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

ИННОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

МАТЕРИАЛЫ
II ОТКРЫТОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

19 ноября 2020 г.

Луганск

УДК 378.12
ББК 74.580.2
И66

И66 **Инновации** профессионального образования в области культуры и искусства: материалы II Открытой международной научно-практической конференции (г. Луганск, 19 ноября 2020 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2020. – 398 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 74.580.2

Ответственный редактор: В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия: Е. А. Капичина,
Л. В. Федечко,
А. Ю. Борзенко-Мирошниченко,
С. В. Черникова,
Н. Г. Феденко,
Н. В. Колотовкина,
Л. А. Рыбальченко

Рекомендовано к печати Ученым советом
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»
(протокол № 4 от 30 декабря 2020 г.)

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

Ответственные за выпуск:
Е. А. Капичина, Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Капичина Е. А. Приветственное слово участникам конференции *10*

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Данн Н. Н. Сознательный подход к проявлению внутреннего мира человека через акт творчества *11*

Каминская Е. А. Фольклоризм в отечественной музыкальной культуре: некоторые аспекты преподавания истории отечественной музыки в вузах *11*

Галактионова Л. А. Организация производственной практики студентов вуза в дистанционном формате *14*

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Басова Е. А. Исследовательская деятельность на гуманитарных предметах (на примере стихотворения «Заклятие смехом» В. Хлебникова) *17*

Бугаева З. Н. Народное поэтическое слово как способ и средство художественной выразительности в этно-художественном творчестве *20*

Возная Т. В., Юрченко Т. Ф. Роль учебно-методического кабинета в повышении образовательной и воспитательной компетентности преподавателей колледжа *24*

Гальченко К. А. Некоммерческий маркетинг как средство повышения конкурентоспособности образовательной организации *28*

Ерёмина С. В. Проблема формирования коммуникативной компетентности студентов вуза культуры *31*

Зюзина Т. А. Гуманитарно-культурологическая подготовка студентов в вузах культуры и искусств: факторы формирования *36*

Коржанова А. А., Лисицына Т. Б. Русский речевой этикет и его отражение в пословицах и поговорках *37*

Корниенко Н. В. Особенности организации самостоятельной внеаудиторной работы студентов ГПОУ «ДХК» *39*

Кравченко И. А. Преимущества и недостатки дистанционной формы обучения в образовательной программе высших учебных заведений Луганской Народной Республики *42*

Лукьянченко О. Г. Межпредметные связи как средство оптимизации профессиональной подготовки в области культуры и искусства *45*

Новак Н. И. Культуротворческое воспитание студентов высшей школы в области культуры и искусства *47*

Потёмкина О. Н. Творческие связи школ эстетического воспитания и высших учебных заведений как основа формирования профессиональной компетенции *49*

Рузиев Б. А., Хужанов Ш. О., Лисицына Т. Б. Реклама в индустрии туризма как неотъемлемая часть продвижения товаров и услуг *51*

Седова И. В., Седов А. А. Практико-ориентированный подход в современной педагогике *57*

Химченко Е. Н. Педагогическая инноватика как теория и технология нововведений *60*
Шевелёва Т. Ю. Региональный компонент в профессиональном художественном образовании *62*

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ИННОВАТИКА И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ВУЗАХ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

Абрамова Э. Г. Социокультурная роль документа в коммуникативном пространстве *64*
Волошина О. В. Актуальные вопросы применения инновационных компьютерных технологий в обучении профильным художественным дисциплинам *66*
Дереза В. В., Дереза П. А. Инновации в художественном образовании. От теории к практике *69*
Диденко Д. Е. Особенности изучения английского языка детьми дошкольного возраста с помощью песен *73*
Ирдиненко Е. А. Трансформация художественно-эстетической парадигмы в эстетической теории Микеля Дюфренна *75*
Кузьменко О. Ю. Основы формирования толерантности у студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности *78*
Любицкая Е. П. Проектно-творческая деятельность студентов при организации внеаудиторной работы как способ развития навыков межкультурной коммуникации в процессе обучения иностранному языку *80*
Любчик О. Ю. Особенности применения аутентичных видеофильмов при изучении иностранных языков на основе социокультурного подхода *83*
Погорелая Г. Н. Инновационная составляющая в практических работах студентов Донецкого колледжа культуры и искусств по специальности «Социокультурная деятельность» *86*
Санжаревская Л. В. Современные подходы к подготовке специалистов социально-культурной сферы для организации работы с различными группами населения *88*
Серищева Т. В. Коммуникация как процесс взаимодействия и обмена смыслами *93*
Стаханова А. А., Малахова О. В. Роль эстрадно-циркового представления в формировании нравственных ценностей школьников *96*
Степанова-Третьякова Н. С., Лозовая Л. Г. Проблемы дизайн-образования в свете интеграции высшей и средней школы *99*
Филатьева Т. В. Анализ методологических подходов, используемых при подготовке специалистов в области искусства *102*

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В СОВРЕМЕННОМ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Авчинникова Л. А. Модель современной библиотеки в контексте развития информационного общества *104*

ИННОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Банина М. Д., Гришина Л. М. Опыт работы по подготовке публичных мероприятий в процессе практического обучения будущих библиотекарей *106*
Бобрышева А. В. Феномен библиотеки в информационной системе культуры *110*
Дышловая Ю. Г. Особенности практико-ориентированного обучения высшего профессионального образования *113*
Ерёмина О. Е. Формирование ценностного отношения к жизни у студентов библиотечно-информационного профиля обучения *116*
Костычева И. А. Выпускная квалификационная работа как результат научно-исследовательской деятельности выпускника библиотечного отделения колледжа *119*
Майборода Н. В. Профессиональная подготовка библиотекарей в аспекте библиотечной педагогики *124*
Маслова Ю. В. Сетевое коммуникационное пространство современного библиотечно-информационного образования *127*
Матвеева И. Ю. Решение дилемм высшего библиотечного образования в Челябинском государственном институте культуры *129*
Навродская Е. А. Мультфильм как элемент геймификации образовательного процесса *134*
Олейникова Е. А. Мультимедийная презентация как интерактивный образовательный ресурс в подготовке библиотечных кадров *136*
Сидорченко Е. В. Креативность как инновационная модель развития современной библиотеки *139*
Ткаченко О. Ф. Библиотечное партнерство как элемент современного социального взаимодействия *140*

ПЕРЕДОВЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ И ПРИЕМЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Безручко В. В. Репрезентация визуального образа как форма социокультурной коммуникации *146*
Белоусова С. В., Гончарук Н. П. Методика преподавания анимации как инновационная практика развития творческой личности в учреждениях дополнительного образования *147*
Должикова Л. Г. Творческий подход к восприятию музыки в фильме Чечилии Бартоли для решения проектных задач дизайнеров костюма *150*
Малахова Л. И., Перепечаенко А. В. Практика фотопортретирования как метод психологического исследования *154*
Морозова Е. Г., Перепечаенко А. В. Понимание концептов «мода» и «фешн» в современном коммуникативном пространстве и сфере художественного образования *157*
Назаров Г. Б. Формирование художественно-образного мышления будущего художника-педагога *159*
Пономарёва А. Г. Новаторство в сфере обучения студентов факультета дизайна и технологий *160*

Степанова-Третьякова Н. С., Бондарев Ю. И. Освоение средств передачи пространства студентами направления дизайна и архитектуры в дисциплинах художественного цикла *162*
Ческидова И. Б. Подготовка бакалавров в области детского изобразительного творчества *164*

ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: МИРОВОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ

Базилевич М. В. Развитие ассоциативно-образного мышления обучающихся на уроках слушания музыки в ДМШ и ДШИ *168*
Васлянина А. А., Черникова С. В. Способы овладения импровизацией в вокальном творчестве *172*
Волнянская Т. В. Учебная дисциплина «Фольклорная экспедиция» в системе освоения профессии руководителя народного хора *175*
Воробьёва О. В. Принципы инновации в обучении игре на фортепиано студентов колледжа культуры и искусств *177*
Ищенко Н. С. Значение дисциплины «Физика звука» для профессиональной подготовки звукорежиссеров в контексте интеграционных процессов ЛНР и РФ *180*
Кабанова В. А. Методология исследования гофмановского романтизма *182*
Киреева В. Г. Сопричащение художественному творению *184*
Конкус Е. Б. Современные педагогические технологии в процессе хормейстерской подготовки будущего руководителя творческого коллектива *187*
Кошевая О. Г. Русская народная музыкальная культура как предмет исследования в трудах педагогов-ученых *191*
Кузниченко О. В. Некоторые особенности проведения индивидуальных занятий фортепиано дистанционно *193*
Логвиненко Н. И. Методологические основы пианистического образования *195*
Макшанцева И. М. Инновационные подходы к созданию женского имиджа в шоу-бизнесе *198*
Нихаенко С. С., Черникова С. В. Формирование навыков рок-вокала (на примере творчества рок-группы «Парк Горького») *201*
Олейникова Е. Г. Субъекты становления и развития профессионального музыкального образования в пореформенной России *206*
Пшечук-Воронина Я. Ю. Изучение профессиональной подготовки будущих эстрадных вокалистов в контексте различных подходов *208*
Решетов А. В. Академизация музыкального инструментального искусства в истории аккордеонного исполнительства *211*
Русанова Е. С. Особенности психологической процессуальности в эстрадном вокале *215*
Салихов В. Ю. К проблеме формирования исполнительской техники (аппарата) в классе альта *218*
Серджан Д. А. Внедрение современных медиатехнологий в обучении эстрадно-джазового вокалиста в условиях дистанционного обучения *222*
Серёгин Н. В. Инноватика в музыкально-просветительной деятельности *225*

Серёгина Т. Н. Аспекты освоения фортепианной музыки для детей в рамках дисциплины «Изучение педагогического репертуара» *228*
Сысоева Л. А. Индивидуальный подход к обучению и воспитанию на уроках фортепиано в колледже культуры и искусств *230*
Ткач Н. В. Особенности участия исполнителей-пианистов в дистанционных конкурсах *233*
Хорошилова Е. Л. Некоторые аспекты деятельности дирижера-хормейстера в условиях клиросной работы *235*
Чабаева А. М. Фортепианный ансамбль в исполнительской практике: особенности исторического развития *239*
Швидкая Ю. Н., Черникова С. В. Тембр как персональная идентификация голоса *242*
Яблоков М. С., Крекнина Е. В., Ермакова Ж. В. Отражение идеологической борьбы на страницах музыкальных изданий 1930-х гг. *246*

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕДИАВИЗУАЛЬНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Афанасьева А. П. Поэтический материал как базовый вектор учебно-воспитательного пространства студентов театральной специальности *248*
Белозёрова В. В. Жанровая компетентность режиссеров театрализованных представлений *250*
Беломоина Е. С. Применение междисциплинарных связей в преподавании истории кино-, телеискусства *255*
Белоногова Ф. М. Работа над «стихом в движении» на предмете «Сценическая речь» *257*
Гарибов Р. Г. о., Шангина Е. Ф. Поиски современных форм воспитания творческой индивидуальности студентов театральной специализации *260*
Гончаренко Д. Ю. Использование элементов медиа-образования в процессе подготовки студентов театральной специальности *264*
Гребеник Е. Н. Компрессивность как форма инновационного обучения в театральной педагогике *267*
Гурская О. В. Значение цвета в кинематографе (на примере творчества современных режиссеров) *270*
Днепров А. Ю. Влияние театрализованных представлений на формирование духовно-нравственных ценностей зрителя *272*
Дунин В. К. Применение современной парадигмы обучения в вузах и ее отличие от традиционных образовательных технологий *274*
Дыгай Е. А. Специфика речи и звука как образных компонентов современной телевизионной программы *276*
Евмененко Е. М. Управление временем как фактор эффективности работы режиссера при медиапроизодстве *279*
Жукова Е. А. Использование инструментов электронной информационно-образовательной среды на основе MOODLE при подготовке специалистов творческого профиля *282*
Колосов И. И., Гусева Э. В. Обзор современного программного обеспечения для работы будущего режиссера *285*

Костев И. В. Экзистенциальный подход к информации в преподавании спецдисциплин *289*
Криничный К. С. Режиссерские новации в российском кинематографе 90-х годов *290*
Ларина А. Н., Титова В. Н. Театрализация как средство активизации воспитанников творческого коллектива *292*
Левченко Л. Н., Малахова О. В. Специфика формирования эстетического вкуса у детей школьного возраста средствами театрального искусства *294*
Лихолетова Ю. Б. Влияние театральной педагогики на развитие детей с ограниченными умственными способностями *296*
Лобынцева А. В., Малахова О. В. Роль народного творчества в современной режиссуре театрализованных представлений и праздников *299*
Малахова О. В. Документальный театр в современном театральном пространстве *302*
Марченко Е. А., Малахова О. В. Роль музыкального образования в деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников *304*
Митителу Т. С. К вопросу о синкретизме циркового и драматического искусства *306*
Никодимова Г. М., Малахова О. В. Воспитательный потенциал литературной сказки в современной практике режиссера театрализованных представлений и праздников *310*
Оксенюк И. А. Театрализованная деятельность как инструмент патриотического воспитания молодежи *311*
Попова А. О. Особенности использования кино-, телематериала в современных театрализованных постановках *316*
Романова Н. В. Проблема формирования медиакультуры в образовательном процессе высшей школы *317*
Титова В. Н. Актуальные проблемы изучения современной театральной культуры: семиотический подход *319*
Ткач Э. К. Студенческое телевидение ЛГАКИ им. М. Матусовского: цели, задачи, перспективы развития *323*
Червакова О. А., Малахова О. В. Художественно-эстетическое воспитание детей школьного возраста в рамках самодеятельного театрального коллектива *326*
Черныш М. С., Малахова О. В. Роль и значение системы воспитания актера Антонена Арто в современной театральной школе *328*

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ-ХОРЕОГРАФОВ

Аксёнова Т. А., Скворцова Ю. С. Роль и значение сотворчества режиссера и хореографа в создании концептуального номера *332*
Базанова О. А. Пластический образ как символ трансляции культуры *335*
Воробьёва Е. А. Танцевальный образ как феномен выразительных средств хореографического искусства *336*
Дюкарева Л. В. Особенности реализации программ в сфере дополнительного образования с детьми среднего школьного возраста *340*

Изотова Е. А. Инновационные подходы в реализации задач патриотического воспитания в Народном театре современной хореографии «Горошины» Муниципального образовательного учреждения дополнительного образования детей «Дворец детского и юношеского творчества города Донецка» *342*
Клищенкова Е. В. Интерпретации литературных произведений средствами хореографии на русской сцене *346*
Коваленко Ю. К. Интерпретация пластических мотивов в современном танце XX–XXI веков *349*
Несветаева И. Н. Мотивация обучения хореографическим дисциплинам в школе искусств *352*
Новикова В. В., Сорокина И. А. Информационные технологии как неотъемлемая часть современного учебного процесса в хореографии *355*
Рабышкова Е. В., Потёмкина О. Н. Формирование танцевально-ритмических навыков у детей дошкольного возраста *360*
Решетняк О. Р. Особая природа пластического языка Пины Бауш в балете «Весна священная» *363*
Ругаль Е. В. Воспитание пластичности актера средствами танца *367*
Скрипниченко А. И. Структурно-драматургические функции характерного танца в балетах М. Петипа *369*
Федотова Е. Н. Роль Луиса Джонсона в истории афроамериканской культуры США *371*
Федотова Е. Ю. Теоретическое наследие великих балетмейстеров в контексте исторического развития *375*
Челомбитько И. Л. Пути интеграции хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта *379*
Чередниченко А. В. Обрядовые танцы восточных славян *383*
Сведения об авторах *389*

Уважаемые участники конференции!

Сегодня на базе Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского мы проводим II Открытую международную научно-практическую конференцию «Инновации профессионального образования в области культуры и искусства» в режиме онлайн.

В первую очередь хочу поблагодарить коллег из наших вузов-партнеров из Российской Федерации и Донецкой Народной Республики за живой интерес к теме конференции. Более 150 авторов стали ее участниками. Сегодняшняя дискуссионная площадка станет местом встречи и обмена опытом для преподавателей различных учреждений культуры и искусства – от академий до школ.

Тема инноваций в области культуры и искусств действительно актуальна и вызывает у всех педагогов большой интерес.

Инновации – это нововведения в любой сфере жизни и деятельности человека. Они являются результатом, с одной стороны, интеллектуальной деятельности человека, его фантазии и воображения, а с другой – практического опыта, непосредственно творческого процесса, открытий и изобретений. Инновации в образовании – это нововведения, возникающие на основе разнообразных дидактических и творческих инициатив, которые становятся перспективными для эволюции самого образовательного процесса, позитивно влияют на развитие всех форм и методов обучения.

Инновации в культуре и искусстве – это всегда новые подходы к творческому процессу, новые техники, приемы и средства обучения. Главная цель такого инновационного образования – подготовка людей к постоянно меняющейся жизни в современном мире.

Образование призвано раскрыть потенциал личности и приобщить ее к мировому опыту и знаниям, накопленным 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. Сенека говорил: «Сколько бы ты ни жил, всю жизнь следует учиться».

Мы должны учить студентов учиться на протяжении всей жизни, ведь профессионализм – это способность к обновлению личности, стремление к самосовершенствованию. Итак, современная система образования должна предусматривать инновационные приемы и способы организации процесса обучения и воспитания.

И в завершение хочу пожелать всем участникам плодотворной работы, интересных выступлений и полезных встреч. Надеюсь, что площадка Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского станет традиционным местом встреч и обсуждения насущных проблем в области культуры и искусства!

Проректор по научной работе
ГОУК ЛНР «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»,
доктор философских наук, профессор Е. А. Капичина

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 7.01:159.924.24

Н. Н. Данн,
г. Тюмень, РФ

СОЗНАТЕЛЬНЫЙ ПОДХОД К ПРОЯВЛЕНИЮ ВНУТРЕННЕГО МИРА ЧЕЛОВЕКА ЧЕРЕЗ АКТ ТВОРЧЕСТВА

Актуальность существующих знаний о внутреннем мире человека с каждым годом возрастает.

Произведения искусства – зеркала внутреннего мира творцов. В современных кино, музыке, литературе мы видим отражение как авторов, так и внешней реальности. От развитости и целостности мировоззрения творцов, не только их технических навыков и академических знаний, зависит то, какое произведение будет создано и насколько оно будет потенциально в том, чтобы преобразить социум и состояния людей. Чем внимательнее ведётся педагогическая работа по формированию мировоззрения, тем более гармоничные и бережные по отношению к людям будут создаваться произведения. Следовательно, для учреждения культуры и его педагогического состава важно применять знания о внутреннем мире. В этом уникальность и инновационность такого подхода в образовании.

Предпосылки развития мысли в сторону внутреннего мира, в частности в культурном дискурсе, закономерны: например, в сказках проявлен иррациональный мир, имеет место преображение личности, а события могут быть многомерными.

Понятию «внутренний мир», воспринимаемому сегодня больше поэтически, имеет смысл придать практическую коннотацию и ввести его в терминологический актив педагога в том числе на основе персонального опыта формирования внутреннего мира. Научный подход в этом тонком вопросе возможен за рамками догматизации или табуирования тематики внутреннего мира / божественного / иррационального.

Для каждого человека доступны инструменты работы с внутренним миром и движения к его познанию: физическое тело, ум, чувства, Душа.

