа- и информационная грамотность в информационном обществе», 24–27 апр. 2013 г. / сост.: Е. И. Кузьмин [и др.]; под ред. И. В. Жилавской. – М., 2015. – С. 142–147.
5. Гендина, Н. И. Информационное образование и информационная культура как фактор безопасности личности в глобальном информационном обществе: возможности образовательных организаций и библиотек / Н. И. Гендина. – М.: Литера, 2016. – 392 с. – (Серия «Современная библиотека»).
6. Гендина, Н. И. Медиаобразование в библиотечной сфере: основания для реализации нового направления подготовки кадров и обучения медийно-информационной грамотности граждан в библиотеке / Н. И. Гендина. – 2018. – Режим доступа: <http://mic.org.ru/phocadownload/21-gendina.pdf/>

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

7. Гендина, Н. И. Медийно-информационная грамотность и информационная культура школьников: взгляд учителей / Н. И. Гендина, Е. В. Косолапова // Шк. библиотека. – 2018. – № 6. – С 4–11.
8. Захарова, М. В. Медиакомпетентность современного общества: опыт и тенденции развития / М. В. Захарова, Л. И. Демина // Историческая и социально-образовательная мысль. – Краснодар, 2017. – № 1/1. – С. 139–144. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/mediakompetentnost-sovremennogo-obschestva-opyt-i-tendentsii-razvitiya>.
9. Кантор, А. Р. Телевизионная медиаграмотность как фактор формирования информационной культуры образовательного сообщества: проблемы и практики / А. Р. Кантор // Медийно-информационная грамотность в России: дорога в будущее: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. «Медиа- и информационная грамотность в информационном обществе», 24–27 апр. 2013 г. / сост.: Е. И. Кузьмин [и др.]; под ред. И. В. Жилавской. – М., 2015. – С. 196–202.
10. «Концепция информационной безопасности детей»: фрагменты подраздела 20.5. «Опыт, формы и методы информационного образования детей в России (по возрастным категориям)» // Шк. библиотека. – 2014. – № 2. – С. 15–19.
11. Косолапова, Е. В. Социальные медиа как «среда обитания» современных детей и подростков: мнимые угрозы и реальные риски / Е. В. Косолапова // Шк. библиотека. – 2017. – № 10. – С. 38–49.
12. Кузьмина, М. В. Медиацентр современной школы как среда формирования медиа- и информационной культуры учащихся / М. В. Кузьмина // Медийно-информационная грамотность в России: дорога в будущее: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. «Медиа- и информационная грамотность в информационном обществе», 24–27 апр. 2013 г. / сост.: Е. И. Кузьмин [и др.]; под ред. И. В. Жилавской. – М., 2015. – С. 116–122.
13. Московская декларация о медиа- и информационной грамотности в информационном обществе (Москва, 28 июня 2012 г.) // Российский комитет Программы ЮНЕСКО «Информация для всех». – Режим доступа: <http://www.ifarcom.ru/ru/nems/1347/>.
14. Рекомендации ИФЛА по медийной и информационной грамотности // IFLA: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.ifla.org/files/assets/information-literacy/publications/media-info-litrecommend-ru.pdf/>.
15. Хорунжий, В. П. Создание и использование современных мультимедийных средств для повышения информационной культуры пользователей / В. П. Хорунжий, Е. Ю. Талызина // Науч. и техн. библиотеки. – 2008. – № 9. – С. 59–62.

УДК 791.43.049.1.067

*Е. Ю. Ракова,
г. Луганск*

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИННОВАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ НЕПРЕРЫВНОГО БИБЛИОТЕЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ЛУГАНЩИНЫ

В современном мире профессиональное образование имеет большое значение для развития всех сфер общественного развития. На сегодняшний день профессиональное образование представляет собой систему, которая позволяет человеку развиваться, повышать способность к адаптации в быстро меняющемся обществе. Технический прогресс обусловил интенсивный рост информационных систем, сетей, что в свою очередь повлияло на организационную структуру, технологию, в том числе и библиотечно-информационной деятельности. В связи с этим возрастает значение системы непрерывного библиотечного образования, которое рассматривается как научное, практическое, методическое совершенствование навыков специалистов. Многие исследователи (С. М. Вишнякова, Л. А. Кожевникова и др.) рассматривают систему непрерывного профессионального образования как главный фактор эффективного развития современных библиотек.

Особое значение непрерывное библиотечно-информационное образование имеет на сегодняшний день на Луганщине. В результате политических, социально-экономических изменений, миграции населения актуализировались вопросы поиска новых путей развития библиотечного дела, расширения социальных, межкультурных, научных связей. Поэтому большого внимания требуют вопросы обучения, переобучения и повышения квалификации библиотечных кадров, непрерывного совершенствования и развития внутригосударственных

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

и международных партнерских отношений между библиотеками и высшими учебными заведениями, центрами повышения квалификации и переподготовки специалистов для усовершенствования кадрового состава библиотек региона.

В современной практике библиотечного дела библиотечный специалист представляет собой объект общественной жизни, который обладает определенным менталитетом, системой культурных ценностей, социальных норм и традиций, рассматривается как личность и как профессионал, выступающий в качестве ресурса производственной системы. Исследователь Л. А. Кожевникова утверждает, что профессионализм библиотечного специалиста – это знания, навыки, способности. Они не пропадают, а накапливаются со временем, необходимо лишь правильно определять особенности мотивации включения специалистов в различные виды производственной деятельности, выявлять их скрытые возможности. Наблюдения показывают, что в большинстве публичных общедоступных библиотек руководители недостаточно эффективно используют потенциал своих сотрудников [3].