Основной ресурс человека – его собственное внимание, а способность восприятия внешнего и внутреннего мира в данный момент времени создает уникальный акт творчества, актуальный для Жизни.

УДК 78:398:378

Е. А. Каминская,
г. Москва, РФ

ФОЛЬКЛОРИЗМ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ В ВУЗАХ

Особенностью отечественного профессионального музыкального образования долгое время являлась его трехступенчатость, т.е. постепенное, от ступени к ступени, накопление и расширение профессиональных знаний в сфере музыкальной культуры. При этом перечень именно профессиональных дисциплин, как правило, незначительно расширяется, так как акцент делается не только и не столько на приобретении принципиально новых знаний и освоении новых предметов, но, прежде всего, на расширении и углублении уже полученной информации, более прочном закреплении и совершенствовании приобретенных умений и навыков.

Важную роль в процессе профессионального музыкального образования, независимо от выбора конкретной специальности или направления, играют дисциплины музыкально-исторического цикла. Изучение музыкальной литературы в детских школах искусств (ДШИ) / детских музыкальных школах (ДМШ), истории музыки в средних профессиональных (СПО) и высших учебных заведениях (вуз) призвано сформировать у обучающихся общие представления о культуре, о музыкальном искусстве, ввести их в круг проблем музыкальной науки, подготовить к профессиональной исполнительской деятельности. При этом на каждой ступени эта миссия имеет свою специфику. Так, в рамках начального профессионального обучения (ДШИ/ДМШ) предмет «Музыкальная литература» вводит учащихся в мир музыкальной культуры. На нем происходит знакомство с биографией композиторов, их творчеством, приобретаются первые навыки музыкального анализа сочинений. На второй ступени (СПО) углубляются знания в области истории музыки, творчество композитора рассматривается подробнее в контексте музыкального искусства, изучаются вопросы стилей, жанров музыки, расширяются слуховые представления обучающихся, закрепляются аналитические навыки. На третьей ступени (вуз) полученные знания углубляются, систематизируются, приобретают целостный характер, аналитические навыки доводятся до высокого уровня, закрепляются умения творчески подходить к полученной информации, грамотно использовать ее в своей профессиональной деятельности.

Однако реалии современного профессионального музыкального образования таковы, что у части обучающихся отсутствует та или иная образовательная ступень, т.е. не исключено поступление в СПО без законченного начального музыкального образования, а в вуз – без законченного среднего профессионального (музыкального) учебного заведения. Следовательно, часть знаний и умений, которую обучающийся должен был приобрести на том или ином уровне, оказывается неполной, отрывочной, полученной не из профессиональных источников и пр. Таким образом, в одной учебной группе могут быть обучающиеся с разной музыкально-исторической подготовкой. Педагог в этом случае оказывается в ситуации, когда необходимо восполнить знания тем обучающимся, у которых они недостаточны, в то же время, удержав интерес тех обучающихся, у которых эти знания получены в необходимом объеме. Это достаточно сложная задача, ведь ни для кого не секрет, что поддержание интереса к дисциплинам музыкально-исторического цикла при углублении знаний «по спирали» не всегда успешно, особенно у тех обучающихся, которые изначально недостаточно мотивированы на усвоение общепрофессиональных знаний и умений. Выходов из этой ситуации предлагается несколько: формирование различных учебных групп по уровню и глубине знаний, если это позволяют учебные планы и возможности вуза, восполнение знаний путем самообразования под управлением и контролем педагога, изучение творчества композитора и иных музыкально-исторических сведений в соответствии со стилевым направлением и т.п. Одним из вариантов преподавания истории музыки, в частности, истории отечественной музыки в вузах представляется прослеживание фольклорной линии в творчестве того или иного композитора.

Фольклоризм органично присущ профессиональной музыке, в том числе отечественной, является ее содержательным аспектом и действующей тенденцией в силу того, что потенциал фольклорного материала неисчерпаем. Более того, можно обнаружить закономерность: при кризисе музыкального языка, формы, жанра, автор осознанно или бессознательно обращается чаще всего именно к фольклору. И такая тенденция характерна не только для музыкальной культуры. Однако способы обращения к фольклорным источникам и степень погружения в них, конечно же, у каждого композитора имеют свою специфику. Используя фольклор как источник творчества, автор, порой не ставя перед собой такой цели, актуализирует традиционный материал, сохранение, воссоздание и актуализация которого является существенной задачей всей культуры. В то же время, без понимания народных истоков, которые обнаруживаются в композиторском творчестве, невозможен

целостный анализ его творчества. И. Земцовский подчеркивает, что «обращение к фольклору раскрепощает самый процесс творчества, стимулирует творческую мысль, обогащает арсенал выразительных средств, а главное – возвращает музыку от чистого манипулирования звуками к интонационности в асафьевском смысле, т.е. к осмысленному звуковому обобщению» [2].

Таким образом, можно выделить две основные линии в изучении истории отечественной музыки по степени погруженности в фольклорные первоисточники. К первой линии будут относиться произведения, в которых фольклорная компонента выражена достаточно четко. Это, прежде всего, сочинения, в которых используются фольклорные мелодии и тексты, авторы обращаются к фольклорным жанрам, музыка стилизуется под фольклор. Например, М.И. Глинка «Камаринская», М.А. Балакирев «Увертюра на темы трех русских народных песен», «Русь», Н.А. Римский-Корсаков «Снегурочка», «Садко», «Золотой петушок», М.П. Мусоргский вокальные сочинения (картинки из народной жизни), «Борис Годунов», «Хованщина», И.Ф. Стравинский произведения «русского периода», Р. К. Щедрин «Озорные частушки», «Не только любовь», Г.В. Свиридов «Курские песни», «Деревянная Русь», В.А. Гаврилин «Перезвоны», «Русская тетрадь», Ю.М. Буцко «Вечерок», «Свадебные песни», «Сказание о пугачевском бунте» и многие другие. К этой же линии следует отнести творчество профессиональных народных хоров и композиторов, писавших и продолжающих сочинять произведения для них: Г.Ф. Пономаренко, Е.П. Родыгина, В.А. Лаптева, Г.Н. Пантюкова, К.И. Массалитинова, И.И. Шутова, А.Г. Дармастука, Е.С. Щекалева, Ю.А. Зацарного и многих других. К сожалению, в дисциплинах по истории музыки этой грани отечественной музыкальной культуры, как правило, почти не уделяется внимания. Не менее важно изучение деятельности современных исполнителей народной и стилизованной под народную песен и музыкальных групп: Н. Бабкиной и ансамбля «Русская песня», Н. Кадышевой и театра «Золотое кольцо», Л. Зыкиной, Н. Банновой, Пелагеи, Т. Кузнецовой, Звенты Свентаны, А.Пингиной; отдельные произведения в стиле фольк-рок (напр., в творчестве групп «Песняры», «Ариэль», «Маша и Медведи», «Любэ», «ДДТ» и др.), фольк-металл (напр., среди произведений, исполняемых «Калевалой», «Иваном Царевичем» и др.), поп-фольк (напр, «Балаган Лимитед»), бард-фольк (напр., Ю. Иванова (Андвари), Л. Воробьева (Йовин), группа «Мельница» и пр.). К сожалению, эта часть музыкальной культуры, достаточно часто звучащая в общем музыкальном пространстве, к которой нередко обращаются обучающиеся на профессиональных дисциплинах, также остается без внимания в курсе истории музыки, что не просто ее обедняет, но делает и недостаточно профессионально ориентированной.

Другую же линию изучения истории отечественной музыки составят произведения, в которых опора на народные истоки не выражена, хотя опосредованная связь с традиционными музыкальными истоками в них не только не исключается, но может быть выявлена с помощью целенаправленного музыковедческого анализа.

Таким образом, более основательное и целенаправленное включение в дисциплины, посвященные истории музыкальной культуры, произведений, отвечающих «требованиям фольклоризма», позволит использовать музыкальные материалы, относительно более знакомые и близкие для обучающихся даже с разным исходным уровнем подготовки, причем с выходом на более сложные и специфичные музыкальные тексты. Это, в том числе, позволит иначе, более многоаспектно взглянуть на творчество композиторов, расширить кругозор и ввести в сферу искусствоведческого анализа современные произведения. Тем самым, появится возможность увеличить функциональную значимость и содержательную ценность дисциплины «История музыки».

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаганская, Е. В. Теоретические и методические основы музыкально-исторической подготовки студентов вузов культуры: дис ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Балаганская Елена Викторовна. – М., 2000. – 168 с.

2. Земцовский, И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. Земцевский. – Л.: Советский композитор, 1977. – 176 с.

3. Круглова, М.Г. Методические аспекты преподавания истории музыки в контексте профессиональной подготовки студентов-музыкантов // Наука вчера, сегодня, завтра: сборник статей по материалам XXXIV Международной научно-практической конференции. № 5(27). Ч. I. – Новосибирск: СибАК, 2016. – С. 94–104. – Режим доступа: https://sibac.info/conf/science/xxxiv/53415

4. Сизова, Е. Р. Организация и содержание профессиональной подготовки музыканта-педагога в условиях современного социума: монография / Е. Р. Сизова; М-во образования и науки Российской Федерации, Акад. повышения квалификации и проф. переподгот. работников образования, Челябинский гос. ин-т музыки им. П. И. Чайковского. – М.: АПКиППРО; Челябинск: Челябинский гос. ин-т музыки им. П. И. Чайковского, 2007. – 171 с.: ил.

УДК 371

Л. А. Галактионова
г. Самара, РФ

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТОВ ВУЗА В ДИСТАНЦИОННОМ ФОРМАТЕ

В условиях вирусной пандемии и самоизоляции преподавателей и студентов в 2020 году высшие учебные заведения были вынуждены перейти на дистанционное обучение. Дистанционное обучение – обучение, при котором все или большая часть учебных процедур осуществляется с использованием современных информационных и телекоммуникационных технологий при территориальной разобщенности преподавателя и студентов [2, с. 27].

В связи с угрозой распространения коронавирусной инфекции все очные занятия в ВУЗах, включая лекционные, практические и лабораторные, были перенесены в онлайн-среду. Учебный процесс организован посредством дистанционных технологий обучения на основе различных способов доставки электронного контента и доступных инструментов коммуникации обучающихся и преподавателей в электронной информационно-образовательной среде.

Дистанционные образовательные технологии реализуются с применением информационных телекоммуникационных технологий при опосредованном взаимодействии обучающихся и педагогических работников. Образовательный процесс в данных условиях должен быть выстроен на условиях систематического характера системы контроля на основе оперативной обратной связи.

В сложившихся условиях также возникла необходимость поиска альтернативных традиционному формату вариантов организации практики обучающихся. Образовательным организациям дано право самостоятельного определения способа проведения практики. В большинстве вузов прохождение студентами практики было также организовано **с помощью дистанционных образовательных технологий.**

Высшее образование предполагает, что выпускники имеют не только глубокие знания по специальности, но и практические умения, которые студенты приобретают во время прохождения практики. Производственная практика – это обязательная составляющая образовательного процесса, необходимая для подготовки квалифицированных работников, хорошо ориентирующихся не только в профильной теории, но и в реальной деятельности. Этот этап обучения обычно осуществляется вне стен вуза – на базе учреждений, соответствующих будущей специальности или направлению подготовки студента. Перенос учебного процесса в условия, максимально схожие с обстановкой будущей профессиональной деятельностью студента, – обязательный этап на пути получения высшего образования. Производственная практика для студентов – важная составляющая учебного процесса, позволяющая сориентироваться на рынке труда и найти себя в будущей профессии.

Для студентов вузов, обучающихся по направлению подготовки Социально-культурная деятельность производственная практика дает возможность знакомства с реальными процессами, происходящими в социально-культурной сфере; формирования представления о функциональных обязанностях специалистов учреждений социально-культурной сферы; навыков конструктивного анализа различных направлений деятельности региональных учреждений социально-культурного профиля по созданию, продвижению и реализации культурно-досуговых услуг для разных групп населения; накопления личного методического опыта в социально-культурной сфере (организации анимационно-рекреационной, экскурсионной деятельности).

Социально-культурная сфера за последние годы претерпела существенные изменения в связи с новыми социально-экономическими отношениями. Изменился состав посетителей учреждений социально-культурной деятельности, изменилась система управления, следовательно, и к практической подготовке специалистов появились новые требования. Стало необходимым подготовка квалифицированного работника, конкурентноспособного на рынке труда, компетентного, свободно владеющего своей профессией, способного к эффективной работе по специальности, готового к постоянному профессиональному росту, социальной и профессиональной мобильности. Для этого необходима не только теоретическая, но и практическая подготовка студентов [1, с. 208].

Производственная практика студентов направления подготовки Социально-культурная деятельность Самарского государственного института культуры весной и летом 2020 года проводилась в формате удаленной работы студентов аналогично широко применяемым в условиях предупреждения распространения новой коронавирусной инфекции способом организации труда работников учреждений социально-культурной сферы. В связи с тем, что организации находились на карантине или работали в закрытом режиме, студенты выполняли индивидуальные задания в дистанционном формате.

Дистанционное взаимодействие с аудиторией учреждения социально-культурной сферы в данный период выстраивали в режиме онлайн. Для посетителей разрабатывались онлайн-мероприятия, которые размещались на сайтах учреждений и их страницах в социальных сетях. Во время прохождения производственной практики в учреждениях социально-культурной сферы студенты принимали участие в организации и проведении виртуальных выставок, квестов, праздничных видеопрограмм, онлайн-мастер-классов, конкурсов, викторин, киноклубов, акций и других мероприятий. Они составляли и адаптировали сценарии для данных мероприятий, записывали видеосюжеты, оформляли презентации.

Например, во время производственной практики на базе Самарской областной юношеской библиотеки в дистанционном режиме студенты направления подготовки Социально-культурная деятельность профиля Социально-культурная анимация и рекреация приняли участие в организации и проведении целого ряда мероприятий: онлайн-акция #75словПобеды в рамках губернского проекта «Культурное сердце России»; праздничная видеопрограмма «Пусть смеются дети», приуроченная к Дню защиты детей; онлайн-чтения «Здравствуй, грусть!» (к 85-летию со дня рождения Франсуазы Саган); ролевая игра «Путешествие в страну маленького принца» (по сказке Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц») к 120-летию со дня рождения французского писателя Антуана де Сент-Экзюпери; онлайн-презентация «Рукопись Кэролла, или как Алиса попала в «Страну Чудес»; онлайн-чтения «Читаем Шолохова вместе» (к Дню рождения автора); видео-презентация «Муза, погибшая на полпути» (К 233-летию со Дня рождения К.Н. Батюшкова); праздничная видеопрограмма «Пираты книжных морей», приуроченной к Всемирному Дню океанов. Также студенты в рамках программы «Доступная библиотека» приобрели опыт участия в создании обучающего онлайн-курса «Живое волшебство сказок» на электронной платформе «Meleton» и в организации социально-культурного проекта «Атриум» для молодежи с ограниченными возможностями здоровья.

Таким образом, производственная практика в дистанционном формате помогла студентам приобрести и закрепить умения и навыки организации различных форм культурно-досуговой деятельности, а также освоить специфику деятельности учреждений социально-культурной сферы в режиме онлайн. Однако недочетами дистанционного формата прохождения производственной практики, на наш взгляд, стали недостаток общения со специалистами и аудиторией учреждений – баз практики, а также технические сбои. Поэтому дистанционное прохождение практики студентов следует рассматривать как временную меру в условиях режима самоизоляции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Салазкина, Л. П. Опыт и перспективы организации производственной практики студентов / Л. П. Салазкина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 30. – С. 207–211.
2. Ширшов, Е. В. Информация, образование, дидактика, история, методы и технологии обучения. Словарь ключнвых понятий и определений: учебное пособие / Е. В. Ширшов. – М.: Издательский дом Академии Естествознания, 2017. – 138 с.

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

УДК 378.147:82-1

Е. А. Басова,
г. Тюмень, РФ

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НА ГУМАНИТАРНЫХ ПРЕДМЕТАХ (на примере стихотворения «Заклятие смехом» В. Хлебникова)

Современное образование проходит путь превращения в новую проектно-исследовательскую модель обучения, которая предполагает самостоятельность выполнения целей и задач. Такой модели обучения соответствует исследовательская деятельность, вводимая на разных этапах обучения и на различных предметах. При изучении курса «Отечественная литература» по специальностям «Социально-культурная деятельность», «Библиотечно-информационная деятельность», «Музеология» в учебный процесс включаем помимо традиционных занятий и семинары-исследования, на которых вводим неизвестные или мало известные тексты, открываем новые имена и персоналии.

Организации исследовательской деятельности студентов в вузе и ее методическому обеспечению посвящены работы Л. Ф. Авдеевой, Г. Н. Александровой, А. Н. Алексеевой, В. И. Бабурова, М. А. Байдан, В. И. Грошева, В. Е. Евлютиной, В. И.Загвязинского, С. И. Зиновьева, Н. В. Кузьминой, В. С. Кузнецовой, И. Я. Макаровой, М. И. Махмутова, Г. А. Николаева, Е. С. Спициной, Г. М. Храмовой. В рамках этого направления обсуждается и проблема формирования исследовательских умений (Д. Б. Богоявленская, Е. Г. Бушканец, Н. Е. Варламова, В. П. Кваша, О. И. Митрош, А. И. Цесник). Исследовательская деятельность как средство развития личности представлена в трудах В. И.Гинецинского, В. И. Журавлева, В. И. Загвязинского, И. А. Зимней, Т. И. Ерофеева, И. И. Ильясова, А. В. Коржуева, В. В. Краевского, А. М. Новикова, В. А. Попкова, В. А. Сластенина, М. Г. Ярошевского [4].

Анализируя исследовательскую тему, заметим, что в теоретическом аспекте вышеназванную тему ученые поднимают достаточно часто: можно найти ответы на вопросы «что собой представляют исследования», «как вводить исследования в учебный процесс». Мы предлагаем практический аспект – исследование на примере стихотворения «Заклятие смехом» В. Хлебникова.

Некоторые выдержки из исследовательских работ представлены как некий вывод по теме «Творчество В. Хлебникова и литература XX века».

На семинаре-исследовании мы формулируем проблемный вопрос, на который находим разные точки зрения как известных ученых литературоведов, так и точки зрения студентов и преподавателей. Проблемный вопрос: «Заклятие смехом» – «безвкусица» или «новое слово» в русской литературе начала XX века?

Изучение теоретической литературы по творчеству поэта, показало, что подход к художественному слову как к самостоятельной сущности позволит несколько по-иному подойти к анализу творчества русских футуристов.

Освоение литературных течений способствовало выводу, что футуристы провозгласили себя «осознавшими роль приставок и суффиксов» («Садок судей»), опираясь на междисциплинарные знания, определяем, «в чем, по их мнению, состоит эта роль?».

Стоит обратить внимание на высказывания из «Философии имени» А. Ф. Лосева: «Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот», «Гласные мы

понимаем, как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах», где гласным приписывается структурооорганизующая роль, а согласным — смыслоорганизующая [2].

Уместно нацелить на работу со словом смех и заклятие по словообразовательным, толковым словарям. Высказать некие суждения: «Смех – это радость и свет. Заклятие обозначает «народнопоэтическое произведение суеверного характера, возникшее из верования первобытного человека в принудительную силу слова, могущего заставить божество исполнить волю заклинателя» [2].

Отвечая на возникший вопрос: «Кто же главный герой стихотворения, кто такой смехач?», обращаемся к литературной критике. Если рассматривать предикативный суффикс -ач, то в естественном языке можно обнаружить как минимум три его значения. Первое — «тот, кто производит действия, обозначенные производящим глаголом» (ср. секач, сечь, толкач, толкать и т. д.). Однако отглагольное значение ему было необходимо, поэтому в стихотворении несколько позже и появляется «смеяч», который формально связан с глаголом смеяться: «О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!». Второе — «тот, кто обладает определенными предметами» (ср. трубач, труба, бородач, борода). В этом случае смехач — «тот, у кого есть смех/смешики/смеюнчики». Третье — «тот, чья основная характеристика обозначена производящим атрибутивом» (ср. лихач, лихой/лихость, ловкач, ловкий/ловкость). В этом случае смехач — это «тот, который состоит из смеха, смешливости». Если первая характеристика нейтральна, то вторая явно указывает не только на интенсивность действия, но и на «погруженность» смехачей в него — они смеянствуют (ср. буянствуют, пьянствуют) [1].

«Заклятие смехом» — это набор рифмованных строк, описывающих некоторое действие. Вся магия стихийная, строки сквозят неким волшебством, заклинатель как раз и обращается к смехачам с просьбой:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Отмечаем, что префиксы глаголов создают время и пространство мира, например, префикс рас(з)- указывает на действия (ср. разбросать, развеять, растянуть) и разделение предмета на части (ср. разрубить, разбить, разрезать). Но в стихотворении изначально смех – это цельная сущность [1].

Существенно обратить внимание, что «Заклятие смехом» начинается и заканчивается одним и тем же двустишием. Оно создаёт пространственно-временной круг «создание — завершение» мира. Предлагается разбор композиционных составляющих.

Построчный анализ помогает понять четвертую строку «О, засмейтесь усмеяльно!», указывающая на наречие качества, появляется уже причина смеха — надсмешка, насмешка. Смехач (смеяч) смеется уже не просто так, а потому, что он над кем-то на(д)смехается: «О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!».

Предложенная трактовка стихотворения поэтом опирается на представление о языке художественного мира как не информационной, а перформативной системе. Слово как небольшая сущность, которая создает возможность читателю реализоваться в новой, созданной им жизни, осуществить «переживание» невозможных в его, читателя, физическом существовании событий [3].

В отзывах по творчеству поэта XX века высказываем свое отношение к В. Хлебникову, его творческой деятельности: «Велимир Хлебников по праву считается реформистом русской поэзии (экспериментировал не только с рифмой и слогом, но и со словоформами, утверждая, что для выражения своих мыслей и чувств совсем необязательно использовать все богатство и разнообразие русского языка). Поэт создал большое количество неологизмов, многие из которых успешно прижились в литературе и разговорном языке. Интересно провести

сопоставительный анализ лингвистической составляющей творчества В. Маяковского, рассмотреть, как новые слова вошли в обиход пролетариев.

Рассматривая биографию писателя, добавляем, что к своим экспериментам поэт относился с некоторым пренебрежением, отмечаем тот факт, что листок со стихами случайно обнаружил в комнате поэта его друг Давид Бурлюк. Вероятнее всего, этому произведению уготована была участь отправиться в мусорное ведро, так как в тот день Велимир Хлебников готовился к переезду и выбрасывал на пол ненужные ему черновики.

Скрупулезный лингвистический анализ, анализ текста позволяет выйти на мысль, что в этом стихотворении обыграно всего лишь одно слово – смех, которое благодаря автору неожиданно обретает не только различные формы, но и кардинально меняет свой смысл, не относящееся к радости и веселью, героями произведения являются смехачи – люди, которые призваны веселить публику, но для них это постоянная и достаточно утомительная работа. При этом поэт очень четко проводит параллель между «усмейными смехачами» и «надсмейными смеячами». Первые веселят толпу и одновременно высмеивают ее. Вторые же, сами того не ведая, являются объектом насмешек [3].

Для полного исследования текста, изучая критическую литературу, прослеживаем несколько реакций на стихотворение о смехе: от довольно резкой, обвинительной, до похвальной. Сам Владимир Маяковский яро защищал своего коллегу, считал, что это произведение гениально, так как является чем-то абсолютно новым и самобытным в литературе, то, что поэт смог раскрыть тему произведения, основываясь лишь на одном слове, уже достойно похвалы. Несмотря на отрицательные критические отзывы в адрес Хлебникова, его эксперименты пытались повторить и другие поэты. Но вот создать такую звуковую гармонию никому так и не удавалось.

Подводя итог, замечаем, что произведение Хлебника являлось «новым» словом в мире художественного искусства. Доказательством является то, что ни один поэт того времени не смог превзойти Хлебникова в звуковой гармонии.

Данная исследовательская работа была проведена на семинаре, имела коллективный характер, затрагивала умение формулировать и решать проблемный вопрос, работать с дополнительной информацией, систематизировать материал, интерпретировать разные точки исследователей, абстрагироваться от доступных традиционных идей.

Исследовательская деятельность в процессе обучения выполняет ряд задач и функций: от образовательных (знание основного и дополнительного теоретического материала), организационно-ориентационных до аналитико-корректирующей, которая связана с самоанализом, рефлексией и интерпретацией стихотворения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Компанеец, В. В. Своеобразие «смехового мира» Велимира Хлебникова / В. В. Компанеец, К. А. Степаненко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2007. – С. 153–156. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-smehovogo-mira-velimira-hlebnikova/viewer (дата обращения: 08.10.2020)

2. Лосев, А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. – М.: Академический Проект, 2009. – 300 с.

3. Теркулов, В. И. «Заклятие смехом» Хлебникова в лингвистической интерпретации / В. И. Теркулов. – Текст электронный // Вестник Нижневартовского государственного университета. – 1989. – С. 41–44. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zaklyatie-smehom-v-hlebnikova-v-lingvisticheskoy-interpretatsii/viewer (дата обращения: 08.10.2020)

4. Чупрова, Л. В. Научно-исследовательская работа студентов в образовательном процессе вуза / Л. В. Чупрова // Теория и практика образования в современном мире: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). — Т. 2. — СПб.: Реноме, 2012. — С. 380–383.

УДК 792.028:378.147

З. Н. Бугаева,
г. Донецк, ДНР

НАРОДНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО КАК СПОСОБ И СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЭТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Принимая во внимание гуманитарные проблемы современного общества и требования, которые выдвигают жизнь и время к специалистам, работающим в сфере культуры, искусства, дополнительного образования для детей и юношества, мы должны отметить, что возрастает роль профессионального образования специалистов в области народного художественного творчества, требования к качеству профессиональной подготовки кадров: расширение и углубление профессиональных компетенций, внедрение в традиционный образовательный процесс инновационных методов и современных технологий.

Учебная дисциплина «Народное поэтическое слово» является неотъемлемой частью профессионального модуля «Исполнительская подготовка» для обучающихся специальности «Народное художественное творчество» по виду этно-художественное творчество в Донецком колледже культуры и искусств. Программа практического курса направлена на овладение навыками и умением работать над словом и словесным действием в этно-художественном номере, в представлении, в работе с участниками творческого коллектива, поэтому программа включает следующие разделы: методы работы над словом и речью с участниками творческого коллектива; культура и техника сценического произношения; интонационная выразительность народного поэтического слова; выразительное чтение и словесное действие исполнителя в произведениях различных видов, жанров и форм. Основная концепция и цель программы – овладение практическими методами и приемами работы над словом в этно-художественном творчестве.

Постановка голоса и воспитание исполнительской культуры, безусловно, является главной задачей профессионального образования исполнителя народной песни. Однако, слово и мысль исполнителя, составляющие основу песни, являются важнейшими, основополагающими элементами многогранного понятия – исполнительская культура в этно-художественном творчестве. Овладение исполнительской культурой предполагает знание законов и соблюдение принципов сценического действия, практическое умение осуществлять выразительное словесное действие, взаимодействовать и воздействовать словом на зрителя, значит доносить свою мысль, добиваться поставленной цели [2, с. 5–18].

В контексте данной статьи рассмотрим ряд практических вопросов, связанных с методикой работы над текстом и словом в песне, приемам воспитания навыка исполнительского анализа, речевой культуры, интонационной и логической выразительности исполнителя.

Приступая к освоению элементов словесного действия исполнителя, обсудим принципы поведения и кейс-задач. Наметим дорожную карту исполнителя. Каждый студент самостоятельно может обозначить для себя вехи, которые, по его мнению, могут привести исполнителя к успеху.

- Искренность исполнителя.
- Доброжелательность.
- Владение мастерством и техникой произношения.
- Внутренняя наполненность.
- Готовность к взаимодействию.
- Органичность и естественность в общении.
- Целенаправленность словесного действия.

- Образность и эмоциональная выразительность.
- Логическая перспектива мысли.
- Убедительность и действенность слова.

Возможны ли дополнения к данному перечню? Ну, конечно, возможны и даже необходимы. Есть над чем подумать студенту. Интересно вернуться к этому списку на одном из итоговых занятий, провести его за «круглым столом», обсудить и дополнить, исходя из собственного опыта.

На следующем этапе определяем последовательность творческого процесса.

1. Познавание. Анализ текста и музыкальной формы.
2. Переживание. Осмысление исполнительского замысла, «вживание» в образ.
3. Воплощение. Процесс «присвоения» авторского слова, воплощения замысла в слове и в психофизическом действии.
4. Воздействие. Исполнение произведения, общение со зрителем, воздействие словом и мыслью, убеждение зрителя [4, т. 4, с. 58–62].

В процессе обучения студенту предстоит освоить методы исполнительского анализа. Исполнительский анализ включает в себя литературный, смысловой и действенный аспект. Смоделировать творческий процесс практически невозможно: он субъективен и неповторим, поэтому здесь вполне применим концентрический метод познавания: текст – смысл – действие – смысл – текст. Действенный анализ – один из приемов, который подводит исполнителя к углубленному, конкретному пониманию замысла [1, с. 17–38].

Приступая к анализу текста, оговорим, что исполнитель является посредником между автором и зрителем, он посланник автора, единомышленник, исполняющий свою миссию, он должен донести до зрителя идею и волю автора. Для исполнения этой миссии он должен досконально изучить текст своего послания.

Первое прочтение имеет значение, потому что именно в первом прослушивании и прочтении текста интуитивно улавливаем настроение и характер произведения. Важно запомнить свое первое впечатление, оно, как правило, не обманывает тонко чувствующего человека. Однако, к сожалению, мы сталкиваемся здесь с проблемой: не каждый студент в настоящее время свободно может прочитать текст «с листа», что, разумеется, затрудняет его восприятие. Поэтому первое прочтение иногда продолжается вторым, а возможно и третьим.

Начинаем обсуждение текста с постановки простых вопросов. Первый вопрос: о чем я хочу поговорить со зрителем? Какой бывает зритель? Дети, взрослые, подростки, однокурсники, мужчины, женщины и т. д. Представляем предполагаемых зрителей. Захотят ли они слушать исполнителя? Почему да, и почему нет?

Порассуждаем так: зритель – это партнер в условной игре под названием «Исполнитель-зритель». В этой игре есть свои негласные законы и правила: зритель сидит в зале, исполнитель стоит на сцене; исполнитель говорит – зритель смотрит и слушает. Исполнителю надо найти в зале единомышленников, переубедить скептиков, увлечь их своей идеей и собрать команду единомышленников. Это трудная задача, которая требует от исполнителя убежденности в своей правоте, усилий воли и колоссальной эмоциональной энергии. А зритель играет свою роль: он может быть заинтересованным наблюдателем, равнодушным созерцателем и даже оппонентом. В конечном итоге он выражает свое отношение аплодисментами.

Чтобы стать ведущим в такой игре, требуется и мастерство, и техника, и умение, и вдохновение. На практических групповых занятиях осваиваем выразительные средства и технику речи, добиваемся мастерства произношения и общения.

С первых занятий в упражнениях голосо-речевого тренинга воспитываем бережное отношение к слову, к пониманию и чувствованию его эмоциональной звуковой и глубинной смысловой основы. Студент должен уяснить, что слово – не случайный набор слогов, который заучивается по нотам и повторяется в определенной тональности. Слово – это

гармоническая композиция звуковых сочетаний, в нем уже заложена музыка, эмоция, творчество произносящего. В звуковой конструкции слогов и звуков зашифрован образ предмета или явления. Раскрытие и восприятие этого образа зависит от внутреннего видения и речевого мастерства исполнителя. «Надо уметь правильно произносить звуки, слова фразы. Научившись этому так, чтоб все это вошло в привычку, можно творить», – писал К. С. Станиславский [4, т. 3, с. 463]. Гласные звуки – это звучание голоса, в котором отражается эмоция человека, а согласные – звуки, сопровождающие голос, выражают его отношение к объекту окружающего мира. Таким образом, в слове и речи проявляется мировоззрение и мировосприятие личности.

В речевых разминках и упражнениях овладеваем приемами выразительной интонации и убеждения, общения и целенаправленного обращения. Постепенно формируем навык восприятия народного поэтического слова, авторского слова, умение воспринимать и относиться к ситуации, оценивать событие с точки зрения автора или условного персонажа, улавливать образы и мысли автора.

Ответ на вопрос: о чем я хочу поговорить, определяет круг проблем – тему будущего разговора со зрителем. Следует называть тему просто и коротко – одним-двумя словами. Следующие вопросы требуют уже более детального обдумывания. Почему об этом надо говорить? Что меня вынуждает говорить об этом? Так мы определяем главную проблему произведения. Обсуждаем, насколько эта проблема важна для зрителя, насколько затрагивает интересы зрителя и т. д. Ищем ответ на следующие вопросы: что я хочу сказать зрителю? Какой реакции жду от зрителя? Для чего зритель должен знать об этом?

Станиславский называл сверхзадачу «изюминкой» пьесы, а сквозное действие – главным лейтмотивом. «Сверхзадача и сквозное действие – прирожденная жизненная цель и стремление, заложенные в нашей природе, в нашем сокровенном «я» [4, т. 4, с. 145]. Студент должен уяснить, что он ищет ответ не для оценки преподавателя и не для публики, для себя, поэтому ответ должен быть понятен и прост. Тема, идея и сверхзадача исполнителя должны формулироваться максимально коротко и четко. Если сразу трудно найти точный ответ, записываем несколько вариантов и выбираем из них наиболее приемлемый. Позже сверхзадача будет уточняться и углубляться.

Здесь берет начало сложный процесс осмысления содержания и «вживания» в образ. На этом этапе студенту приходится преодолевать внутренний психологический барьер, отождествляя себя с автором. Некоторым это дается легко, некоторые с трудом отказываются от школьных формул: «автор хочет сказать…» и т. п. Поэтому необходима четкая установка: я хочу сказать, это мои мысли, моя цель, мои будущие действия. Важно, чтобы текст произведения нравился исполнителю. Для того, чтобы воспринять текст, надо его понять, чтобы понять, надо его познать [3, с. 130–132].

Воспитание навыка «познавания» и анализа текста происходит в упражнениях с текстами. У нас есть богатейшая копилка малых фольклорных форм, которые являются прекрасным материалом для такого тренинга. Начиная с простых текстов на бытовые темы постепенно подходим к анализу более сложных по содержанию и смыслу произведений. Изучая особенности стихотворного жанра, обращаем особое внимание на литературный анализ текста, тропы, синтаксические фигуры и структурные элементы поэтического языка [5, с. 116–177].

Глубокое и всестороннее познавание текста невозможно без культурологического изучения эпохи, литературных течений, жанра и бытования народной песни и т. д. Исполнителю требуется духовное насыщение творческой среды сознания, в которой он будет культивировать свой замысел и выращивать из него словесное древо-действие. В процессе осмысления содержания, конкретизируем проблему, уточняем идею и сверхзадачу, определяем отношение и внутренние видения исполнителя [1, с. 47–65].

Определение конфликта в произведении – важная ступень в творческом процессе познания. К пониманию конфликта мы подходим через текстовые упражнения с пословицами, скороговорками, частушками и др. малыми фольклорными формами.

Конфликт может иметь зримую и скрытую форму. Открытый конфликт в сюжетных произведениях выражается в столкновении противоположных персонажей. Здесь же имеются и скрытые формы противоречий, они выражаются во взаимоотношениях человека и общества, человека и природы, в отношении человека к историческим событиям, к окружающему миру и т.д. В лирическом произведении, где чаще всего сюжет отсутствует, скрытая конфликтность, содержится во внутренних переживаниях лирического героя. Если есть проблема, наличие которой мы уже зафиксировали, значит, существует некое противоречие, которое требует разъяснения, разрешения и умиротворения. Чтобы приступить к этому процессу мы должны выяснить предлагаемые обстоятельства, стороны конфликта, проследить процесс и диалектику развития, найти приспособления для его разрешения. Вот она, действенная задача исполнителя [2, с. 5–18].

Развитие конфликта формирует композиционную структуру произведения. Определяя структурные элементы композиции, анализируем куплетную форму песни, наличие припевов, повторов, рефрена и т. д.

Часто студенты, прочитывая текст песни, совершают ошибку, опуская повторы строк, куплетов или припева. Тем самым они разрушают логическую перспективу действия, целостность композиции. Небрежное отношение к тексту не способствует его творческому осмыслению, препятствует поиску выразительной формы воплощения [4, т. 3, с. 343].

На этапе творческого воплощения осуществляем «присваивание» авторского текста, в каждом структурном эпизоде уже определена действенная задача, остается найти выразительные средства и приспособления для выражения мысли и подтекста. Внутреннее видение, отношение и подтекст отражаются не только в слове и интонации исполнителя, подтекст выражается в мимике и в позе, в мимолетном движении руки и во внешнем облике.

В процессе воздействия наиболее проявляется творческая индивидуальность исполнителя народной песни. Профессиональное умение дает человеку уверенность, владение знанием и техникой исполнения порождает убежденность, уверенность и убежденность способствуют убедительности исполнителя. Активность, увлеченность, творческая инициатива и чувство меры приводят творческую личность к вершинам профессионального мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – М.: ВТО, 1970. – 160 с
2. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1982. – 119 с.
3. Промптова, И. Ю. Действие словом / И. Ю. Промптова // Мастерство режиссера / под общ. ред. Н. А. Зверевой. – М.: ГИТИС, 2002. – С. 123–136.
4. Станиславский, К. С. Собр. соч.: в 8 томах, т. 2, т. 3, т. 4 / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954–1961.
5. Сценическая речь: учебник / под ред. И.П. Козляниновой, И.Ю. Промптовой. – М., 2006. – 508 с.

УДК 377.5

Т. В. Возная,
Т. Ф. Юрченко,
г. Донецк, ДНР

РОЛЬ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КАБИНЕТА В ПОВЫШЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ И ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КОЛЛЕДЖА

Одной из важнейших задач современного образования является воспитание образованной, самостоятельной, мыслящей личности, способной к самореализации природных способностей и возможностей.

Решать эту задачу сегодня невозможно без активного внедрения в учебный процесс новых, инновационных педагогических технологий, эффективных форм организации образовательного процесса, активных методов обучения.

Инновационный процесс в образовании – это совокупность последовательных, целенаправленных действий, направленных на его обновление, модификацию цели, содержания, организации, форм и методов обучения и воспитания, адаптации учебного процесса к новым общественно-историческим условиям [2, с. 23].

Применительно к педагогическому процессу инновация означает введение нового в цели, содержание, методы и формы обучения и воспитания, организацию совместной деятельности учителя и учащегося.