Специалисты в области библиотековедения считают, что именно система непрерывного профессионального образования – единая образовательная система, трактующая образование как пожизненный процесс, обеспечивающий поступательное развитие творческого потенциала личности и всестороннее обогащение ее духовного мира. Система позволяет представить процесс развития личности, ее становление в виде «лестницы», каждая ступень которой отмечает последовательное движение человека к все более высоким достижениям в своем образовательном уровне. «Лестница» может быть представлена следующими ступенями: грамотность (общая и функциональная) – образованность – профессиональная компетентность – культура – менталитет [2].

В решении проблемы непрерывного библиотечного образования значительная роль принадлежит учету статистических данных по кадровому составу библиотек Луганщины. Проанализируем статистические показатели уровня образования и стажа работы в сети публичных библиотек Луганщины за 2012 и 2014 годы. Согласно государственной статистике количество библиотечных специалистов в Луганской области в это время составило 1174 человека. В статистических показателях за 2014 год это количество составляет 644 человека. Такое резкое сокращение количественных показателей обусловлено в первую очередь разделением Луганской области. Статистические показатели 2014 года характеризуют ситуацию в Луганской Народной Республике, исключая по сравнению с 2012 годом такие крупные административные единицы, как Лисичанск, Северодонецк, Кременской, Новопсковский, Белокуракинский, Марковский районы и др. Однако анализ статистики показывает, что количество работников библиотек в Брянке, Кировске, Свердловск, Первомайск, Лутугино, Стаханов, Луганский районах за два года уменьшилось.

По статистическим показателям за 2017 год в публичных библиотеках Луганской Народной Республики трудятся 755 библиотечных работников. По сравнению с 2014 годом количество библиотечных работников увеличилось на 15 %. Однако число работников уменьшилось в Свердловске, Перевальске, Алчевске, Антраците, Красном Луче, Краснодоне, Лутугино, Стаханове, Славяносербском районе.

Из общего количества полное высшее образование имеют 376 (49 %), базовое высшее образование – 353 (47 %). Меньшее количество сотрудников библиотек имеет профильное образование: полное высшее – 221 (29 %), базовое высшее библиотечное образование – 257 (34 %).

Особого внимания для анализа кадрового состава библиотек требует изучение возрастных характеристик.

Возраст библиотечных специалистов по административным единицам:

– до 30 лет – Алчевск (10 %), Антрацит (12,8 %), Стаханов (8,6 %), Лутугинский (8,6 %) район;

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

– 30–45 лет – Алчевск (7,3 %), Антрацит (6 %), Красный Луч (7,3 %), Краснодон (6,4 %), Луганск (11,1 %), Свердловск (7,7 %), Краснодонский (6 %), Лутугинский (4,7 %) районы;
– 46–55 лет – Антрацит (8,5 %), Красный Луч (5,2 %), Краснодон (6,5 %), Луганск (9,7 %), Ровеньки (9,7 %), Славяносербский (6,5 %), Перевальский (5,7 %) районы;
– 56 и старше – Алчевск (5,3 %), Антрацит (8,2 %), Краснодон (5,3 %), Луганск (11,6 %), Свердловск (8,2 %), Стаханов (5,3 %), Перевальский (5,8 %) район.

В целом в публичных библиотеках республики возраст до 30 лет имеют 9,2 % библиотекарей, от 30 до 45 лет – 30,9 %, от 46 до 55 – 32,6 %, более 55 лет – 27,3 %.

Таким образом, анализ статистических показателей кадрового состава библиотек Луганской Народной Республики выявил, что особого внимания требуют вопросы профессиональной подготовки и «омоложения» библиотечной отрасли региона. Современная эффективно функционирующая система непрерывного профессионального образования может способствовать решению данных проблем. На сегодняшний день на Луганщине она включает среднее, высшее, дополнительное образование и переподготовку кадров. Данная система реализуется в образовательных учреждениях, публичных библиотеках, органах государственной власти и местного самоуправления. Однако содержательные и организационные аспекты деятельности данных центров требуют усовершенствования.

Свою эффективность в подготовке специалистов библиотечно-информационной сферы в сложных социальных условиях показали электронные образовательные ресурсы. Так, в Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского действует «Виртуальная академия» – образовательный электронный ресурс, предоставляющий удаленный доступ к учебно-методическим материалам по всем учебным дисциплинам: рабочие программы; планы практических и семинарских занятий, методические указания к ним; темы и методические указания по подготовке рефератов; темы курсовых работ; списки источников и ссылками на «Электронную библиотеку» Академии; контакты преподавателей; программы всех видов практик; требования к государственной аттестации. Пользователями данного ресурса являются студенты академии и колледжа всех форм обучения, преподаватели, аспиранты. Все файлы имеют ограничения. Получить доступ к ним могут только пользователи, зарегистрированные в библиотеке академии [1].

Итак, согласно представленному анализу приходим к заключению, что в настоящее время библиотекам требуются профессионалы нового типа, способные предвидеть, что будет востребовано в будущем, и умеющие принимать компетентные решения с учетом новых субъективных и объективных факторов среды и рабочей обстановки. Это связано с имеющим место старением коллективов библиотек, сокращением количества молодых специалистов, увеличением числа специалистов с небиблотечным образованием. Преодоление процесса наметившегося устаревания библиотечной профессии и поддержание профессионального уровня библиотекарей возможно через организацию системы непрерывного библиотечного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виртуальная академия ЛГАКИ имени М. Матусовского. – Режим доступа: <http://academ.lgaki.info>.
2. Вишнякова, С. М. Профессиональное образование. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика / С. М. Вишнякова. – М.: НМЦ СПО, 1999. – 538 с.
3. Кожевникова, Л. А. Трудовые ресурсы библиотек в условиях переходной экономики / Л. А. Кожевникова // Кадровый потенциал библиотек: сб. науч. тр. – Новосибирск, 2006. – С. 3–15.

**СЕТЕВОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО ШКОЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК
КАК ИННОВАЦИОННАЯ ФОРМА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Современное образование предъявляет новые требования ко всем участникам образовательного процесса. Глобальная информатизация общества, формирование информационно-коммуникационной среды образовательного учреждения требуют создания конкурентоспособной образовательной системы, которая позволит избежать отрыва качества образования от современных требований жизни в информационном обществе. Главной целью современного образования можно считать формирование готовности обучающихся к жизни в быстро меняющемся информационном мире, поликультурном обществе и постоянно развивающемся многомерном человеческом знании. Школьным библиотекам отводится особая функция в этом процессе – осуществлять информационное сопровождение процесса обучения с использованием инновационных форм [1].

Многие исследователи библиотечного дела (А. Н. Ванеев, В. А. Минкина, Н. С. Карташов, Е. Ю. Качанова, Н. Т. Чуприна, И. М. Сулова, Ю. Н. Суворова, Ю. Б. Авраева и др.) отмечают, что инновационная деятельность школьных библиотек – необходимый элемент их развития. В практику многих школ входит открытие и функционирование сайтов школьных библиотек, сетевое сотрудничество школьных библиотек рассматриваем как инновационную форму деятельности. Ключевой идеей преобразований является создание сетевого библиотечного центра на основе использования возможностей ИКТ с целью управления и регулирования библиотечными процессами, расширения возможностей образовательного пространства школьных библиотек, объединения их в единую информационно-библиотечную корпорацию для интеграции информационных ресурсов [2]. В городе Красный Луч осуществлены в этом направлении первые шаги: создано сетевое сообщество школьных библиотек. Стратегический ориентир интернет-сообщества школьных библиотек – методическое обеспечение модернизации их деятельности, ориентированной на информационно-образовательные потребности пользователей и внедрения в практику работы новых информационных технологий. Среди сторон, заинтересованных в успешной реализации задачи, – учителя, учащиеся, так как сетевая библиотека позволит удовлетворять их информационно образовательные потребности, организовать коллективное выстраивание нового знания и формирования нового опыта [3].

Таким образом, сетевое сотрудничество школьных библиотек как инновационная форма деятельности позволяет развивать библиотечное дело, широко использовать стратегическое планирование, маркетинг и проектную работу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванеев, А. Н. Инновационная деятельность библиотек / А. Н. Ванеев // Методическое обеспечение библиотечной деятельности: учеб. пособие. – С.-Петербург гос. ун-т культуры и искусств. – М.: Профиздат, 2009. – С. 66–100.
2. Капанов, В. К. Сетевое взаимодействие как новая форма работы школьных библиотек / В. К. Капанов, М. Н. Капанова // Вестн. РУДН. – 2012. – № 1. – С. 46–50.
3. Карташов, Н. С. Инновационные процессы: общее и частное / Н. С. Карташов // Библиотека. – 1998. – № 3. – С. 39.

**ИНТЕГРАЦИЯ ПРОЦЕССОВ УПРАВЛЕНИЯ
НА ОСНОВЕ ЭЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБОРОТА**

Сегодня совершенствование управления системы документооборота, повышение уровня организации и эффективности управленческого труда во многом зависят от того, насколько рационально поставлено в учреждениях и на предприятиях делопроизводство, а следовательно, и от работы секретаря с документами. Правильная постановка делопроизводства в учреждениях является одним из важнейших условий надлежащей организации работы, соблюдения норм, своевременного рассмотрения дел, исполнения решений, постановлений, четкого и культурного обслуживания обращающихся к ним граждан, а также представителей предприятий, учреждений и организаций.

Оценивая степень разработанности изучаемой проблемы, следует отметить таких авторов, как В. И. Андреева, М. И. Додонова, Т. В. Кузнецова, В. Ф. Янкова и др. В их работах были рассмотрены исторические, теоретические и прикладные проблемы документационного обеспечения управления, документообращения, организации делопроизводства. На сегодняшний день важно рассмотреть такие вопросы, как документационное обеспечение управления и автоматизация работы с документами.

Секретарь должен хорошо знать все направления деятельности учреждения, организации, предприятия, какие виды работ оно выполняет, какие услуги предоставляет, и, соответственно, какие структурные подразделения (работники) выполняют конкретные функции [1, с. 35]. Секретарь определяет направления движения документов, посетителей, телефонных звонков, он должен безупречно знать структуру учреждения, организации, предприятия.

Документооборот – движение документов в организации с момента их создания или получения до завершения исполнения или отправки. Документооборот является важным звеном делопроизводства, так как определяет не только инстанции на пути движения документов, но и скорость этого движения [3, с. 15].

В делопроизводстве документооборот рассматривается как роль коммуникации, осуществление которой обязана соотноситься, субординироваться с едиными целями делопроизводства – информативным предоставлением работы аппарата управления, его документирования, сохранения и применения прежде образованных данных.

Документационное обеспечение управления в деятельности секретаря в образовательных учреждениях требует создания многих видов управленческих документов, без которых невозможно решать задачи планирования, финансирования, оперативного управления, кадрового обеспечения деятельности учреждения. Основные задачи делопроизводства в образовательном учреждении – это сокращение информационных потоков до оптимального минимума и обеспечение упрощения и удешевления процессов сбора, обработки и передачи информации с помощью новейших технологий автоматизации этих процессов [2, с. 27].

В итоге можно сделать следующий вывод: опытный секретарь – незаменимое лицо в организации, от качества работы которого зависит документирование, работа с различного рода информацией. Таким образом, качество управления образовательным учреждением напрямую зависит от уровня организации делопроизводства. К числу наиболее актуальных проблем можно отнести такие направления, как информационно документационный менеджмент, электронный документооборот, защиту информации, создание электронных архивов и т. д.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, В. В. Как организовать делопроизводство на предприятии / В. В. Андреева. – М.: Инфра, 2001. – 360 с.
2. Белоус, Е. С. Терминологическое наименование сферы работы с документами: от делопроизводства к управлению документацией / Е. С. Белоус // Вестн. ВолГУ. Языковедение. – 2013. – № 3. – С. 139–143.
3. Саттон, М. Дж. Корпоративный документооборот: принципы, технологии, методология внедрения: пер. с англ. / М. Дж. Саттон. – СПб.: Азбука, 2008. – 446 с.