Важную роль в этом процессе играет учебно-методический кабинет образовательного учреждения, который сегодня является центром сбора, обобщения и распространения передового педагогического опыта, центром повышения педагогической квалификации, также копилкой всего ценного педагогического опыта, накопленного коллективом цикловой комиссии режиссерских дисциплин.

Основная задача учебно-методического кабинета направлена на создание условий для совершенствования мастерства педагогов в рамках образовательного профессионального учреждения.

Необходимым условием функционирования любого кабинета является наличие паспорта кабинета, который является зеркалом учебного кабинета. В нем отражаются все моменты работы кабинета: от целей, текущего и перспективного планирования работы кабинета до перечисления основных эргономических требований и параметров кабинета, списка всей мебели, оборудования (с указанием инвентаризационных номеров), учебной и дополнительной литературы, дидактического материала, аудио и видео-пособий, перечня сносок для работы с интернет-ресурсами, которые значительно облегчают процесс познания и передачи информации обучаемому.

Работа методического кабинета сегодня строится в соответствии со следующими ***принципами.***

Принцип доступности. Учебно-методический кабинет должен быть доступен каждому педагогу, иметь гибкий график работы.

Принцип научности и актуальности должен обеспечивать эффективное и своевременное информирование о новых разработках в психолого-педагогической науке и передовой практике, о нормативно-правовом и методическом обеспечении системы профессионального образования.

Принцип наглядности. Методический кабинет должен содержать документальное сопровождение образовательно-воспитательного процесса учебного заведения.

Принцип эстетичности. Всё оформление методического кабинета должно быть выполнено в едином стиле, со вкусом, располагать к беседе, творческой работе.

Принцип креативности. Материал, представленный в методическом кабинете, должен «провоцировать» педагогов на творчество, побуждать к совершенствованию профессионального мастерства.

Каждый учебно-методический кабинет в образовательном учреждении профессионального уровня является основной составляющей образовательного пространства, которая расширяет информационное поле образовательной среды, являясь центром урочной и внеурочной деятельности по профессиональным модулям учреждения. Кабинет представляет собой сложную педагогическую систему, включающую учебное оборудование, рабочие места для обучающихся и преподавателя, технические средства, устройства для хранения учебного оборудования. Он выполняет различные функции: обучающую, информационную, воспитательную.

От того, насколько грамотно оборудован, оснащен, оформлен кабинет, от того, насколько востребованы и эффективно работают имеющиеся в нем материалы, от того, насколько кабинет соответствует современным требованиям, во многом зависит успешность образовательной деятельности учебного заведения. В первую очередь учебный кабинет должен соответствовать своему функциональному назначению, а его техническое оснащение удовлетворять требованиям, предъявляемым к современному уроку. Важно, чтобы и интерьер кабинета соответствовал общему росту «качества жизни».

Учебно-методический кабинет цикловой комиссии режиссерских дисциплин имеет давнюю историю. Он был создан в пятидесятые годы XX столетия, одновременно с открытием театрального отделения в нашем учебном заведении – политпросветтехникуме. Таким было начальное название Донецкого колледжа культуры и искусств в 1944 году.

С тех пор на протяжении уже более 75 лет он является центром, обеспечивающим высокий уровень преподавания предметов и научную организацию труда студентов и преподавателей. Внедрение инновационных педагогических технологий, потребности педагогического коллектива, программно-целевое планирование и творческие разработки преподавателей – это ключевые ориентиры нашего учебно-методического кабинета.

Предметная направленность работы кабинета напрямую зависит от оснащенности методическими и дидактическими материалами. Методические фонды, обучающие комплексы профессиональной направленности, тематические стенды узловых тем, программы являются важнейшей частью учебного процесса. При этом обучающиеся должны иметь возможность оперативного обращения к данным материалам в ходе каждого занятия. Это стимулирует интерес к дисциплине, активизирует мыслительную деятельность, развивает самостоятельность и творческое мышление студентов.

В кабинете все должно иметь свое место. Все учебно-наглядные пособия систематизированы и рационально размещены. Преподаватель должен иметь под рукой все, что необходимо для подготовки очередного занятия. Это учебные программы, учебники, методические пособия, образовательные стандарты, журналы, специальную литературу, т. е. учебно-методический комплекс (УМК). В нашем кабинете сосредоточены учебно-методические комплексы всех профессиональных модулей цикловой комиссии. Они расположены на специальном стенде в свободном доступе.

Очевидно, что процесс обучения прямо зависит от его технической оснащенности. Кабинет режиссерских дисциплин обладает достаточными техническими средствами обучения такими, как компьютеры, мультимедийный проектор и т. д. При выполнении заданий с применением информационно-компьютерных технологий учащиеся получают возможность полнее осуществлять самоконтроль, на уроке создаётся положительный эмоциональный фон, что служит дополнительным стимулом обучения, повышения мотивации учебной деятельности и качества образования. С использованием информационно-компьютерных технологий сокращается время подготовки к практической части урока. Яркие зрительные образы облегчают восприятие материала, улучшают

запоминание. Увеличивается скорость овладения учебным материалом, наблюдается положительная динамика у слабых обучающихся.

Так, в рамках учебной дисциплины «Грим», при создании образа в сказочном гриме широко используются интернет ресурсы. Очень часто проводятся презентации созданных на уроках гримов-образов. Накопленный опыт используется в проведении мастер-классов, а также семинаров для руководителей любительских творческих театральных коллективов области.

Важное место в кабинете отведено наглядным средствам обучения, которые являются не только источниками информации, но помогают также управлять познавательной деятельностью учащихся, обеспечивают новые способы передачи информации, позволяют чередовать различные виды работы (коллективные, индивидуальные, устные, письменные), расширяют возможности для самостоятельной работы учащихся и значительно облегчают воспитание культуры общения.

Средства наглядности делятся на три группы:

а) зрительные (таблицы, опорные конспекты, демонстрационные карточки, репродукции, иллюстрации, раздаточный изобразительный материал);

б) слуховые (аудио записи);

в) зрительно-слуховые (видеофильмы и кинофрагменты, DVD, компьютерные программы).

Так, в рамках учебных дисциплин «Режиссуры» и «Актерского мастерства» создана база видеоматериалов разножанровых учебных постановок. Этот накопленный опыт, а также использование различных компьютерных программ помогают преподавателям в создании художественно–образного решения новых учебных постановок. Также различные компьютерные технологии помогают визуализировать или иллюстрировать символ, метафору, аллегорию как режиссерские приемы и формы подачи материала.

Эта база также используется для участия в онлайн конкурсах и фестивалях различного уровня.

Так, два года назад, на основе этих материалов в рамках учебной дисциплины «Сценическая речь» был основан республиканский онлайн-конкурс чтецов «Голос молодых». А в рамках учебных дисциплин «Сценарное мастерство» и «Режиссура и актерское мастерство» видеозапись и сценарий дипломной работы «И отражается реальность в зеркале Островских пьес» стали победителями в 13 международном литературно-художественном конкурсе «Гренадеры, вперед!», «Я землю сохраню и передам потомкам», проходивший в Москве.

В планах нашего кабинета и цикловой комиссии – создание театральной студии для учащихся школ среднего и старшего возраста, которая бы служила базой для проведения занятий по учебной и педагогической практике.

Ведущее место среди других наглядных средств обучения занимают опорные конспекты. Объясняется это несколькими причинами: в таблицах материал сгруппирован и систематизирован, это упрощает восприятие и запоминание изучаемого. На них нет больших текстовых пояснений; раскрытие материала опирается на использование графических средств, что позволяет создать яркий зрительный образ. Такие опорные конспекты мы выполняем в виде компьютерных презентаций и используем в процессе дистанционного обучения.

В кабинете имеются постоянные и сменные стенды. На постоянных стендах таких, как «Сегодня на уроке», «Уголок заочника», размещена информация о формах и методах , которые могут быть использованы преподавателями на уроках режиссерского цикла, а также информация для заочников, необходимая при выполнении самостоятельных работ. Здесь помещаются методические рекомендации по организации и выполнению контрольных работ, разработки постановочных планов, семестровых и др. видов творческих работ.

Стенд «Программы и ФОС» предназначен для того, чтобы все методические материалы УМК мдля преподавателей были в свободном доступе.

На сменном стенде «Наши выпускники – руководители театральных коллективов» расположена информация, которая помогает обучающимся в выборе места работы и вида творческой деятельности после окончания колледжа.

На следующем сменном стенде «Учись учиться» расположена информация о призерах и победителях различных творческих фестивалей и конкурсов в виде грамот и дипломов. Они свидетельствуют не только о качественном уровне студентов, участвующих в них, но и являются стимулом для повышения профессионального уровня нынешних студентов.

На сменном стенде «Информация» размещается различные графики учебного процесса, экзаменационных сессий заочников, сведения о преподавателях цикловой комиссии, графики консультаций для студентов и абитуриентов, программа творческого конкурса для абитуриентов, расписание звонков. Одним словом, все, что касается организации учебного процесса.

В нашем учебно-методическом кабинете накоплен значительный фонд раздаточного материала. Он необходим, прежде всего, для организации на уроке дифференцированного обучения, самостоятельной работы учащихся и контроля степени сформированности профессиональных компетенций у обучающихся. Это индивидуальные карточки, тесты, презентации, таблицы, контрольные и проверочные работы.

Библиотека кабинета включает основную и дополнительную литературу, художественную литературу: поэзию, драматургию. С этими литературными источниками обучающиеся учатся работать самостоятельно. Кроме того, библиотека включает большое количество специальной литературы, касающейся профессиональных вопросов, а также вопросов подбора репертуара для творческих работ на уроке и вне урока.

Работе с литературой способствуют методические пособия, которые помогают организовать учебный процесс рационально. Это методические рекомендации по выполнению практических работ на очной и заочной форме обучения, по выполнению контрольных работ для заочной формы обучения, по разработке постановочных планов и дипломных работ для очной и заочной форм обучения, дидактические материалы, сборники драматургических произведений, разработки постановочных планов и другая методическая литература, разработанная преподавателями цикловой комиссии режиссерских дисциплин. Весь этот материал также является хорошим подспорьем преподавателям цикловой комиссии в процессе дистанционного обучения.

Особую роль в организации учебного процесса играют учет и хранение работ обучающихся на всех этапах их обучения: это и разработки постановочных планов, контрольные и самостоятельные работы по учебным дисциплинам цикла, дипломные проекты. Все это, а также нормативные документы, касающиеся организации и работы методического кабинета режиссерских дисциплин, находятся в кабинете в электронном виде и могут быть использованы как пособия в последующем обучении.

Поскольку учебные дисциплины в нашей цикловой комиссии, в основном, творческие, нам не обойтись без наличия фонда бутафории, реквизита и декоративно-художественного оформления, который создан и постоянно дополняется студентами нашей цикловой комиссии под руководством преподавателей. Особое внимание уделяется созданию костюмерного фонда.

Иными словами, учебный кабинет должен обеспечить максимальную экономию времени, связанную с затратами на подготовку к занятию. На наш взгляд, учебно-методический кабинет режиссерских дисциплин должным образом справляется с этими функциями. Считаем, что чем более функциональным, современным, эстетичным и комфортным будет учебный кабинет, а преподаватель, работающий в нем, будет соответствовать требованиям стандарта преподавателя, обозначенному в новых ГОС, тем

более высоких качественных результатов обучения мы можем ожидать от молодежи, обучающейся в образовательных учреждениях среднего профессионального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Меняева, И. Н. О методике проектов / И. Н. Меняева // Педагогическая мастерская. – 2004. – № 4. – С. 35–36.
2. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / под ред. Е.С. Полат. – М., 2000. – 192 с.
3. Гузеев, В. В. Метод проектов как частный случай интерактивной технологии обучения / В. В. Гузеев // Директор школы. – 1995. – № 6. – С. 22–24.

УДК 37.018:005.332.4-027.564

К. А. Гальченко,
г. Луганск, ЛНР

НЕКОММЕРЧЕСКИЙ МАРКЕТИНГ КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ КОНКУРЕНТОСПОСОБНОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

В современных условиях функционирования образовательной системы Луганской Народной Республики остро стоит вопрос совершенствования образовательной сферы и повышения конкурентоспособности образовательных услуг. Многие проблемы образовательной сферы носят системный характер и требуют безотлагательного решения и поиска путей выхода для повышения уровня качества образовательный услуг. Это обусловлено многими факторами негативного влияния, среди которых:

– нестабильная социально-экономическая, политическая и демографическая ситуации в регионе;

– непризнание дипломов вузов республики на международном уровне;

– низкий уровень материального обеспечения населения;

– отсутствие кооперации между образовательными организациями и организациями-работодателями.

На коллегии Министерства образования и науки Луганской Народной Республики «Качество образования: проблемы, пути их решения и перспективы» были поставлены конкретные задачи, направленные на повышение качества образования в Луганской Народной Республике, среди которых [3]:

– совершенствование материально-технической составляющей образовательного пространства;

– рассмотрение возможности совместного с Российской Федерацией формирования инновационной и исследовательской инфраструктуры с бизнесом в интересах реального сектора экономики, создание совместных научно-исследовательских организаций и подразделений, проектно-конструкторских организаций, экспериментальных производств и испытательных станций;

– разработка комплекса мер по достижению нового качества образования в образовательных организациях (учреждениях) Луганской НародноЙРеспублики.

Однако одной из первостепенных задач остаётся привлечение потенциальных абитуриентов для поступления в высшие учебные заведения республики. И здесь необходим грамотный, сбалансированный, гибкий набор инструментов, который поможет охватить значительную аудиторию, сформировать полноценную информационную картину об учебном заведении и специальности, достичь целевых показателей эффективности деятельности и максимизировать результат. И одним из таких действенных инструментов является «социальный», или «некоммерческий маркетинг», который применительно к

образовательной среде представляет собой «систему управления, посредством которой удовлетворяется, расширяется, прогнозируется спрос различных социальных групп на образовательные услуги» [7].

Инструментарий некоммерческого маркетинга позволяет применять средства и методы, используемые для привлечения потенциальных потребителей в коммерческой сфере с корректировкой на специфические цели образовательных учреждений, заключающиеся в:

– повышении её социального влияния на рынок труда в пределах определённой территории;

– улучшении конкурентных позиций организации на рынке образовательных услуг;

– достижении заинтересованности выпускников к деятельности образовательного учреждения;

– повышении престижности обучения по различным направлениям.

Среди основных задач некоммерческого маркетинга в системе высшего образования можно выделить повышение конкурентоспособности образовательной организации в регионе и продвижение образовательных услуг в рыночных условиях хозяйствования. Алгоритм формирования системы некоммерческого маркетинга в сфере образовательных услуг представлен на рисунке 1.

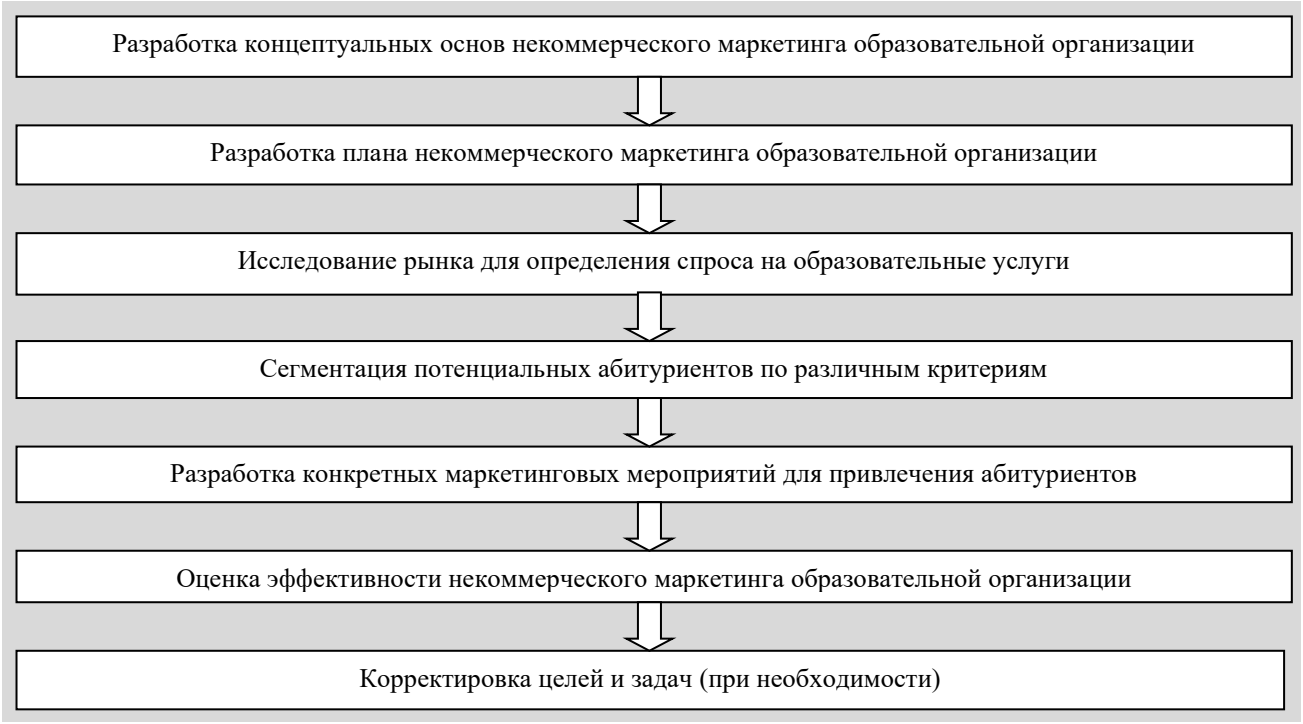


Рис. 1. Алгоритм формирования некоммерческого маркетинга образовательной организации

Разрабатывая концептуальные основы некоммерческого маркетинга конкретной образовательной организации, необходимо, в первую очередь, опираться на фундаментальные основы и передовые разработки в этой сфере [2; 5], учитывая при этом специфику деятельности образовательной организации и ситуацию, сложившуюся в регионе, что поможет чётко сформулировать миссию образовательного учреждения, поставить стратегические цели и определить основополагающие принципы деятельности организации.

Попытки обоснования концептуальных основ некоммерческого маркетинга были предприняты различными исследователями. Так, Ф. Котлер [4] называл важнейшей целью некоммерческого маркетинга оказание влияния на общественное поведение, а успех

некоммерческой организации связывал с влиянием на поведение широкого спектра участников рыночных отношений. Данная цель значима и для образовательных организаций в контексте привлечения потенциальных абитуриентов.

С. Н. Андреев [1] рассматривал некоммерческую и коммерческую составляющие маркетинговой деятельности некоммерческих организаций как симбиоз для увеличения результативности некоммерческой деятельности, что актуально для образовательных организаций, оказывающих услуги как на коммерческой основе, так и на за счёт средств государственного бюджета.

Е. Л. Шекова [8], классифицируя общественные блага, производимые некоммерческой сферой, подразделяет их на чистые общественные блага, доступ к которым является свободным, и смешанные общественные блага (к которым относится образование), доступ к которым ограничен в силу количества мест, квалифицированных специалистов, площадей. Данная ограниченность усиливает потребительский спрос и требует точного маркетингового расчёта предложения данных услуг на основе плана маркетинга.

При разработке маркетингового плана необходимо осознавать, что не существует какой бы то ни было универсальной структуры его построения: всё зависит от конкретных условий функционирования организации и положения на рынке образовательных услуг. Маркетинговый план – это своеобразное руководство к действию, поэтому чрезвычайно важно учитывать все возможности и потенциальные риски, грамотно распределять ресурсы и оперативно выявлять проблемы, учитывая при этом, что каким бы чётким, грамотным и выверенным он не был, это не гарантирует положительных результатов, требует значительных временных затрат и постоянного обновления данных.

При исследовании рынка образовательных услуг необходимо принимать во внимание, что часть услуг предоставляется бесплатно на конкурсной основе (за счет средств бюджета), а часть — платно (за счет покупателей), учитывать влияние факторов макро- и микросреды на вузы, которые формируют будущий спрос на услуги, регламентируют и контролируют деятельность учреждений [6]. Сегментируя абитуриентов нужно брать за основу географические, демографические, психографические и поведенческие признаки, что позволит наилучшим образом реализовать свои конкурентные преимущества.

Среди конкретных программных мероприятий некоммерческого маркетинга в образовательной среде можно выделить:

– рекламу учебного заведения в СМИ, по радио и телевидению;

– активное привлечение в социальных сетях с чередованием контента о популяризации направлений образовательной организации с интересной информацией о жизни вуза;

– информирование потенциальных абитуриентов с использованием международных информационных ресурсов и платформ;

– активное сотрудничество с вузами других стран;

– проведение различных тренингов и мастер-классов среди выпускников школ – потенциальных абитуриентов;

– привлечение известных выпускников вуза, добившихся профессиональных успехов для популяризации образовательных услуг организации.

При оценке эффективности некоммерческого маркетинга следует обратить внимание на то, что основная его цель – максимизация социального эффекта, проявляющегося в результате деятельности некоммерческого субъекта, направленном на благо общества в целом или отдельных групп населения, не связанный с получением прибыли [1]. Однако не следует забывать о том, что в современных вузах практикуется как бюджетная, так и контрактная форма обучения, следовательно, будет иметь место и экономический эффект, проявляющийся в максимизации прибыли от коммерческой деятельности образовательной организации.

Однако при применении инструментария некоммерческого маркетинга не стоит забывать и о стратегии удержания клиента, для чего необходимо непрерывно совершенствовать качество образовательных услуг, постоянно расширяя спектр инструментов и оценок в сфере высшего образования.

Таким образом, основная цель управления образовательной организацией на основе некоммерческого маркетинга – это достижение заинтересованности общества к деятельности образовательной организации, повышение престижности обучения на различных направлениях организации, а также получение организацией прибыли. Результат успешных мероприятий на основе некоммерческого маркетинга будет проявляться в повышении известности и востребованности услуг образовательной организации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, С. Н. Маркетинг некоммерческих субъектов (теоретико-методологический аспект): автореф. дис. ... д-ра экон. наук: 08.00.05 / Андреев Сергей Николаевич. – М., 2003. – 44 с.
2. Захарова, И. В. Маркетинговые инструменты в современном вузе: тенденции исследований / И. В. Захарова // Высшее образование в России. — 2018. — № 6. — С. 20–30.
3. Коллегия «Качество образования: проблемы, пути их решения и перспективы» [Электронный ресурс]. – Луганск, 2019. − Режим доступа: https://minobr.su/collegium/4712-kachestvo-obrazovaniya-problemy-puti-ih-resheniya-i-perspektivy.html
4. Котлер, Ф. Стратегический маркетинг некоммерческих организаций / Ф. Котлер, А. Андреасен. – 6-е изд. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 854 с.
5. Кохан, Н. В. Маркетинговая модель управления развитием образовательной организации / Н. В. Кохан // Сибирский педагогический журнал. — 2017. — № 1. — С. 97–103.
6. Ребрикова, Н. В. Исследование рынка образовательных услуг: краткий обзор / Н. В. Ребрикова, О. В. Колесникова // Молодой ученый. — 2017. — № 14 (148). — С. 417–420.
7. Чугунова, А. С. Некоммерческий маркетинг в образовании / А. С. Чугунова // Вестник УлГТУ. — 2018. — № 2 (82). — С. 63–65.
8. Шекова, Е. Л. Особенности маркетинга некоммерческих организаций культуры: российский опыт / Е. Л. Шекова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Менеджмент. — 2003. — № 2. — С. 55–77.

УДК 378.016

С. Р. Ерёмина,
г. Орел, РФ

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

В наше непростое время социально-экономической нестабильности и кризисов возрастают требования к профессиональной подготовке специалистов в процессе обучения в высших учебных заведениях. В условиях современного общества важными качествами профессионала является не только владение профессиональными знаниями и навыками, но и наличие коммуникативных компетенций, необходимых для успешного осуществления деятельности: коммуникативные знания, коммуникативные умения, коммуникативные навыки, позволяющие достигать эффективности в решении профессиональных задач. Значительно актуализировал эту проблему кризис, вызванный пандемией коронавируса, который кардинально изменил культуру повседневного общения, ценности и привычки людей, дал новый импульс развитию цифровых коммуникативных технологий.

Однозначного понимания сущности понятия «коммуникативная компетентность» в науке на данный момент нет. Термин «компетентность» (от лат. competens – способный, соответствующий) в словаре С. И. Ожегова означает «глубокое, доскональное знание существа выполняемой работы, способов и средств, достижения намеченных целей, а также наличие соответствующих умений и навыков» [6].

Л. А. Петровская считает, что коммуникативная компетентность представляет собой совокупность навыков и умений, необходимых для эффективного общения [7]. По мнению Ю. Н. Емельянова, коммуникативная компетентность – это «ситуативная адаптивность и свободное владение вербальными и невербальными средствами социального поведения» [1, с. 11]. Мерой коммуникативной компетентности он называет степень успешности задуманных актов влияния и используемых средств произвести впечатление на других [Там же, с. 10]. Ю. М. Жуков, Л. А Петровская, П. В. Растянников понимают коммуникативную компетентность как «систему внутренних ресурсов, необходимых для построения эффективного коммуникативного действия в определённом круге ситуаций межличностного взаимодействия» [3, с. 4]. В других современных исследованиях коммуникативная компетентность трактуется как способность участника общения координировать собственные действия и действия коммуникативных партнёров в соответствии с выбранной целью в условиях конкретной коммуникативной ситуации (О. И. Матьяш, Е. В. Руденский, В. В. Казаковская).

Обобщая описанные мнения, можно сделать вывод, что под коммуникативной компетентностью понимается способность человека успешно и эффективно взаимодействовать с другими в соответствии с ситуацией, достигая в общении желаемых результатов, а также способность в нужный момент сориентироваться в ситуации общения и перестроить свою тактику. Сущность коммуникативной компетентности заключается в способности и готовности вступать в различного рода (вербальные и невербальные, устные и письменные) контакты для решения коммуникативных задач (передачи информации, установление и поддержание контактов и т. п.).

Таким образом, разные подходы к понятию и сущности коммуникативной компетентности позволяют назвать её сложным, интегративным образованием личности, которое содержит многие компоненты. По мнению И. А. Зимней в состав структуры компетентности входят: мотивационный аспект (готовность к проявлению компетентности); когнитивный аспект (владение знаниями содержания компетентности); поведенческий аспект (опыт проявления компетентности в разнообразных ситуациях); ценностно-смысловой аспект (отношение к содержанию и объекту компетентности); эмоционально-волевой аспект (эмоционально-волевая регуляция процесса и результата проявления компетентности) [4, с. 25–26]. Е. В. Сидоренко в структуре коммуникативной компетентности выделила следующие элементы: коммуникативные способности, коммуникативные умения, коммуникативные знания, адекватные коммуникативным задачам и достаточные для их разрешения [8, с. 60].

Специалисты выделяют два основных критерия коммуникативной компетентности: эффективность (продуктивность, результативность, успешность действий, способность достигать цели) и уместность (адекватность, соответствие коммуникативных действий условиям данной ситуации, учёт целей и интересов не только своих, но и остальных участников) [5, с. 118]. При этом следует учитывать, что ни один человек не является абсолютно компетентным, как и абсолютно некомпетентным: каждый человек склонен проявлять большую компетентность в одних коммуникативных ситуациях и меньшую – в других.

Исследователи предлагают выделять три уровня сформированности коммуникативной компетентности: минимальный, удовлетворительный, оптимальный. Если минимально компетентный партнёр не способен осознавать коммуникативную ситуацию и влиять на её ход, а удовлетворительно компетентный партнёр способен влиять лишь в пределах практикуемой нормы, то оптимально компетентный партнёр способен применять нестандартные подходы к регулированию и преобразованию ситуации, а также самостоятельно выбирать степень своей вовлечённости в ситуацию.

Оптимальный уровень коммуникативной компетентности предполагает, что человек способен не только эффективно действовать в рамках сложившейся системы отношений, но и способен её регулировать и преобразовывать. Он владеет широким репертуаром коммуникативных действий (вербальных и невербальных), умеет адаптировать их под задачу, то есть умеет выбрать конструктивные действия, ведущие к достижению результата, может строить свою линию поведения в соответствии с линией поведения партнёров, уважая их право на собственный выбор действий. В то же время оптимально компетентный партнёр самостоятелен в общении, он способен регулировать степень своей вовлечённости и, оценив ситуацию (систему отношений), может принять самостоятельное решение: входить ему в эту систему отношений, оставаться в ней, или – если система неэффективна – выйти, так как он умеет предвидеть последствия коммуникативных действий; умеет быть креативным, то есть может генерировать личностные ресурсы, находить нестандартные решения и осуществлять их, способен преобразовывать, создавать новую реальность [5, с. 120–121].

Коммуникативная компетентность проявляется в коммуникативных умениях личности, в способности применять в коммуникативной ситуации разнообразные вербальные и невербальные тактики, приёмы, техники. Большинство коммуникативных умений – сложные умения, включающие в себя совокупность более частных приёмов и тактик. Базовые умения включают ориентацию на другого, умение слушать и понимать, умение различать разные точки зрения и контексты, умение координировать разговор и этические умения (делать нравственный выбор и поступать этично). Не существует «единственно правильных» техник и тактик. Коммуникативные тактики сами по себе нейтральны – их действенность проявляется в контексте. Используя разные тактики в разговоре, можно получить один и тот же результат. И наоборот, один и тот же коммуникативный приём может привести в разных ситуациях к разным результатам [2, с. 32].

Известно, что коммуникативные умения и навыки, готовность и способность к успешной коммуникации не возникают сами по себе, они возникают в результате тщательного анализа, осмысления и требуют специальной работы по их развитию. Коммуникативная компетентность формируется в процессе воспитания и приобретения человеком коммуникативного и жизненного опыта. Поэтому коммуникативным умениям, навыкам можно и нужно учиться с раннего возраста.

В процессе вузовского обучения становление коммуникативной компетентности студентов должно происходить не стихийно, а быть специально организовано в рамках образовательного процесса. Основная проблема традиционного, преимущественно теоретического, обучения заключается в том, что оно не может обеспечить будущим специалистам полноценное овладение необходимыми коммуникативными компетенциями, так как не способствует применению полученных знаний к решению практических задач, возникающих во взаимоотношениях людей, в различных жизненных ситуациях, сопровождающих профессиональную деятельность. В связи с этим необходимо усиление роли практических занятий, на которых обучающиеся включаются в интерактивную деятельность и получают разнообразный опыт коммуникации и общения.

Акцентируя внимание на формирование коммуникативной компетентности студентов вуза культуры, необходимо учитывать творческий потенциал как самих обучающихся, так и творческую атмосферу образовательной организации, в связи с чем шире использовать проведение занятий в игровых формах, социально-психологические тренинги и упражнения, которые окажут существенное влияние на становление коммуникативной компетентности студентов. Поэтому задача развития компетентности – включение коммуникативных знаний в повседневную практику путём выработки соответствующих умений, навыков и приобретения эффективного опыта общения в разных ситуациях. Занятия должны содержать не только теоретические знания, но обязательно практические техники, направленные на коммуникацию, саморазвитие и активную деятельность.

Исходя из анализа разных подходов к понятию и содержанию коммуникативной компетентности, можно выделить традиционные и современные методы формирования коммуникативной компетентности у обучающихся вуза. К традиционным относится получение знаний в процессе лекционных и практических занятий, чтение специальной литературы, просмотр фильмов, беседы, усвоение образцов поведения в ходе подражания и др. Содействуют этому некоторые дисциплины психолого-педагогической направленности, которые определяются федеральным государственным образовательным стандартом высшего образования. Однако необходимо признать, что такие дисциплины, как «Психология», «Педагогика», «Основы коммуникативной культуры», «Психология делового общения» в недостаточном объеме изучаются в Орловском государственном институте культуры, т. е. сложившийся уровень образования не решает проблемы формирования коммуникативной компетентности. Поэтому необходимо расширение спектра общепедагогических и психологических курсов для обучения студентов и внесение активных элементов преподавания в существующие дисциплины.

В образовательном процессе необходимо использовать современные и инновационные способы развития коммуникативной компетентности студентов, которые включают в себя активные и интерактивные методы. К таким методам относятся дискуссии, деловые и ролевые игры, круглые столы, выполнение совместной деятельности, игры-упражнения, мозговой штурм, метод кейсов, игры-разминки, коммуникативный тренинг и др. Тренинг как метод упражнений имеет множество разновидностей в зависимости от задач, которые ставит педагог в каждой конкретной группе студентов: это может быть тренинг развития социальной чувствительности, толерантности, межличностного понимания, развития эмоционального интеллекта, креативности, управления собственным поведением и познания себя, выработки коммуникативных качеств, умений и навыков общения в разных ситуациях, в том числе конфликтных и др. Тренинговый метод позволяет обучающимся стать более социально адаптированными, активными, овладеть коммуникативными умениями и навыками,

На сегодняшний день использование интерактивных технологий на занятиях должно стать неотъемлемой частью образовательного процесса в вузе. Применение в обучении студентов интерактивных методов позволяют им самим участвовать в учебном процессе и учит переносить теоретические знания в практическую сферу. Также одним из достоинств применения интерактивных технологий в обучении является появление у студентов интереса к изучаемому предмету и повышение познавательной мотивации, соответственно и повышается качество обучения. Студенты начинают работать творчески и становятся более уверенными в себе.

Перечислим некоторые виды интерактивных игровых заданий, используемых в организации группового взаимодействия студентов Орловского государственного института культуры при изучении курсов «Психология», «Психология делового общения», «Основы коммуникативной культуры»:

- диагностическое тестирование (анкетирование) и групповое обсуждение результатов;
- групповая рефлексия «Что ценного и полезного я сегодня узнал (о себе)?»;
- составление анкеты, проекта, исследовательская работа (групповая работа в «двойках» или «тройках») и разработка рекомендаций;
- тренинговые упражнения и задания («Ассоциации», «Дистанции в общении», «Испорченный телефон», «Угадай эмоцию», «Планета чувств», «Я-высказывание», «Комплимент и поддержка», «Инопланетянин», «Бункер» и др.);
- групповая дискуссия («Настоящий» мужчина, «Настоящая» женщина», «Как правильно отказать человеку в конфликтной ситуации», «Зачем гендерное равенство нужно мужчинам и женщинам?», «Манипуляция: за и против»);

- ролевая игра («Собеседование», «Конфликт на работе», «Переговоры», «Манипуляции», «Отказ», «В чем дело?» и др.);

- круглый стол (обсуждение результатов теоретических и практических исследований, например, по итогам курсового проектирования; обсуждение основных понятий и проблем, например: «Гендерные стереотипы», «Психология и конфликтогенное поведение безработных»; тренировка навыков критического анализа текстов, посвящённых проблемам курса);

- мозговой штурм («Проблема взаимодействия в условиях конфликта», «Как управлять стрессом в конфликтной ситуации» и др.);

- метод «кейс-стади» (изучение и решение ситуационных задач: «Типичные конфликтные ситуации в деловом общении» и др.).

В ходе реализации инновационных и активных методов обучения широко используются информационно-коммуникационные технологии (Интернет, компьютер, ноутбук, смартфон, электронная почта, электронные ученики, электронные тесты-тренажёры, веб-квесты, веб-викторины и др.).

Для развития коммуникативной компетентности студентов в ходе специально организованного обучения необходимо создавать определённые психолого-педагогические условия, которые способствуют активному включению студентов в процесс практического освоения разнообразных коммуникативных технологий и техник, включению их в общественную деятельность по реализации социальных проектов, проведению мероприятий и акций по воспитанию коммуникативно-ценностных установок и мотивации к общению у студентов, ориентируют преподавание психолого-педагогических дисциплин на развитие гуманистического коммуникативного ядра личности и стимулирование коммуникативного саморазвития студентов, усиливают гуманизацию взаимоотношений преподавателей и студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Емельянов, Ю. Н. Активное социально-психологическое обучение / Ю. Н. Емельянов. – Л.: ЛГУ, 1985. – 167 с.

2. Еремина, С. Р. Формирование коммуникативной сферы студентов как основа профессиональной подготовки / С. Р. Еремина // Культура, наука и искусство – современные векторы развития вуза культуры: материалы IV Международной науч.-практ. конф. (г. Орел, 16 октября 2020 г.) / гл. ред. Н.А. Паршиков; ред. колл.: Е.В. Махонин, О.О. Борисова, Б.А. Леонова, О.В. Степанченко, Г.В. Якушкина. – Орел: Орловский гос. ин-т культуры, 2020. – С. 30–33.

3. Жуков, Ю. М. Диагностика и развитие компетентности в общении: учебно-методическое пособие / Ю. М. Жуков, Л. А. Петровская, П. В. Растянников. – М.: Изд-во Московского университета, 1991. – 96 с.

4. Зимняя, И. А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании / И. А. Зимняя. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. – 40 с.

5. Межличностная коммуникация: теория и жизнь / О. И. Матьяш, В. М. Погольша, Н. В. Казаринова, С. Биби, Ж. В. Зарицкая; под науч. ред. О. И. Матьяш. – СПб.: Речь, 2011. – 560 с., ил.

6. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Азъ, 1994. – 907 с.

7. Петровская, Л. А. Компетентность в общении: социально-психологический тренинг / Л. А. Петровская. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 216 с.

8. Сидоренко, Е. В. Тренинг коммуникативной компетентности в деловом взаимодействии / Е. В. Сидоренко. – СПб.: Речь, 2008. – 208 с.

УДК [378.016:168 522](043 3)

Т. А. Зюзина,
г. Луганск, ЛНР

ГУМАНИТАРНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ: ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ

Определение миссии университетов в информационном обществе, проблемы гуманитарной подготовки в вузах и ее культурологической составляющей находятся в центре философско-педагогических исследований разных стран мира последней четверти XX – начала XXI века [1].

Появление и развитие современной концепции культурологической составляющей гуманитарной подготовки в вузах культуры и искусств, ее смысловые доминанты и структурные особенности, как свидетельствует анализ проблемы, определили факторы разного уровня, среди которых, на наш взгляд, важнейшими являются:

1) социальные:

а) процессы глобализации обусловили необходимость сосуществования представителей различных культур на равноправной основе, что требует ознакомления в образовательном пространстве с культурами всех народов мира, то есть решения проблем поликультурного воспитания в полиэтнической среде;

б) характеристика современности как кризисной с этической точки зрения обусловила аксиологический поворот в образовании, стремление превратить идеи личной ответственности в доминанту нравственного сознания;

2) внутринаучные: выделение наук о культуре из лона философии и приобретение ими статуса самостоятельных научных отраслей, а с последней трети XX века-и выделенных учебных дисциплин в вузах;

3) образовательные – университетского уровня:

а) стремление к возрождению идеи универсализма, преодоления вектора на прагматизм, утилитаризм и доминирование профессионализации;

б) стремление преодолеть в содержании образования и формах ее организации разрыв с классической традицией и чрезмерную ориентацию на абсолютизацию новейших социокультурных ценностей;

4) образовательные – педагогически-инструментального уровня:

а) ориентация на создание междисциплинарных фундаментальных учебных курсов;

б) направленность на последовательное воплощение взаимосвязей в горизонтали «школа – вуз», среднее образование – высшее образование;

5) личностно-развивающие:

а) стремление преодолеть тенденции к снижению общей культуры, усиление внимания к содействию становлению личностной сущности, мировоззренческой культуры студенческой молодежи;

б) создание условий для усиления эмоционально-ценностной составляющей, эмоционального фона обучения [3].