УДК 021.13:004

*Т. В. Серищева,
г. Луганск*

ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ СПЕЦИАЛИСТОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА В ЛГАКИ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

В связи с кардинальными преобразованиями, происходящими во всех областях общественной жизни Луганской Народной Республики, особую значимость приобретает полноценное и целенаправленное обеспечение пользователей надежной, достоверной и подвергнутой аналитико-синтетической обработке научной информацией. Культура и искусство, являющиеся важнейшими элементами социальной сферы, в наибольшей степени нуждаются в качественном информационном обеспечении на основе современных информационных технологий.

Информационное обеспечение в сфере культуры предполагает наличие современных информационных ресурсов, предназначенных для комфортного обслуживания пользователей в различных режимах, позволяющих осуществлять качественное своевременное предоставление библиотечных услуг [2].

Приоритетным направлением деятельности библиотеки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского является организация информационного обеспечения для подготовки профессиональных кадров республики.

Библиотека успешно осуществляет информационную поддержку учебного процесса вуза по всем его направлениям. Среди актуальных тем информирования: менеджмент в сфере культуры; использование информационных технологий; социокультурная деятельность; история и возрождение национальной культуры, методы изучения культуры, культурная регионалистика и т. д.

Фонд библиотеки содержит универсальные и отраслевые энциклопедии, словари, справочники, ноты, литературу по истории, философии, социологии, праву, политологии, экономике, искусству, а также книги на английском, немецком, латинском, испанском языках [4].

Библиотека оказывает широкий спектр информационно-библиографических услуг: выполняет библиографические справки; предоставляет пользователям аналитические материалы по вопросам организации библиотечного дела, социокультурной деятельности; организует и проводит Дни информации, Дни специалиста, тематические обзоры и выставки, мастер-классы и т. д.

Современные технологии предоставляют возможность доступа к электронной библиотеке. Сотрудники библиотеки ведут активную работу по модернизации сайта <http://lib.lgaki.info>, главная задача которого – стать надежной площадкой для обеспечения доступа в предоставлении услуг в электронном виде. На сайте размещена информация под следующими рубриками: Главная; ЛГАКИ в прессе; Виртуальная выставка; Труды преподавателей ЛГАКИ; Редкие книги; Медиа; Поиск; О библиотеке; Онлайн-ресурсы; Помощь.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Невозможно не отметить огромное положительное значение для пользователей удаленного доступа к готовой аналитической информации. Для этого используется постатейная роспись периодических изданий, научно-информационных сборников – это постоянно обновляемый ресурс, доступный пользователям как в традиционном, так и электронном виде.

Значительный блок информации предоставляется в новостную рубрику «ЛГАКИ в прессе», где представлены события культурной жизни, получившие освещение на страницах местных газет, что позволяет формировать наиболее полную картину культурной жизни вуза.

Информационное обеспечение в режиме «вопрос-ответ» неразрывно связано с использованием сайта, который генерирует разностороннюю информацию и является чрезвычайно полезным в информобеспечении специалистов. Количество справок, выполненных в режиме «вопрос-ответ» значительно увеличивается. Для выполнения запросов используется электронный каталог, база данных библиотеки.

В ЛГАКИ широко используются информационные технологии. Организованы автоматизированные рабочие места, имеющие выход в локальную сеть библиотеки, формируется база данных. На сегодняшний день общий объем БД составляет около 36885 записей, из них 9726 – полнотекстовые документы [1].

Таким образом, библиотека ЛГАКИ имени М. Матусовского, используя вышеназванные формы и методы работы, осуществляет информационно-документальное обеспечение деятельности вуза на основе целенаправленного выявления, сбора, систематизации и анализа документальных потоков литературы.

Благодаря активной деловой работе сотрудников библиотеки повышается эффективность обращения информации, совершенствуются формы и методы работы, повышается оперативность и качество доведения информации до пользователей.

Содержанием работы библиотеки является развитие и осуществление единой политики в научно-информационной деятельности, выявление и, по возможности, внедрение передовых форм и методов работы и современных информационных технологий.

Все это позволяет формировать положительный имидж библиотеки как ведущего информационно-культурного и образовательного центра. Для оказания качественных библиотечных услуг руководством библиотеки создаются комфортные условия, отвечающие технологическим, информационным и социальным вызовам времени.

На современном этапе развития республики одним из важнейших вопросов является проблема комплектования фондов библиотек. Для поддержания информационного обеспечения необходимы меры по усилению финансирования материально-технической базы, позволяющие значительно расширить потенциал формирования и использования библиотечного фонда [3].

Библиотека ЛГАКИ имени М. Матусовского вопросы комплектования в данной ситуации решает с помощью онлайн-ресурсов, оцифровки библиотечных фондов, создания электронных коллекций, что позволяет ей расширить сферу информационных услуг для пользователей.

Библиотечный фонд ЛГАКИ уникален, так как почти все традиционные источники информации имеют электронные аналоги, которые размещены в электронной библиотеке, к ним организован авторизованный доступ.

Таким образом, на сегодняшний день пользователи библиотеки ЛГАКИ имени М. Матусовского, специалисты в области культуры и искусства в полной мере обеспечены доступом к обширнейшему ассортименту электронных изданий, коллекций электронно-библиотечных систем и активно используют эти ресурсы в учебном процессе.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Степаненко, Т. В. Библиотека вузу у сучасному інформаційному просторі / Т. В. Степаненко // Традиційні та електронні ресурси бібліотек ВНЗ в інформаційно-освітньому просторі держави: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Сімферополь, 3–6 трав. 2012 р. – Сімферополь, 2012. – С. 25–32.
2. Тараненко, Л. Г. Информационное обеспечение потребностей региона: специфика краеведческой деятельности библиотек: учеб. пособие / Л. Г. Тараненко. – М.: Литера, 2009. – 160 с. – Совр. библиотека; Вып. 45.
3. Виртуальная академия ЛГАКИ имени М. Матусовского. – Режим доступа: <http://lib.lgaki.info>.
4. Информационное обеспечение научно-методической деятельности в сфере культуры. – Режим доступа : <https://studfiles.net/preview/2957492/page:44/>

УДК 378

*Е. В. Сидорченко,
г. Луганск*

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОРПОРАТИВНОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Возникновение информационного общества неразрывно связано с осознанием фундаментальной роли информации в общественном развитии, рассмотрением в широком социокультурном контексте таких феноменов, как информационные ресурсы, новые информационные технологии, информатизация.

Одним из основных средств, обеспечивающих рациональное использование информационных ресурсов в эпоху стремительного развития вычислительной техники и телекоммуникаций, является информатизация. Информатизация общества выступает в современном мире не только как символ научно-технического и социального прогресса, но и как залог эффективного развития экономики.

Корпоративная культура является неофициальным и внутренним сознанием коллектива, которое управляет поведением личности. Она задает стандарты и создает имидж фирмы, способствует успешной адаптации персонала на основе их поведения, формирует приверженность фирме. «Чтобы корпоративный дух приносил конкретные результаты, он должен быть подкреплен инновационным мышлением, обеспечивающим постоянное выявление возможностей внешней и внутренней среды, генерацию и оформление идей на основе выявленных возможностей, а также эффективное выполнение этих идей (включая эффективные технологии мотивации и контроля)» [3, с. 184].

Сегодня процессы, технологии и методики работы устаревают как никогда быстро, поэтому каждый сотрудник ощущает свою обязанность периодически искать, находить и реализовывать более эффективные способы и методики выполнения своих обязанностей и достижения поставленных целей.

Исследованием формирования корпоративной информационной культуры занимаются многие ученые: Ю. Д. Бабаева, А. Е. Войскунский, С. Бодкер, В. Ф. Сухина, В. А. Виноградов, Р. М. Юсупов.

Большинство исследователей корпоративной информационной культуры сосредоточили свое внимание на формировании соответствующего уровня корпоративной информационной культуры у потребителя. «Корпоративная информационная культура характеризует одну из граней культуры, связанную с информационным аспектом жизни людей. Роль этого аспекта в жизни общества постоянно возрастает, и сегодня совокупность информационных потоков вокруг каждого человека столь велика, разнообразна и разветвлена, что требует от него знаний законов информационной среды и умения ориентироваться в информационных потоках» [Там же]. Иначе он не сможет адаптироваться к жизни в новых условиях, в частности, к изменению социальных структур.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

На сегодняшний день не выработано единого определения корпоративной информационной культуры. Можно выделить «культурологический» и «информационный» подходы к трактовке данного понятия [1, с. 226].

В рамках культурологического подхода корпоративная информационная культура рассматривается как способ жизнедеятельности человека в информационном обществе, как составляющая процесса формирования культуры человечества.

В рамках информационного подхода корпоративная информационная культура подразумевает совокупность знаний, умений и навыков поиска, отбора, анализа информации, то есть всего того, что включается в информационную деятельность, направленную на удовлетворение индивидуальных потребностей.

Сегодня можно считать корпоративную информационную культуру одной из граней общечеловеческой культуры или информационной компонентной человеческой культуры в целом.

«Как только человек удовлетворяет потребности первого уровня (материальные), у него возникает потребность в другом: положении в коллективе, общности ценностей, нематериальной мотивации. Сама по себе корпоративная информационная культура представляет собой знания и навыки эффективного пользования информацией, а также разностороннее умение поиска нужной информации и ее использования» [2, с. 224]. Сегодня информационные технологии превратились в жизненно важный стимул развития не только мировой экономики, но и других сфер человеческой деятельности. Наряду с формированием материально-технической базы информатизации, развитием современных систем информации и связи, активным внедрением новых информационных технологий ключевым условием успеха и социальной эффективности информатизации является человеческий фактор.

С развитием цивилизации становится все более очевидным, что люди без определенного образования, не умеющие наращивать профессиональные знания и, при необходимости, переквалифицироваться, вытесняются за грань условий жизни, достойных человека. Таким образом, можно сказать, что корпоративная информационная культура – одно из самых эффективных средств привлечения и мотивации сотрудников, а также эффективной работы любого коллектива как сплоченной команды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, С. Г. Информационная культура личности. Вопросы формирования / С. Г. Антонова // Высшее образование в России. – 2001. – № 1. – С. 221–228.
2. Бабаева, Ю. Д. Взаимодействие человека с компьютером / Ю. Д. Бабаева, А. Е. Войскунский // Психол. журнал. – 2002. – Т. 19, № 1. – С. 175–187.
3. Решеткина, С. Ю. Человеческие факторы в поисках информатизации / С. Ю. Решеткина // Проблемы информатизации. – 1998 – № 4. – С. 177–185.

УДК 37.013.43:

*Ф. М. Шак,
г. Краснодар*

ЦИФРОВОЙ СТРИМИНГ В ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Интенсивная цифровизация двух десятилетий наступившего века принесла целый ряд достаточно фундаментальных технологических решений, существенным образом трансформировавших различные сферы человеческой культуры. Одной из областей, подвергнувшихся наиболее разительному изменению, следует назвать сферу потребления, а если выразаться точнее – доступа к музыке. Первоначально внедренные инновации были

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

связаны с формированием слаженной системы доступа к музыке посредством приобретения цифровых файлов, которые, благодаря развитым сетевым интерфейсам, впоследствии загружались на пользовательские звуковоспроизводящие устройства. Более глобальные изменения произошли во втором десятилетии ХХ века. Специалисты крупных IT-корпораций обратили внимание на возможности развития и монетизации сферы цифрового медийного стриминга. Суть данного тренда заключается прежде всего в том, что методы доступа к медийному контенту стали более нишевыми и способными подстраиваться под конкретного потребителя и его индивидуальные интересы. Стриминг представляет собой технологическую новацию, обладающую высокими уровнями функциональности как в мобильном, так и стационарном вариантах применения. В связи с этим одним из специфических маркеров настоящей статьи будет выступать утверждение, согласно которому стриминг создал глобальные возможности как для индивидуального прослушивания музыкальных программ элитарного характера (опера, авангардная музыка, концерты и симфонии, экспериментальная музыка), так и для расширения возможностей преподавания музыкальных дисциплин.