В философско-педагогической мысли новейшего времени как зарубежной так и отечественной сформировалась позиция, что в информационном обществе гуманитарное образование должно выполнять следующие функции:

– готовить человека к жизни за пределами профессии, поскольку необходимость профессиональных изменений в течение жизни диктует динамика развития социума;

– готовить представителей разных профессий к социальному общению, что диктует необходимость приоритетной ориентации молодежи на общечеловеческие ценности, моральную ответственность, которая даст возможность понимать друг друга для возможности эффективного решения общественных проблем;

– способствовать формированию позитивной личностной философии, личностной сущности, внутренней устойчивости, способности к самоорганизации, повышению общей культуры;

– осуществлять подготовку нового поколения к жизни в поликультурном обществе, основанном на принципах демократии и идеалах общественного согласия и социальной справедливости.

Цикл культурологических дисциплин образует направление гуманитарного образования в современной высшей школе и в условиях информационного общества должна рассматриваться как фактор:

– общественной консолидации представителей различных профессиональных групп;

– создание общего культурного пространства;

– формирование мировоззрения, духовного развития молодежи;

– формирование ориентации молодежи на общечеловеческие ценности;

– общекультурного развития молодежи [2].

Таким образом, мы рассмотрели доктринальные подходы к проблеме университетского гуманитарного образования и ее культурологического направления, сложившиеся в зарубежной и отечественной философско-педагогической мысли второй половины XX – начала XXI века как результат осмысления социокультурных изменений в условиях нового этапа общественного развития.

Представлен комплекс факторов не исчерпывает всех социально-исторических и педагогических предпосылок усиления гуманитарного образования и формирования и развития культурологического направления в университетах, всех концептуальных подходов к решению актуальных проблем поликультурного, духовно-нравственного, художественно-эстетического развития студенческой молодежи, однако дает представление об основных тенденциях, которые обуславливают внимание общества к указанного феномена как на уровне мировых образовательных процессов, так и в контексте отечественной педагогической ситуации.

Новые тенденции в развитии общественного сознания определяют необходимость переосмысления сущности, целей, принципов развития культурологической подготовки на современном этапе социокультурного обоснования содержания культурологического образования в информационном обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розин, В. М. Философия образования: этюды исследования / В. М. Розин. – М.: МОДЕК, 2007. – 576 с.

2. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов: учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии / А. Я. Флиер. — М.: Академический Проект, 2000. — 496 с.

3. Шапинская Е. Н. Образование vs нео-просветительство: некоторые тренды цифровой культуры / Е. Н. Шапинская, А. А. Лисенкова // Культура культуры. − 2020. − № 2. − С. 12–16.

УДК 8-808

А. А. Коржанова,
Т. Б. Лисицына,
г. Гжель, РФ

РУССКИЙ РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ

Русский человек в языковой картине мира выразительнее всего представлен пословицами и поговорками. Факт давно известный, давший характерное название труду И. М. Снегирёва «Русские в своих пословицах». Пожалуй, нет ничего существенного в жизни

русского человека, что не нашло бы своего отражения в пословицах и поговорках. «А чего нет в приговорах этих, то и в насущности до народа не доходило, не заботило, не радовало и не печалило его» Очень много русских пословиц и поговорок посвящено языку, речи, культуре речевого поведения [2].

Речевой этикет – это система правил речевого поведения и устойчивых формул вежливого общения.

Владение речевым этикетом способствует приобретению авторитета, порождает доверие и уважение. Знание правил речевого этикета, их соблюдение позволяет человеку чувствовать себя уверенно и непринужденно, не испытывать неловкости и затруднений в общении.

Речевой этикет имеет национальную специфику. Каждый народ создал свою систему правил речевого поведения. В российском обществе особую ценность представляют такие качества, как тактичность, предупредительность, терпимость, доброжелательность, выдержанность [1].

Любой акт общения имеет начало, основную часть и заключительную. Если адресат незнаком субъекту речи, то общение начинается со знакомства. При этом оно может происходить непосредственно и опосредованно. Конечно, желательно, чтобы вас кто-то представил, но бывают случаи, когда это необходимо делать самому.

Этикет тесно связан с этикой. Этика предписывает правила нравственного поведения (включая общение), этикет предполагает определенные манеры поведения и требует использования внешних, выраженных в конкретных речевых действиях формул вежливости.

Соблюдение требований этикета при нарушении этических норм является лицемерием и обманом окружающих. С другой стороны, вполне этичное поведение, не сопровождающееся соблюдением норм этикета, неизбежно произведет неприятное впечатление и вызовет у людей сомнения в нравственных качествах личности.

В устном общении необходимо соблюдать ряд этических и этикетных норм, тесно связанных друг с другом.

Во-первых, надо уважительно и доброжелательно относиться к собеседнику. Запрещается наносить собеседнику своей речью обиду, оскорбление, выражать пренебрежение. Следует избегать прямых отрицательных оценок личности партнера по общению, оценивать можно лишь конкретные действия, соблюдая при этом необходимый такт. Грубые слова, развязная форма речи, высокомерный тон недопустимы в интеллигентном общении. Да и с практической стороны подобные черты речевого поведения неуместны, т.к. никогда не способствуют достижению желаемого результата в общении.

Нормы этики и этикета касаются и письменной речи.

Пословицы и поговорки являются бесценным наследием для русского народа. Они появились задолго до появления письменности и передавались от поколения к поколению устным путем. Пословицы и поговорки являются практически древнейшим фольклорным жанром. Благодаря столько богатому русскому языку в них присутствует все и глубина содержания, и образность, и невероятная яркость, что обеспечивает им вечную жизнь в нашей разговорной речи [3].

Пословицы и поговорки есть ни что иное, как народная мудрость, собранная многими поколениями. Они предостерегают нас, дают советы и учат уму-разуму, они хвалят смелость, трудолюбие и доброту, и в ту же очередь высмеивают такие человеческие качества, как лень и трусость, зло и эгоизм, а еще пословицы и поговорки поощряют благородство, упорство и прилежание. Основой пословицы или поговорки является пример жизненной ситуации и иногда подсказка, иногда прямое указание на правильное решение.

Помимо прямого или иносказательного нравоучительного смысла они обладают богатейшими коннотациями. В них-то чаще всего и содержится главная ментальная и культурная ценность.

Национально-культурные коннотации, присущие пословицам и поговоркам, «сами становятся знаниями, т. е. источником когнитивного освоения». Коннотации, обладая высокой степенью суггестивности, существенно влияют на формирование ценностных установок личности, её общественное (в том числе речевое) поведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коммуникативно-прагматический потенциал русских пословиц [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.dissercat.com/content/ kommunikativno-pragmaticheskii-potentsial-russkikh-poslovits.
2. Коммуникативная общезначимость пословиц и поговорок газетного текста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://articlekz.com/article/22722.
3. Пословицы и поговорки об общении [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.hobobo.ru/poslovitsy-i-pogovorki/poslovitsy-i-pogovorki.

УДК 378.147.88

Н. В. Корниенко,
г. Донецк, ДНР

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ВНЕАУДИТОРНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ГПОУ «ДХК»

В настоящее время при организации учебного процесса в колледже мы активно используем электронное обучение и дистанционные образовательные технологии. Такая форма обучения, вызванная необходимостью санитарно-эпидемиологической ситуации в Донецкой Народной Республике с марта 2020 г., стала для всех единственной, какой-то новой и не совсем удобной формой организации и проведения учебных занятий. И это несмотря на то, что каждый из участников образовательного процесса еще в 2014–2015 уч. г. так или иначе уже имел опыт апробации такой формы обучения. Давайте обо всем по порядку. И для начала обратимся к определению ключевых терминов.

Итак, дистанционное обучение – это взаимодействие преподавателя и обучающихся между собой на расстоянии, отражающее все компоненты учебного процесса, реализуемые средствами интернет-технологий.

Электронное обучение – это система обучения, реализуемая посредством информационных и электронных технологий.

При этом следует отметить, что характерной особенностью дистанционного и электронного обучения является способность эффективной организации и управления именно самостоятельной работой студентов.

Самостоятельная работа обучающихся – это организационно и методически направляемая преподавателем деятельность студентов, осуществляемая самостоятельно, направленная на освоение общих и профессиональных компетенций.

В 2019–2020 уч. г. мы вплотную столкнулись с реальными задачами и требованиями к ведению самостоятельной работой студентов. Находясь на дистанции, обучающиеся и преподаватели должны были за короткое время адаптироваться к новым условиям, и несмотря ни на что выполнять в полном объеме требования учебного плана.

Отмечу, что основной задачей ведения самостоятельной работы студентов (СРС) было и остается формирование творческой личности специалиста, способного к саморазвитию, самообразованию, инновационной деятельности. Основное условие реализации СРС – это перевод студента из пассивного потребителя знаний в активного их творца, умеющего сформулировать проблему, проанализировать пути ее решения, найти оптимальный результат и доказать его правильность [4]. И если мы до этого учебного года чисто теоретически могли предполагать, что СРС является не просто важной формой

образовательного процесса, а должна стать его основой, то в этом году мы должны были максимально продемонстрировать это на практике. Причем процесс этот был немного затруднен тем, что самостоятельная работа студентов в частично внедряемом виде стала доминирующей и единственной формой организации работы со студентами. Усиление роли самостоятельной работы студентов означало принципиальный пересмотр организации учебно-воспитательного процесса, который должен был строиться так, чтобы развивать умение учиться, формировать у студента способности к саморазвитию, творческому применению полученных знаний, способам адаптации к профессиональной деятельности в современном мире [3].

Вспомним исследователей, которых интересовали вопросы планирования и организации самостоятельной работы студентов. Среди них – Л.Г. Вяткин, М.Г. Гарунов, Б.П. Есипов, В.А. Козаков, И.Я. Лернер, М.И. Махмутов, Н.А. Половникова, П.И. Пидкасистый и др.). В своих научных трудах они рассматривали общедидактические, психологические, организационно-деятельностные, методические, логические и другие аспекты этой деятельности, раскрывали многие стороны исследуемой проблемы, особенно в традиционном дидактическом плане. Однако особого внимания в настоящее время требуют вопросы мотивационного, процессуального и технологического обеспечения самостоятельной аудиторной и внеаудиторной познавательной деятельности студентов, учитывающие индивидуальные интересы, способности и склонности обучающихся [2].

Среди всех имеющихся направлений построения учебного процесса на основе самостоятельной работы студентов остановимся на направлении, касающемся повышения активности студентов при выполнении самостоятельной работы студентов во внеаудиторное время. Коротко проанализируем особенности организации самостоятельной внеаудиторной работы студентов ГПОУ «Донецкий художественный колледж» в условиях дистанционного обучения.

Неоспоримо, что студенты творческих профессий – музыканты, художники, хореографы – особо нуждаются в занятиях самостоятельной работой. Это способствует развитию их творческих способностей, усовершенствованию получаемых знаний и навыков. Осуществляя самостоятельную работу под руководством преподавателей, студенты получают возможность формирования профессиональных качеств будущего специалиста-творца. Но как быть, если СРС становится в таких образовательных организациях единственной формой проведения учебных занятий?

Студенты – будущие художники – это специалисты среднего звена, получающие образование в очной форме обучения, специалисты-визуалы, специалисты, подготовка которых требует использования специального реквизита, натурных постановок, работы с демонстраторами пластических поз, непосредственно методической помощи преподавателей. И в связи с такой спецификой подготовки мы столкнулись со многими проблемными моментами в вопросе эффективной организации обучения студентов колледжа.

Так, среди основных трудностей, с которыми мы столкнулись в период повышенной готовности, связанными с санитарно-эпидемиологической обстановкой в ДНР, в результате внедрения в образовательный процесс дистанционной формы обучения, электронного обучения можно выделить:

– неготовность большинства студентов и преподавателей и в профессиональном, и в психологическом аспектах: не все студенты смогли сразу самоорганизоваться для продолжения получения знаний, не все преподаватели были готовы к тесной работе с электронными информационными носителями;

– недостаточное информационное и учебно-методическое обеспечение учебного процесса для эффективной организации самостоятельной работы: нужно было многие используемые материалы дорабатывать и перерабатывать в соответствии с новой формой проведения учебных занятий.

Исходя из данной ситуации, в начале 2020–2021 уч. г. мы выделили приоритетными направлениями при организации самостоятельной работы в 2020–2021 уч. г. следующее:

– разработка комплекса методического обеспечения учебного процесса с поэтапным (наглядным) ведением работы по общепрофессиональным дисциплинам (Рисунок, Живопись, Композиция);

– усовершенствование банка заданий, практикумов, методических рекомендаций к их выполнению;

– подготовка видеоуроков, видеоматериалов, мастер-классов преподавателей общепрофессиональных и профессиональных дисциплин колледжа;

– разработка программ для самоконтроля студентов (контролирующих систем).

Следует отметить и положительные стороны использования дистанционного обучения:

– использование в образовательном процессе новейших достижений информационных и телекоммуникационных технологий, способствующее продвижению обучающихся в мировое постиндустриальное информационное пространство;

– обновление роли преподавателя, который становится модератором (тьютором) познавательного процесса, во время которого сам имеет возможность повышать свою творческую активность и квалификацию;

– повышение творческого и интеллектуального потенциала студента за счет самоорганизации, стремления к освоению знаний, умения взаимодействовать с компьютерной техникой, самостоятельно принимать решения.

Таким образом, применение дистанционной формы обучения позволяет увидеть полноту и глубину знаний, полученных студентами, проанализировать их, выработать у них установку на систематическое пополнение своих знаний и умений, а также ориентироваться в потоке различной информации при решении учебных и профессиональных задач [1].

В настоящее время мы продолжаем работать, используя электронное обучение и дистанционные формы обучения, планомерно внедряем новые формы организации самостоятельной внеаудиторной работы студентов, новые формы контроля успеваемости студентов.

В заключение отмечу, что конкретные пути и формы организации самостоятельной работы студентов с учетом курса обучения, уровня подготовки обучающихся и других факторов определяются только в процессе творческой деятельности преподавателя, в индивидуальном порядке. **П**оэтому наша задача как руководителей каждого образовательного учреждения в системе среднего профессионального образования помочь преподавателю сформировать свою творческую систему организации самостоятельной работы со студентами, которая станет эффективной и результативной независимо от формы организации учебного процесса, а также подготовить, независимо от условий, конкурентноспособного высококвалифицированного специалиста среднего звена любой специальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колесников, А. А. Организация самостоятельной работы студентов по иностранному языку в условиях дистанционного обучения [Электронный ресурс] / А. А. Колесников. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-samostoyatelnoy-raboty-studentov-po-inostrannomu-yazyku-v-usloviyah-distantsionnogo-obucheniya

2. Роль самостоятельной работы студентов в образовательном процессе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=648985

3. Русинова, Л. П. Познавательная деятельность студентов через активизацию самостоятельной учебной работы / Л. П. Русинова // Молодой ученый. — 2009. — № 11 (11). — С. 306–312. — Режим доступа: https://moluch.ru/archive/11/793

4. Формы самостоятельной работы студентов в вузах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://works.doklad.ru/view/-ooSrqBB588/all.html

УДК 378.147

И. А. Кравченко,
г. Луганск, ЛНР

ПРЕИМУЩЕСТВА И НЕДОСТАТКИ ДИСТАНЦИОННОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Тема дистанционного (on-line) обучения была затронута уже достаточно давно, 6 мая 2005 года был подписан приказ № 137 Министерства образования и науки Российской Федерации «Об использовании дистанционных образовательных технологий», который закрепил право учащихся на освоение образовательных программ непосредственно по месту жительства.

В первую очередь экспериментальную программу подхватили гуманитарные специальности, которые требуют изучения большого объема информации самостоятельно. В то же время элементы такой формы обучения можно эффективно применять при дистанционной форме обучения студентов вузов культуры, что позволит обучающимся лучше усвоить и закрепить полученный во время занятий с педагогом материал. Такая форма обучения дает уникальную возможность восполнить кадровый дефицит в учреждениях культуры в удаленных регионах.

В ряде исследований фигурирует мнение, что в ближайшее время формат электронного обучения получит новый импульс в развитии и поставит в один ряд качество получения образования как очной формы, так и дистанционной (on-line). В современной педагогической науке и практике осуществляется поиск и внедрение эффективных способов использования дистанционных форм обучения. Этой проблеме посвящены работы многих ученых таких, как Боброва И.И. [1], Вайндорф-Сысоева М.Е. [2], Нагаева И.А. [3], Овсянников В.И. [4] и др.

Опираясь на мощный фундамент системы высшего образования Российской Федерации, Министерство образования и науки Луганской Народной Республики постепенно все больше обращает свое внимание на возможности применения разнообразных технологий передачи информации.

Данная тема далеко не нова и уже подвергалась ряду анализа, а также участвовала во многих научных исследованиях, но несмотря на ее современность, такая форма обучения никогда не была так актуальна, как сейчас. В условиях пандемии одним из приоритетных направлений в работе вузов становится создание и непрерывное расширение системы дистанционного обучения студентов.

В связи с этим методика применения этой системы в образовательных учреждениях всех уровней профессионального образования Российской Федерации поддерживается рядом утвержденных нормативно-правовых актов и законов.

«Речь идёт о донастройке дистанционного образования в таких нестандартных условиях, как сегодня, когда по-другому в условиях распространения коронавирусной инфекции просто невозможно обеспечить непрерывность образовательного процесса», – сказала Гумерова (цитата – сайт Совфеда) [5].

Процесс дистанционного обучения достаточно гибкий, однако многие путают дистанционное образование с заочным образованием, хотя это кардинально разные вещи. Заочное образование подразумевает то, что часть времени студен учится заочно (то есть дистанционно), а часть времени очно, то есть студенту необходимо приезжать на сессию и выпускные экзамены, также дипломная работа защищается очно и, как правило, есть еще дополнительные обязательные лекции, семинары, которые проходят в очном режиме, дистанционное образование подразумевает полное обучение дистанционно, где финальной точкой служит защита выпускной квалификационной работы (связано это с определенными рисками). Однако уже в 2020 году Министерством образования и науки Луганской Народной

Республики был принят и утвержден приказ на основании, которого разрешено проведение государственного экзамена и защиты выпускной квалификационной работы с применением электронного обучения [6].

Введение дистанционного образования принципиально меняет ролевые позиции «преподаватель – студент». При традиционной форме обучения преподаватель выступает как интерпретатор знаний. С расширением образовательного пространства функцию интерпретации знаний возлагает на себя студент, а преподаватель координирует эти знания. Он консультирует студентов, направляет работу познавательных процессов студента, то есть берет на себя функции сопровождения профессионального становления студента [9, с. 50–53].