Достаточно быстрое развитие цифровых аудиотехнологий в некотором роде проблематизировало сферу их академического изучения. Так, к примеру, тема продаж цифровых файлов посредством сетевых технологий была затронута в монографии и статьях Ю. В. Стракович [1, с. 127–134]. Несмотря на высокий академический уровень работы данного автора, описанный им сценарий продажи музыкальных файлов через Интернет достаточно быстро уступил позиции стримингу, который возник как альтернатива продаже файлов через Сеть и в монографии Ю. В. Стракович рассмотрен не был. Перспективы развития стриминга кратко анализировались в наших монографиях и статьях [2; 3, с. 26–33].

Прежде чем дать более подробное педагогическое объяснение складывающимся тенденциям, уточним некоторые исторические подробности, окантовывающие становление стриминговой технологии. Как и многие другие требующие больших финансовых затрат сложные технические решения, стриминг первоначально был поддержан достаточно крупными игроками на поле IT-бизнеса. Вследствие этого самыми первыми крупными стартапами в данной области стали сервисы Apple Music и Spotify, каждый из которых продвигался маститыми корпоративными структурами. Следует сразу же выделить некоторые индивидуальные особенности, присущие ранним этапам развития стриминга. Их суть заключена в том, что принадлежащие к первой корпоративной волне сервисы разрабатывались как продукт, предназначенный для массового слушателя. Сервис Apple Music с начала появления и до настоящего времени обладает одним из самых крупных каталогов музыкальных записей. Наряду с максимально полным охватом всех жанрово-стилевых регистров популярной музыки в нем представлены все возможные элитарные и экспериментальные разновидности музыкального искусства. Технология поиска конкретных музыкальных произведений в крупных корпоративных стриминговых сервисах в первую очередь оптимизирована для поиска песенного материала. Из нее целенаправленно исключены тонкие градации, которые могут иметь значение при поиске образцов академического музыкального искусства. В их числе анализ каталога по исполнителю, дирижеру, композитору, филармонии. Фундаментальное изменение на рынке произошло после того, как в середине второго десятилетия начали появляться новые стартапы, предлагающие узкий нишевой доступ не ко всей музыке сразу, а лишь к некоторым жанрово-стилевым ее разновидностям. Среди таковых особую роль играют сервисы Idagio и Primerphonic, ориентированные на академическую музыку.

Теперь, очертив важные исторические и социокультурные особенности вопроса, спроецируем возможности, открываемые стримингом, на сферу преподавания музыкальных дисциплин в сегментах среднего и высшего образования. Длительный отрезок времени, простирающийся от периода целостности СССР до текущего времени, техническое

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

обеспечение занятий, связанных с теорией и историей музыкальных жанров, проходило по относительно консервативному сценарию. Соглашаясь с тематикой конкретного цикла занятий, преподаватель запускал виниловые пластинки, а позднее компакт-диски с музыкальным материалом. Данный процесс помимо прочего оправдывал существование в рядах персонала учебных заведений узких специалистов, работавших в фонокабинетах и занимавшихся каталогизацией и распределением музыкального материала. После 2010 года подобная разновидность деятельности стала в значительной степени исчерпывать собственную суть. Благодаря возросшей компетентности в сфере компьютерной грамотности и доступа к информации преподаватели стали самостоятельно отбирать материал для занятий, обращаясь для этого к ресурсам сети Интернет. Студенты все чаще видели на занятиях педагога, «вооруженного» твердотельным накопителем (флеш-картой, компактным хард-диском), запускающего музыкальный материал на медиаплеере, ноутбуке или другом звуковоспроизводящем устройстве.

Появление стриминга классической музыки в этом плане фундаментально перестраивает всю схему подготовки к занятию педагогического работника, преподающего историко-теоретические музыкальные предметы. У преподавателя появляется колоссальная по ценностному информационному потенциалу возможность ознакомить аудиторию с максимально доступным в филофоническом пространстве числом исполнений конкретного произведения (симфонии, концерта, оратории, оперы и т. д.). Удобная возможность сравнения многочисленных версий исполнения произведений, каждая из которых имеет не только индивидуальные исполнительские отличия, но и разнящийся акустический образ и индивидуальный почерк того, как звукорежиссер преподнес музыкальное произведение, в настоящее время доступна максимально широкой аудитории. Важно понимать, что сам факт развития нишевого музыкального стриминга, бережно преподносящего шедевры классического наследия, а наряду с ними и новейших композиторских опусов, следует назвать одним из важнейших достижений в области не только развития, но и гуманизации инфраструктуры музыкального бизнеса в целом. Не менее важным для студентов музыкального профиля является и качество звучания воспроизводимого материала. Академическая музыка представляет собой весьма требовательное к уровню звукового тракта явление. Массовая звуковоспроизводящая аппаратура не в состоянии передать многочисленные динамические и тембровые нюансы, в изобилии присутствующие на записях камерной и оркестровой музыки. В связи с этим представляется важным улучшение качественного уровня применяемых на занятиях звуковоспроизводящих аудиотрактов. Собрать в процессе материального укомплектования учебного заведения добротную систему с хорошим усилительным блоком и точными по разрешению и детализации акустическими системами не представляется чем-то особенно сложным. Более важным условием здесь становится то, что улучшение качественных характеристик звучания неизменно повлечет за собой необходимость повышения качества исходного воспроизводимого материала. В этом смысле массовые стриминговые сервисы первой волны с их компрессированными форматами звучания не могут быть названы оптимальным выбором, в то время как специализированные службы, наподобие упоминавшейся ранее Idagio, смогут показать себя с наилучшей стороны. Idagio изначально разрабатывался для того, чтобы соответствовать запросам максимально требовательных пользователей. Он оснащен поддержкой качественных форматов звука наподобие Flac Audio, в полной мере укладывающихся в аудиофильные требования. Прослушиваемые посредством данной сервисной службы записи звучат наилучшим образом, отвечая высоким стандартам современной звуковоспроизводящей аппаратуры.

Необходимость интеграции в педагогическую практику преподавания стриминговых технологий, связанных с трансляцией и воспроизведением музыкального материала, было бы неверно характеризовать в качестве модного явления. Стриминг музыки пришел в нашу повседневную жизнь как одно из явлений, ставящих точку на традиционных музыкальных

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

носителях – компакт-дисках и виниловых пластинках. Открываемые им безграничные возможности доступа к музыкальной сокровищнице способны сыграть решающую роль в расширении художественного кругозора студенческой аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стракович, Ю. В. Массовая культура в современную эпоху: трансформация и демассификация / Ю. В. Стракович // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (30–31 марта 2016 г.) / КГИК. – Краснодар, 2016. – С. 127–134.
2. Шак, Ф. М. Джаз и рок-музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. / Ф. М. Шак. – Краснодар: КГИК, 2018. – 341 с.
3. Шак, Ф. М. Преодоление коммерциализации джазовых лейблов средствами цифровых технологий стриминга музыки / Ф. М. Шак // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2018. – № 3. – С. 26–33.

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Сведения об авторах

Абрамова Эльвира Геннадьевна, аспирант, преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Александрова Татьяна Николаевна, доцент кафедры звукорежиссуры, звукорежиссер ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ООО «МТРК «Краснодар» (г. Краснодар, Российская Федерация)

Апажихова Наталья Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культуроведения и социокультурных проектов ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Афанасьева Анастасия Вячеславовна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Афанасьева Анна Павловна, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Балашова Елена Николаевна, доцент, кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО ТГУ имени Г. Р. Державина (г. Тамбов, Российская Федерация)

Балджи Вероника Витальевна, магистрант II курса направления подготовки «Театральное искусство» кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Малахова Оксана Валерьевна**, доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Белозерова Вера Вячеславовна, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, Российская Федерация)

Белоконь Андрей Витальевич, преподаватель ГПОУ «Донецкий художественный колледж» (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Бобрышева Александра Владимировна, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Бондаренко Анастасия Вячеславовна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Бондарь Ольга Романовна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Борзенко Дмитрий Александрович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» (г. Белгород, Российская Федерация)

Борзенко Ирина Васильевна, ассистент кафедры актерского искусства ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» (г. Белгород, Российская Федерация)

Бреслав Анастасия Евгеньевна, студентка III курса библиотечно-информационного факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация);

научный руководитель – **Бабушкина Юлия Владимировна**, старший преподаватель кафедры информационного менеджмента библиотечно-информационного факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Бугаец Елена Викторовна, преподаватель кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Булыга Наталья Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки «Театральное искусство» кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Малахова Оксана Валерьевна**, доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Витченко Дмитрий Иванович, народный артист Украины, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Витченко Светлана Трофимовна, народная артистка Украины, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Вихрук Елизавета Анатольевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Волошина Ольга Васильевна, преподаватель ГПОУ «Донецкий художественный колледж» (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Волченко Владимир Васильевич, старший преподаватель кафедры звукорежиссуры ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (г. Краснодар, Российская Федерация)

Воробьева Екатерина Александровна, магистрант II курса направления подготовки

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

«Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Потемкина Ольга Николаевна*, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Воропаева Ольга Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры сценических искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Гальченко Кристина Александровна, преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гаркуша Виктория Константиновна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гелюх Вероника Руслановна, магистрант I курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гнетнева Екатерина Алексеевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Голубничая Екатерина Олеговна, главный библиотекарь отдела досуга и творчества молодежи ГУ ЛНР «Луганская молодежная библиотека» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гончаренко Дмитрий Юрьевич, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гребеник Екатерина Николаевна, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гуляева Елена Олеговна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Дидора Алина Сергеевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

«Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Долженкова Марина Игоревна, доктор педагогических наук, профессор, профессор ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Дорошенко Дарья Андреевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Дунин Василий Керсантович, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Дышловая Юлия Георгиевна, старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Дюкарева Лилия Владимировна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Евдокимова Вера Дмитриевна, заслуженный работник культуры Украины, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Еремينا Ольга Егоровна, заместитель декана факультета культуры ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Ермолаева Ирина Николаевна, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Жарикова Татьяна Сергеевна, студентка IV курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» факультета культуры и искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Журавлева Татьяна Леонидовна, доцент кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Зайцева Елена Юрьевна, магистрант I курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

(г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Зуева Екатерина Андреевна, магистрант I курса ЗФО факультета «Консерватория» кафедры МК и ММО ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (г. Краснодар, Российская Федерация);

научный руководитель – *Зенгин Сергей Семенович*, ректор ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (г. Краснодар, Российская Федерация)

Зыбин Богдан Игоревич, студент IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Базанова Оксана Анатольевна*, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Ильина Вера Владимировна, ассистент ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Кальной Игорь Иванович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Калюжная Софья Евгеньевна, студентка III курса библиотечно-информационного факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация);