Невозможно также и умолчать о факторе популяризации дистанционного обучения, выделяя при этом ряд преимуществ.

Во-первых, массовость или доступность. Именно массовость и общедоступность стали мотивацией для возникновения дистанционного образования. Как правило, в дистанционном образовании нет жесткой конкурсной основы, что является безусловным преимуществом освоить совершенно новую для себя профессию.

Второе преимущество дистанционного образования – «скорость». Данное превосходство обусловлено его новыми функциями, а именно использованием системы гибкого непрерывного образования, гибких графиков, проведения занятий в синхронном и асинхронном режимах. Основной особенностью гибких режимов обучения является то, что они не так жестко регламентируют временные и пространственные рамки проведения занятий и общения между преподавателями и студентами. Это позволяет преподавателям и студентам более гибко планировать время обучения и учебный процесс. Особенно это важно для студентов-заочников и студентов, обучающихся в филиалах университетов в других городах. Обработка лекционного материала ведется быстрее, можно записать лекцию и всегда вернуться к тем местам, где усвоение материала требует более глубокого осмысления студентом.

Третье – это относительная дешевизна получения знаний. Если говорить о стоимости дистанционного обучения, то с одной стороны, дистанционное образование дешевле, чем очное образование, потому что вуз не испытывает значительных финансовых затрат, связанных по большей части с хозяйственными нуждами. Но если речь идет о бюджетных местах, то, мы сталкиваемся с тем, что государством они предусмотрены исключительно для очного образования. Дистанционное образование в 99 % случаях не попадает под выделение бюджетных мест, поэтому дистанционное образование в большинстве случаев платное. Однако, если сравнить платное очное образование и дистанционное образование, то дистанционное образование будет дешевле, чем платное очное.

Правда, еще достаточно мало учебных заведений предлагает дистанционное образование в чистом виде и по всем специальностям.

Кроме того, хорошо организованное дистанционное обучение может быть не только более эффективным, но и более комфортным для студента, тем самым повышая его творческий и интеллектуальный потенциал за счет самоорганизации, стремления к знаниям, умение взаимодействовать с компьютерной техникой и самостоятельно принимать ответственные решения.

Дистанционная форма обучения не сильно влияет на срок обучения, это скорее зависит от конкретной программы и как она устроена. Потому что иногда дистанционное обучение, как и заочное обучение, проходит дольше, чем в очной форме, а иногда наоборот. Это все зависит от студента, кто-то может получать знания быстрее в дистанционном режиме, а кому-то значительно труднее справляться с индивидуальной нагрузкой и объемом информации из-за ряда психологических факторов и особенностей устройства человеческой личности.

Несомненно, данная форма обучения вызывает потребность использования совершенно иных современных педагогических технологий. Основное внимание при создании таких технологий следует обратить на выработку у обучаемых навыков логического мышления, умения работать с различными видами информации, подготавливать и принимать соответствующие решения. Это становится тем более актуальным, что студент обучается фактически индивидуально, и ему зачастую не с кем посоветоваться. В этой связи технология обучения должна учитывать возможность работы студентов в информационных телекоммуникационных сетях как самостоятельно, так и в составе так называемых «виртуальных учебных групп».

При очевидном положительном отклике внедрения дистанционных технологий в процесс обучения, стоит также отметить и отрицательные стороны таких изменений.

К ним можно отнести снижение или даже полное отсутствие времени очной работы между преподавателем и студентом. Что негативно отражается на работе студента и его практических навыках, где рабочая программа учебной дисциплины построена преимущественно на практических занятиях. Особенно этот фактор затрагивает вузы культуры, где наличие непрофильных предметов и содержания лекционного материала по профильным предметам сводится к минимуму, делая упор преимущественно на практическую работу преподавателя со студентом. Более того, некоторые представители профессорско-преподавательского состава вузов культуры и искусства высказывают мнение, что такое образование не может быть использовано, например, при обучении студентов хореографии и т. п. Другие считают, что организация тиражирования необходимого для студентов количества учебно-методических материалов и является дистантным обучением.

Также стоит отметить необходимость определенного технического оснащения. Очевидным является потребность вузов в необходимом количестве компьютерных технических и программных средств, в освоении профессорско-преподавательским составом современных компьютерных технологий вообще и обучения в частности, в соответствующей подготовке студентов буквально с первого курса обучения в вузе (знание основ компьютерной грамотности).

Немаловажной проблемой на пути в стремлении получить диплом высшей школы нередко, а иногда даже вопреки способностям, остается глобальная проблема психологических и организационных особенностей дистанционной формы обучения. Специфика данной проблемы подробно описывается Н. Б. Кузняк и Е. Ю. Гаген в научно-исследовательской статье «Современное дистанционное обучение. Преимущества и недостатки» [7].

Консерватизм преподавательского состава – не менее трудная организационная проблема, что может привести к фатальным последствиям для внедрения системы дистанционного обучения в рамках учебного заведения.

Стремительное обновление технических возможностей для организации самообразования чрезвычайно актуализирует проблему перехода от спорадического, а иногда и хаотического использование новейших технических и информационных средств (особенно это касается Интернета) к нормированной, структурно четко построенной и целеустремленной [8, с. 33].

Опираясь на вышеизложенные факты, мы можем сделать выводы, что применение дистанционных образовательных технологий является приоритетным курсом в работе вузов и открывает новые аспекты применения педагогических технологий. отчего дистанционное обучение в дальнейшем служит хорошим подспорьем для устойчивой системы образования, которая поможет снять часть нагрузки с преподавателей и в сжатые сроки донести до студентов важный объем информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боброва, И. И. Информационные технологии в реализации дистанционных образовательных программ в гуманитарном вузе: монография / И. И. Боброва, Е. Г. Трофимов. – М.: ФЛИНТА, 2015. – 69 с.
2. Вайндорф-Сысоева, М.Е. Методика дистанционного обучения: учебное пособие для вузов / М.Е. Вайндорф-Сысоева, Т.С. Грязнова, В.А. Шитова; под общ. ред. М.Е. Вайндорф-Сысоевой. — М.: Юрайт, 2018. – 194 с.
3. Нагаева, И. А. Инновационные информационные технологии в образовательных системах: учебное пособие / И. А. Нагаева. – М.: Изд-во МГОУ, 2013. – 224 с.
4. Овсянников, В. И. Дистанционное образование в России: постановка проблемы и опыт организации / В.И. Овсянников. – М.: РИЦ «Альфа»; МГОПУ им. Шолохова, 2001. – 230 с.
5. Сенаторы внесли законопроект о донастройке дистанционного образования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://council.gov.ru/events/news/116464/
6. Методические рекомендации об особенностях проведения государственного экзамена и защиты выпускной квалификационной работы с применением электронного обучения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://minobr.su/docs/7769-metodicheskie-rekomendacii-ob-osobennostyah-provedeniya-gosudarstvennogo-ekzamena-i-zaschity-vypusknoy-kvalifikacionnoy-raboty-s-primeneniem-elektronnogo-obucheniya.html
7. Кузняк, Н. Б. Современное дистанционное обучение. Преимущества и недостатки / Н. Б. Кузняк, Е. Ю. Гаген. – Текст: непосредственный // Молодой ученый. – 2017. – № 11 (145). – С. 466–469. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/145/40765/
8. Полат, Е. С. Дистанционное обучение: каким ему быть? / Е. С. Полат, А. Е. Петрова // Педагогика. – 1999. – № 7. – С. 29–34.
9. Околесов, А. П. Системный подход к построению электронного курса для дистанционного обучения / А. П. Околесов // Педагогика. – 1999. – № 6. – С. 50–56.

УДК 378.147:7

О. Г. Лукьянченко,
г. Луганск, ЛНР

МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ КАК СРЕДСТВО ОПТИМИЗАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Современное общество требует от высших учебных заведений подготовки специалистов, способных не просто репродуктировать полученные знания, но и творчески использовать их в повседневной профессиональной деятельности, свободно оперировать информацией, уметь прогнозировать дальнейшее развитие сферы своей деятельности. Творческая самореализация способствует формированию личности, способной быть на уровне требований современности.

Формирование и развитие инициативности, самостоятельности специалистов в области культуры и искусства – одна из ведущих задач профессионального творческого образования. В реализации этой задачи значительное место принадлежит межпредметным связям. Учёные-дидакты разных времён неоднократно обращались к вопросу межпредметных связей в обучении как к методической проблеме оптимизации учебного процесса (Ф.И. Буслаев, А.И. Еремкин, Н.Ф. Борисенко, М.Н. Скаткин, П.Г. Кулагин, Н.Н. Ушаков, Ю.К. Бабанский, Г.Л. Луканкин, В.М. Монахов, И.Н. Петрова, Г.И. Саранцева, Т. А. Стефановская и мн. др.). В научно-методических работах доказано, что обучение в высшей школе с использованием принципа межпредметности активизирует познавательную активность, содействует осознанию системных связей теоретических знаний и практических умений и навыков в учебно-воспитательном процессе, что повышает компетентностные характеристики молодых специалистов.

Организация обучения в ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» представляет собой уникальную образовательную систему, позволяющую творчески решать вопросы формирования различных компетенций будущих работников сферы культуры. Всё более возрастающие требования к выпускникам творческих вузов в условиях современных вызовов актуализируют эту уникальность, создают

возможность расширения границ изучаемых предметов за счёт обогащения знаниями и умениями в условиях межпредметности.

Ранее мы уже обращались к вопросу использования межпредметных связей в процессе преподавания мировой и русской литературы. Спецификасамого курса «Мировая и русская литература» предполагает активное использование знаний в области художественной культуры, музыки, театрального и киноискусства, обогащая содержательную наполненность курса. Разработанная кандидатом филологических наук, доцентом кафедры социально-гуманитарных дисциплин Н.Б. Литвиновой система творческих заданий к курсу помогает студентам создать более полную культурно-историческуюкартину определённой эпохи во всём её многообразии и многоликости. Таким образом реализуется содержательная связь между «Мировой и русской литературой» и курсами по специальной подготовке.

Сосредоточим внимание на другом аспекте межпредметности – реализация межпредметных связей в ходе профессионального обучения позволяет выстраивать новые организационные формы использования учебного материала на лекционно-семинарских занятиях и в самостоятельной работе студентов. В цикле социально-гуманитарных дисциплин курс «Педагогика» занимает значительное место, поскольку профессиональная деятельность актёров, художников, музыкантов, библиотекарей, хореографов довольно часто бывает востребована в общеобразовательных школах, школах искусств, во внешкольных культурно-образовательных учреждениях. Поэтому знания студентов в области дидактики приобретают особенную актуальность, умение выстроить урок методически грамотно, использовать учебный материал в интересном для современных школьников формате, позволит творчески реализоваться и самому молодому специалисту.

При подготовке к семинарским занятиям по теме «Урок – основная форма учебной деятельности в школе» предлагаем студентам подготовить урок для обучающихся школьников, учитывая их личную заинтересованность в том или другом школьном предмете. При этом студент вправе выбрать самостоятельно возрастную категорию, учебный предмет, тип урока, его тему. Особенный интерес вызывает подготовка занятия с обучающимися в школах искусств или во внешкольных учреждениях, где студенты могут использовать специальные навыки своей будущей профессии. Такая подготовка актуализирует знания студентов по специальным предметам, которые они предполагают использовать на своих уроках, создаёт предпосылки закрепления знаний, устойчивого интереса к будущей профессии. Изюминкой такого урока или занятия может стать подготовленная компьютерная презентация, в создании которой студенты обучаются на различных учебных курсах. Создание компьютерных презентаций помогает в реализации принципа наглядности обучения, обогащает сам учебный процесс. К тому же, необходимость комментария к компьютерной презентации упражняет студента в культуре речи, умении использовать профессиональную лексику, логически чётко выстраивать высказывания по определённой теме, закрепляя таким образом речевые навыки, полученные на занятиях по «Русскому языку и культуре речи».

С точки зрения педагогики как курса социально-гуманитарных дисциплин, идёт практическая отработка знаний по основным категориям дидактики, методам и приёмам учебной деятельности. Такие защиты студенческих учебных проектов чаще всего проходят в форме интерактивных деловых игр, с последующим обсуждением структуры занятия, подачи учебного материала и т.д.

Предлагаем посмотреть некоторые презентации, подготовленные студентами вторых курсов различных специальностей (Глущенко О. Урок природоведения в младших классах; Артёменко А., Харченко Е. «Декоративный натюрморт» в художественной школе; Коренная О. «История возникновения фотоаппаратов» в центре внешкольного творчества; Пасечник Д. «Хореография. Европейская программа. Медленный вальс» в хореографической студии).

Таким образом, обращение к межпредметным связям в профессиональной подготовке специалистов в области культуры и искусства является эффективным средством оптимизации учебно-воспитательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Еремкин, А. И. Система межпредметных связей в высшей школе / А. И. Еремкин. – Харьков: Вища школа, 1984. – 152 с.
2. Кулагин, П. Г. Межпредметные связи в обучении / П. Г. Кулагин. – М.: Просвещение, 1981. – 96 с.
3. Петрова, И. Н. Педагогические основы межпредметных связей / И. Н. Петрова. – М.: Высш. шк., 1985. – 97 с.
4. Психология и педагогика: учебное пособие для вузов / сост. и отв. ред. А. А. Радугин. – М .: Центр, 2000. – 183 с.
5. Стефановская, Т. А. Система и методика преподавания педагогических дисциплин в вузе / Т. А. Стефановская. – Иркутск, 1992. – 176 с.
6. Стефановская, Т. А. Педагогика: наука и искусство: курс лекций: учебное пособие для студентов, преподавателей, аспирантов / Т. А. Стефановская. – М.: Совершенство, 1998. – 189 с.

УДК 130.2 378.14

Н. И. Новак,
г. Луганск, ЛНР

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

В современной цивилизационной парадигме, основанной на тенденциях глобализации и информатизации общества, острой проблемой является идентичность человека. Во многом данная проблема заключается в том, что человек находится между двумя формами культуры – адаптивной и инновационной.

Инновационная форма современной культуры предполагает изменения ценностных основ, создания новых культурных артефактов. Данная форма обеспечивает прогресс общества, изменения социальной среды и формирования новых ориентиров человека. Однако отрицательным явлением данной формы прослеживается проблема формирования ценностей человека, способствующая разрушению его идентичности с культурой.

Адаптивная функция культуры основана на сохранениях ценностных основ общества, обеспечивает социализацию личности и формирует духовные ориентиры человека. Отрицательное явление данной формы находится в том, что во многом она оказывает давление на человека в направлении его творческого потенциала.

В свою очередь две данные формы культуры представлены в культуротворческой деятельности человека как фактора взаимодействия инноваций с ценностными ориентирами культуры.

Так, по мнению современных ученых А. П. Воеводина и Н. В. Романовой, «…культуротворческая деятельность является специфической формой культурной практики, в основе которой, как, впрочем, и в основе всех других культурных форм, заложен принцип человекомерности мира, стимулирующий культуротворчество на аксиологическое выявление и формулирование соответствующих уровню развития человека и общества ценностных доминант в системе объективно необходимого антропологического типа (идеала человека) и конкретно-исторической общности, структурируя культурную традицию вокруг этого типа и его модификаций посредством нормативно закрепленных форм опредмечивания и распредмечивания ценностных значений» [1, с. 87].

Таким образом, культуротворчество – это творческая деятельность в целостности культурного текста, запечатленного в традиции. Сама же творческая деятельность

предполагает активную интертекстуальность, порождающую новые тексты культуры в результате варьирования.

Иными словами, как утверждает В. П. Зелеева: «Культуротворчество – это процесс становления культурной личности и человека культуры» [2, с. 124].

Таким образом, в современном образовании культуротворчество играет значительную роль, обеспечивая формирование личности учащихся, сохранение ценностных установок и сообщает импульс творческой деятельности. Так, по мнению М.Г. Яновой, В. В. Игнатовой, культуротворчество «не дает сделать человека слепой игрушкой в руках тех сил, чья сущность не связана с целями, задачами и смыслами человеческой жизни, поэтому оно происходит в постоянной борьбе с цивилизационными процессами, которые стремятся приручить человека. Приобщаясь к культуре, человек становится человеком» [3, с. 25].

Высшей школы образования культуротворческое воспитание во многом способствует наделению студента именно ценностных ориентиров, способствующих нахождению своего места в обществе.

Особенно культуротворческое воспитание занимает значительное место в образовании студентов в области культуры и искусства, так как они не только являются носителями ценностных основ культуры, но и воспроизводят их, обеспечивая сохранение фундаментальной основы культуры.

Принципы культуротворчского воспитания во многом позволяют организовать учебный процесс по следующим пунктам:

– студент рассматривается не как наблюдатель, а как активный субъект творческой деятельности на паре;

– принципы культуротворческого воспитания помогают разобрать и принять нормы социальной действительности;

– определять вектор творческой направленности студента;

– понимать социальные отношения и решать личные житейские проблемы;

Следовательно, культуротворческое воспитание – это ознакомление студента с культурными ценностями, традициями, вектором развития современной культуры. В культуротворческом воспитании студент рассматривается как активный субъект творческой деятельности и в дальнейшем созидатель культуры. Таким образом, культуротворческое воспитание студентов высшей школы образования в области культуры и искусства является неотъемлемой частью учебного процесса, так как является основным вектором творческой идентичности и направленности студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воеводин, А. П. Аксиология культуротворчества: монография / А. П. Воеводин, Н. В. Романова. – Луганск: Изд-во ЛГАКИ имени М. Матуовского, 2017. – 198 с.

2. Зелеева, В. П. Культуротворчество в процессе изучения педагогики в классическом университете / В. П. Зелеева // Ученые записки Казанского государственного университета. Т. 149, кн. 1. Гуманитарные науки, 2007 – С. 123–130.

3. Янова, М. Г. Культуротворческая деятельность в контексте формирования организационно-педагогической культуры будущего учителя / М. Г. Янова, В. В. Игнатова // Сибирский педагогический журнал. – 2010. – № 1. – С. 189–198.

УДК 378.146

О. Н. Потёмкина,
г. Луганск, ЛНР

ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ ШКОЛ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ И ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

В условиях реализации непрерывного образования в сфере культуры, в том числе в области хореографического искусства, исключительно актуальной является проблема подготовки высокопрофессиональных специалистов для работы в учреждениях дополнительного образования (школы по видам искусств), которые являются первым и необходимым основанием в формировании хореографической культуры творческой молодежи.

Цель данной работы – рассмотреть содержание формирования профессиональной компетентности современных специалистов-хореографов и усовершенствование педагогического мастерства преподавателей высших учебных заведений.

В образовательном пространстве подготовки современных специалистов важным является учет специфических условий работы будущих специалистов в школах эстетического воспитания. Основным заданием является выявление механизма взаимодействия и взаимосвязи в создании системы подготовки специалистов.

Одним из непременных условий решения этой проблемы, по нашему мнению, является осуществление творческих связей между школами эстетического воспитания и высшими учебными заведениями.

Школы эстетического воспитания являются важным компонентом развития культурно-художественного пространства Луганщины.

Подтверждением этого тезиса является активное участие хореографических отделений школ искусств эстетического воспитания в различных культурно-массовых мероприятиях, творческих проектах, в частности, в Республиканском фестивале-конкурсе вокально-хореографического искусства «Таланты Луганщины», Открытом Республиканском конкурсе-фестивале патриотического танца «Родина», Международном конкурсе современного танца «Золото осени».

Результаты творческих достижений коллективов свидетельствуют сами за себя.