научный руководитель – *Бабушкина Юлия Владимировна*, старший преподаватель кафедры информационного менеджмента библиотечно-информационного факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Капичина Елена Алексеевна, доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Карпенко Екатерина Витальевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Кирись Елена Вадимовна, концертмейстер кафедры театрального искусства, преподаватель цикловой комиссии театрального искусства Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Клищенкова Евгения Васильевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Коваленко Юлия Константиновна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Козадаева Ольга Викторовна, старший преподаватель кафедры сценических искусств факультета культуры и искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Конкус Юлия Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Корниенко Неля Викторовна, заместитель директора по учебной работе ГПОУ «Донецкий художественный колледж» (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Костюк Екатерина Вадимовна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Лавринова Наталия Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культуроведения и социокультурных проектов факультета культуры и искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Лакиза Виктория Дмитриевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Лебединская Анна Александровна, библиотекарь I категории ГУ ЛНР «Лутугинская центральная районная библиотека» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Левчук Анастасия Эдуардовна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Леушина Юлия Сергеевна, студентка IV курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ФГБУ ВО «Пермский государственный институт культуры»,

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

библиотекарь МБУК «Чернушинская МБС», Центральная библиотека (г. Чернушка, Пермский край, Российская Федерация)

Лимаренко Елизавета Витальевна, преподаватель-специалист отделения культуры Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Малахова Оксана Валерьевна, доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Медведева Ольга Владимировна, кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Милосердова Елизавета Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Мордовина Ирина Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры сценических искусств факультета культуры и искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Морозов Никита Андреевич, магистрант II курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Мурзина Ольга Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культуроведения и социокультурных проектов ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Неверова Татьяна Анатольевна, доцент, кандидат педагогических наук, доцент факультета культуры и искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Негода Людмила Леонидовна, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Никольская Татьяна Михайловна, доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры культуроведения и социокультурных проектов ФГБОУ ВО ТГУ имени Г. Р. Державина (г. Тамбов, Российская Федерация)

Ожеховский Илья Сергеевич, студент IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Олейникова Елена Александровна, преподаватель кафедры библиотекovedения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Перепечаенко Альбина Владимировна, преподаватель отделения культуры Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

Плетенецкая Дарья Сергеевна, преподаватель цикловой комиссии театрального искусства Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Поляков Михаил Карпович, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Попова Александра Олеговна, преподаватель ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Поспелова Татьяна Федоровна, студентка IV курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ФГБУ ВО «Пермский государственный институт культуры», библиотекарь МУ «Центр развития культуры», Суксунская центральная библиотека (п. Суксун, Пермский край, Российская Федерация)

Потемкина Ольга Николаевна, заслуженный работник культуры ЛНР, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Ракова Екатерина Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Лукьянченко Ольга Григорьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Роговец Ольга Викторовна, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Романчукевич Мария Романовна, магистрант II курса, направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Лукьянченко Ольга Григорьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Рослякова Елена Александровна, преподаватель, методист II категории Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Рубель Надежда Валерьевна, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Руднева Елена Павловна, магистрант II курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Дышловая Юлия Георгиевна**, старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

«Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»
(г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Рязанцева Валерия Сергеевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Савинкина Алина Игоревна, студентка II курса направления подготовки «Культурология» ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация);

научный руководитель – **Никольская Татьяна Михайловна**, доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры культуроведения и социокультурных проектов ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Семешенкова Анастасия Геннадьевна, студентка IV курса направления подготовки «Педагогическое образование (дополнительное образование в области хореографического искусства)» ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация);

научный руководитель – **Козадаева Ольга Викторовна**, старший преподаватель кафедры сценических искусств факультета культуры и искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Серищева Татьяна Владимировна, преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Сидорченко Елена Владимировна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Скворцов Арсений Владимирович, студент II курса ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры» (г. Волгоград, Российская Федерация);

научный руководитель – **Скворцова Юлия Сергеевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры режиссуры ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры» (г. Волгоград, Российская Федерация)

Скворцова Юлия Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры режиссуры ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры» (г. Волгоград, Российская Федерация)

Скопина Юлия Андреевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Сорокина Ирина Алексеевна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Стешенко Кристина Александровна, студентка IV курса направления подготовки

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

«Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Базанова Оксана Анатольевна*, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Сушко Кристина Олеговна, заведующая цикловой комиссией театрального искусства Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Титова Владислава Николаевна, старший преподаватель, заведующая кафедрой театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Тютюнник Владислава Сергеевна, магистрант I курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Урюпина Ольга Игоревна, магистрант II курса ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация);

научный руководитель – *Юрьева Марина Николаевна*, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры сценических искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Федечко Людмила Викторовна, заслуженный работник культуры Украины, доцент, декан факультета культуры ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Хорунжая Анжелика Дмитриевна, студентка IV курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Базанова Оксана Анатольевна*, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Чердниченко Анна Викторовна, магистрант I курса направления подготовки «Хореографическое искусство» кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Чистюхина Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, Российская Федерация)

Шак Федор Михайлович, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой звукорежиссуры ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (г. Краснодар, Российская Федерация)

Шмакова Анастасия Игоревна, студентка IV курса направления подготовки

НОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ

«Педагогическое образование (дополнительное образование в области хореографического искусства)» ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация);

научный руководитель – *Козадаева Ольга Викторовна*, старший преподаватель кафедры сценических искусств факультета культуры и искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Шупиро Александр Витальевич, преподаватель-специалист отделения культуры Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Юрьева Марина Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры сценических искусств ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» (г. Тамбов, Российская Федерация)

Научное издание

**НОВАЦИИ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ**

**МАТЕРИАЛЫ
ОТКРЫТОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

21 ноября 2019 г.

Ответственные за выпуск:

Л. В. Федечко, Н. В. Колотовкина

Технический редактор – *Н. В. Колотовкина*

Компьютерный макет – *Л. А. Рыбальченко*

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 27.11.2019. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 16,6.
Тираж 100 экз. Заказ № 387

Издательство
ГООУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.
Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.
Тел.: (0642) 59-02-62