Так, образцовый ансамбль танца «Дивертисмент» школы искусств № 2 имени М. А. Балакирева (руководители В. Кудрин, Е. Руденко) стал дипломантом 15 Международного Московского фестиваля славянской культуры (2018 г.).

Образцовый детский ансамбль «Летиция» школы искусств г.Суходольска Луганской Народной Республики (руководители О.Короченцева, О.Бородина) стал дипломантом 4 международного конкурса хореографического искусства «Вдохновение» (г. Санкт-Петербург, 2017 г.).

Танцевальный коллектив «Искорки» учащихся детской школы искусств № 1 г. Брянка (руководитель И.Рощина) стал дипломантом фестиваля-конкурса «Вдохновение» (2019 г., г. Луганск).

Ансамбль эстрадного танца «Магия» школы эстетического воспитания № 1 г. Луганска (руководитель Г. Мокренцова) стал дипломантом открытого Республиканского конкурса-фестиваля патриотического танца «Родина» (2019 г., г. Луганск).

В числе перечисленных творческих мероприятий особо следует отметить Республиканский детский смотр-конкурс хореографического искусства «Терпсихора», организатором которого стали Министерство культуры, спорта и молодежи Луганской народной Республики и Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского.

Конкурс проводится с целью усовершенствования методик преподавания всех видов танца, распространения современного педагогического опыта, содействия гармоничному развитию личности и ее творческих способностей, формирования духовно-нравственных ценностей, верности традициям отечественной культуры.

Задачами конкурса являются поиск, развитие и поддержка молодых талантливых исполнителей, повышение профессионального уровня исполнительского мастерства, пропаганда классической, народной, эстрадной, отечественной и зарубежной хореографии, воспитание и формирование эстетических вкусов у подрастающего поколения на основе традиционной русской культуры.

Так, например, смотр-конкурс «Терпсихора», который состоялся 2 марта 2019 г., стал заметным событием в культурной жизни республики, а также ярким и динамичным состязанием 24 хореографических отделений школ эстетического воспитания: 20 школ республики, 4 школ города Луганска.

Конкурс прошел в 3 возрастных категориях и 5 номинациях:

– «классический танец»;

– «народно-сценический танец»;

– «современный танец»;

– «бальный танец»;

– «эстрадный танец».

Став настоящим праздником танца, конкурс предложил вниманию зрителей классические, народные, бальные, современные, эстрадные постановки. Хореографические постановки на суд профессионального жюри представили как отдельные солисты, дуэты, трио, так и танцевальные коллективы.

Прекрасные работы на конкурсе показал получившие все первые места образцовый детский хореографический ансамбль «Летиция» ДШИ г. Суходольска, руководители О. Короченцева, О. Бородина.

В номинации «классический танец» лучшим стал образцовый коллектив «Эдельвейс» ДШИ № 2 г. Брянки, руководитель О.Тищенко.

По результатам конкурсных выступлений лучшими в номинации «современный танец» стал коллектив «Солнечные лучики» ДШИ № 1 г. Стаханова, руководитель Л. Моргенфельд.

Высокий уровень исполнительского мастерства, сценической культуры продемонстрировал коллектив «Созвездие» ШИЭВ № 4 г. Луганска, руководитель Е.Ткачева.

В номинации «бальный танец» лучшим признан ансамбль танца «Магия» ШИЭВ № 1 г. Луганска, руководители Г. Макренцова и Б. Шепель.

Члены жюри творческого конкурса отметили, что исполнительское мастерство хореографических коллективов школ искусств возросло.

Весомым вкладом в подготовку преподавателей хореографических дисциплин для школ эстетического воспитания является работа преподавателей цикловой комиссии колледжа и преподавателей кафедры хореографического искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского, которые постоянно поддерживают контакты с педагогами школ искусств, являющимися в большинстве своем выпускниками академии; наблюдают за их профессиональным становлением, изучают его.

Анализ работы хореографических коллективов высвечивает позитивный опыт работы руководителей и дает возможность найти пути решения проблем в творческой деятельности коллективов. Сегодня мы заостряем внимание на проблемах повышения уровня исполнительского мастерства учащихся хореографических отделений, разработке сюжетной детской тематики в работе руководителей и воспитании духовности молодого поколения.

Понимание необходимости взаимного диалога и определение стратегической линии развития хореографического искусства на Луганщине, где школы искусств являются первым и необходимым звеном хореографического обучения, выводят нас на конструктивный диалог

и поиски реальных форм воплощения в жизнь механизма системы координационных усилий школ искусств и высших учебных заведений, который заключается в организации совместных мероприятий.

1. Проведение семинаров-практикумов для преподавателей хореографии школ искусств, руководителей творческих коллективов учреждений культуры с целью оказания методической и практической помощи. Такие семинары уже стали традиционными.

2. Встречи с выпускниками ЛГАКИ им. М.Матусовского, преподавателями школ эстетического воспитания с целью обсуждения проблем учебно-воспитательной и творческой деятельности.

3. Постоянно действующий консультационный центр на базе ЛГАКИ им. М. Матусовского для оказания индивидуальной методической помощи молодым специалистам.

4. Работа преподавателей в составе жюри республиканских, городских, районных смотров-конкурсов, творческих отчетов хореографических коллективов с дальнейшим анализом и обсуждением результатов их выступлений.

5. Проведение мастер-классов преподавателями высших учебных заведений на базе школ искусств ЛНР.

Именно в совместных мероприятиях педагогической командой по принципу обратной связи осуществляется обмен методическим опытом, внедрение новейших технологий, методов обучения, повышение квалификации педагогов школ искусств.

С целью повышения качества подготовки детей к поступлению в учреждение культуры и искусств преподаватели школ искусств знакомятся с уровнем подготовки студентов. В то же время преподаватели высшего учебного заведения изучают проблемы учебно-воспитательного процесса начальных специализированных художественных заведений, направляют свою педагогическую деятельность на оптимизацию учебного процесса, на реализацию личностно-ориентированного обучения будущих специалистов.

Совершенно очевидно, что сегодня кафедра хореографического искусства ЛГАКИ им. М. Матусовского является современным координационным научно-методическим центром.

Взаимодействие и сотрудничество преподавателей хореографических дисциплин колледжа и ЛГАКИ им. М. Матусовского и преподавателей школ искусств будут способствовать реализации концепции непрерывного образования и развитию хореографического искусства родного края.

УДК 659.41

Б. А. Рузиев,
Ш. О. Хужанов,
Т. Б. Лисицына,
г. Гжель, РФ

РЕКЛАМА В ИНДУСТРИИ ТУРИЗМА КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ПРОДВИЖЕНИЯ ТОВАРОВ И УСЛУГ

Реклама является одним из важнейших видов деятельности, с помощью которого фирма передает информацию, убеждающую потребителя в целесообразности приобретения ее товара. Лишь немногие коммерческие предприятия могут сегодня успешно вести дела без рекламы в том или ином ее виде. В крупных фирмах, где есть штатные специалисты и обеспечена поддержка рекламного агентства, осуществляются масштабные рекламные программы. Рекламодатели ежегодно тратят большие средства ради выведения на рынок новых товаров и услуг. Первый шаг в разработке рекламной программы – это определение ее

целей, которые детерминируются предварительно принятыми решениями, характеристиками целевого рынка, его конъюнктурой и маркетинговой стратегией компании. В зависимости от целей различают следующие виды рекламы: информативная, реклама-убеждение, реклама-напоминание [3].

Информативная реклама играет важную роль на начальной стадии продвижение товара, когда ее цель заключается в создании первичного спроса. Реклама стоит дорого, поэтому надо сразу определить, какие рекламные сообщения будут эффективны при минимальных затратах. А это значит, что следует очень внимательно выбирать средство для размещения рекламы. Реклама в периодической печати и справочниках. На этого рода рекламу приходится примерно половина всех рекламных расходов, что обусловлено доступностью для широко круга читателей. Для данного вида рекламы характерны периодичность публикаций и распространение за плату. Реклама в периодической печати помещается в форме объявлений или статей. Рекламные объявления призваны побудить интерес возможных контрагентов и налаживанию коммерческих связей, к тому, чтобы запросить более подробную информацию о рекламируемых товарах. Рекламное объявление бывает классифицированные и коммерческие. Классифицированные объявления – это короткие сообщения, подобранные по тематическому признаку и оплачиваемые по льготному тарифу. Такие объявления даются, например, об открытии ярмарки или выставки, аукциона, магазина, а также о поступлении товаров. Коммерческие объявления дают подробное описание товара, способа его применения, место продажи, цены, фирмы, его производящей, и другие сведения. В зависимости от рода рекламируемого товара или услуг, а также от направления воздействия для рекламы используются газеты, журналы, справочники. Газеты, благодаря своей популярности, являются наиболее доступными для рекламы. В газетах представлена розничная реклама. Ежедневно рекламодатели дают в газетах информацию о распродажах, специальных ценах, предложениях купонов и самые разнообразные товары. Общенациональные рекламодатели уделяют газетам все более пристально внимание по ряду причин. Во-первых, активные читатели газет – это, как правило, люди состоятельные с более значимой покупательной способностью. Во-вторых, стоимость газетной рекламы возрастала не так быстро, как стоимость телерекламы. В-третьих, газеты наиболее явно способствуют целевому охвату определенной географической местности.

Недостатки газет как средство рекламы – короткая жизнь и сравнительно низкое качество оттисков. Несмотря на то, что некоторые газеты печатаются в четыре краски, качество изображения в них не так высоко, как в журналах. Если рекламное объявление выделяется художественным оформлением, целесообразнее поместить его в журнале.

У журналов есть ряд преимуществ с точки зрения размещения рекламы. Во-первых, эффективность: они чаще всего рассылаются по адресам, поэтому имеется возможность определить количество и основные характеристики подписчиков. Читателей журналов, как правило, объединяет некое общее увлечение. Можно утверждать, что журналы определенных профилей адресованы людям с общими интересами. Во-вторых, публикуемым в них объявления можно придать привлекательный вид. Можно так подобрать выразительные средства, что они будут удерживать внимание читателей. В-третьих, журнал, как правило, находится у читателя по несколько месяцев, поэтому реклама часто попадается ему на глаза. Более того, рекламное объявление прочтет не только подписчик, но и множество других людей. Таким образом, тираж журнала отражает только минимальное количество людей, увидевших рекламу. Тот или иной журнал связан с определенным престижем в обществе, и чем он более престижен, тем дольше его будут хранить и читать. В этом случае журналы становятся средством повторения рекламных посланий на несколько лет. Их читатели склонны увлекаться определенной тематикой, особенно если это специализированные издания.

Рекламная листовка и буклет, как правило, содержат лишь самые общие сведения о товаре, дают представления о его качестве, основных достоинствах и внешнем виде. Их назначение – вызвать интерес у потенциальных покупателей и побудить их получить больше информации и рекламируемом товаре или услуге. Рекламные письма (открытки) рассылаются по почте определенному кругу возможных потребителей. В большинстве случаев отправитель придает письму характер личного, интимного послания. Используется обращение к адресату как к знакомому, поименно или с перечислением его звания должности. Рекламные послания – посланные по почте бланки заказов, почтовые карточки или открытки, календари, письма, вложенные в конверты. Почтовые карточки различных типов рассылаются с различными рекламными сообщениями [1]. Рекламные вкладыши помещают в покупки для стимулирования повторного приобретения товара или для предложения других товаров.

Способы распространения печатной рекламы отличаются большим разнообразием: по почте, на выставках и ярмарках, в демонстрационных залах, на тематических конференциях, на специальных показах кинофильмов, вывешивание плакатов и афиш во внутренних помещениях вокзалов, гостиниц, ресторанов, в учебных заведениях, при личных встречах деловых людей, во время коммерческих переговоров. Наибольшее развитие получило распространение печатной рекламы по почте. Этот способ называется «директ-литл» – прямая почтовая рассылка. Он предусматривает распространение печатной рекламы среди узкого круга возможных потребителей.

Реклама по телевидению, ее основой для большинства общенациональных рекламных компаний является телевидение – средство передачи сообщения в звуке, красках и движении, способное увязать символы с товарами, показать применение товаров и реакцию потребителей. Телевидение более комплексно воздействует на органы чувств человека, то есть на его слух, зрение, тогда как газетное объявления только на зрение. При этом здесь существует проблема, связанная с общими затратами. Поскольку это средство именно массовой информацией, то сообщение попадает по большей части к тем, на кого оно не рассчитано. И хотя на удельное представление продукта (то есть одному потребителю) действительно минимальны, совокупная стоимость достаточно высока, поскольку нельзя настроиться конкретно на потенциального покупателя. Конечно, телевидение также может обеспечить некоторую избирательность в зависимости от времени дня и от программы, но в целом не такую точную, какая требуется. Кроме того, типичное рекламное сообщение имеет продолжительность тридцать секунд, и для закрепления его в сознании надо, чтобы потенциальный клиент смотрел это время телевизор, а сообщение было повторено. Только тогда он успеет записать номер телефона или другую информацию, которая позволила бы ему купить продукт или узнать о нем больше. Другая, связанная с телевидением проблема, – это переключение зрителями каналов, особенно когда передача прерывается рекламой. Избежать этого невозможно, и телеканалы пытаются передавать рекламные сообщения (объявления по возможности в одно и то же время). Это означает, что даже переключая с одного канала на другой, зритель все равно увидит рекламу. Следующая проблема – слишком большой поток рекламных сообщений. Еще одна проблема заключается в дороговизне создания некоторых рекламных роликов.

Виды рекламы, передаваемой по телевидению, довольно разнообразны:

– рекламные объявления, которые делаются в виде коротких сообщений, продолжительностью до десяти секунд (обычно в начале телепередачи). Зрителей знакомят с новым товарами, дают им сжатую информацию о них, месте продажи, способе употребления;

– коммерческие рекламные передачи передаются обычно между и в середине передаваемых программ. Очень часто ими вклиниваются в демонстрацию кинофильмов и концертных программ. Рекламные сообщения оформляются в виде скетчей, коротких

развлекательных сценок с остроумным сюжетом или оригинальными ситуациями и демонстрируется в течение двух-трех минут;

– финансируемые телепередачи также получили большое распространение (выступления популярных певцов, показ дорогих спектаклей). Во время такой передачи рекламируются качества какого-нибудь товара, выпускаемого финансирующей передачу фирмой;

– рекламные репортажи, которые ведутся из универмагов, предприятий или домов моделей, демонстрационных залов, выставок с целью показа тех или иных товаров, предлагаемых покупателю. Обычно в такие передачи включаются «импровизированные» беседы с реальными покупателями, и они дают свои отзывы о рекламируемом товаре [2].

Наружняя реклама – это средство рекламы, рассчитанное преимущественно на визуальное восприятие, устанавливаемое на стационарных и передвижных конструкциях вне места продаж товара. Наиболее распространенные форматы наружной рекламы: крышная установка, билборд (рекламный щит), суперсайт, суперборд, видеоэкран, призматрон, стела, ситилайт (панель-кронштейн), роллерный дисплей, перетяжка, флаговая композиция, брандмауэр, рекламная сетка или сетка на лесах (облегченный временный брандмауэр), электронное табло (бегущая строка), маркиз (рекламный или декоративный козырек), вывеска (световой короб), дорожный указатель, сити-формат, пиллар, объемно-пространственная конструкция (увеличенное искусственное изображение людей, животных, предметов), реклама на и в общественном транспорте, реклама в лифтах, живая реклама, реклама в метро и на парковках.

Особенности наружной рекламы:

- в силу своего размера плакаты привлекают к себе внимание;
- большинство плакатов выполнено в цвете, сцены на них реалистичны;
- правильно выбранное расположение плакатов делает рекламную кампанию эффективной;
- красочные плакаты способствуют закреплению сюжета в памяти потребителя.

Рекламодатель при обращении к наружной рекламе каждый раз решает следующие основные задачи:

- выбор типа наружной рекламы;
- разработка креатива;
- определение места ее установки;
- выбор размера носителя рекламы;
- определение времени и длительности размещения.

Создание и разработка макетов – это изготовление модели рекламного сообщения, которое позволяет создать представление о будущем рекламном изделии. Таким образом, можно считать, что макет – это предварительный вариант. Он может быть выполнен в разных масштабах, как один к одному, так и в уменьшенном по сравнению с оригиналом размере. Разработка макета наружной рекламы – это прием рекламного продвижения, основанный на зрительном восприятии, чаше всего он используется как для рекламы (коммерческой и социальной), так и для информирования граждан о чем-либо. Создание макета наружной рекламы позволяет охватить большую аудиторию, но для этого важно учесть ряд обязательных требований, от соблюдения которых напрямую зависит успех данного вида рекламы, количество увидевшей ее аудитории и, соответственно, отдача, которая является основной целью. Разработка макета наружной рекламы начитается с четкой постановки задачи заказчиком – какую информацию должен усвоить «зритель» (например, что продукция компании-заказчика – лучшая в своем сегменте). Вся дальнейшая работа выполняется, основываясь на реализации решения данной задачи.

Создание макетов рекламы предполагает не только умение работать с графикой и материалами. Чтобы изготовить грамотный, работающий макет наружной рекламы, необходимо быть отчасти психологом и стратегом, ведь от подачи информации напрямую зависит результат. Минимальный набор элементов, составляющих структуру макета рекламного сообщения, включает название фирмы; товарный знак или название товара; лозунг (слоган) из 3–5 коротких слов. Исходя из этого макет наружной рекламы должен содержать минимум слов, однако их смысл обязан быть четким, ясным и понятным с первого, даже случайного, взгляда.

Разработка дизайна макета рекламы для наружного размещения предполагает, что данный рекламный носитель будет расположен на улице и, значит, его освещение зависит от времени суток, погодных условий, наличия искусственного света (фонарей) и т. д. Дизайн (Design, Commercial art) – творческий метод, процесс и результат художественно-технического проектирования промышленных изделий, рекламных материалов и окружающей обстановки с целью удовлетворения потребности человека в эстетике и эргономике. В макете рисунки и фото также должны быть «однозначными», поэтому желательно избежать «непонятных» изображений, к которым необходимо долго присматриваться. Графический дизайн макета рекламы, объединение изображений и текста выполняются в насыщенных цветах. Необходимо учесть, что крупный темный цвет на светлом фоне обеспечивает хороший контраст и, соответственно, лучше виден. Графику также предпочтительнее сделать контрастной [3].

Наружная реклама действует на потребителей, когда они находятся на улице или смотрят из окон транспорта. Для восприятия информации, размещенной на щитах, наиболее благоприятными следует считать места, где скорость движения автомобиля ниже обычной: в местах ограничения скорости, перед переходами, светофорами, перекрестками. Рекомендуется размещать наружную рекламу в местах скопления народа: возле стоянок автомобилей и остановок городского транспорта, на стенах тоннелей, у гостиниц, бензоколонок, на торцевых стенах, выходящих на перекресток домов, в центре бульварного кольца с круговым движением. Такие детали при разработке макета рекламы необходимо просчитывать.

В процессе разработки рекламы определяется идея рекламного обращения, оцениваются и выбираются ее варианты, осуществляется реализация выбранного варианта. «Большая идея» – это творческая концепция, вокруг которой разворачивается вся рекламная компания; в основе творческой концепции лежит воплощение идеи, которые также требует творческого подхода. Творческая концепция должна обладать актуальностью, оригинальностью и воздействием. Творческий процесс начинается со знакомства с четко сформулированными маркетинговыми предложениями, которые обычно разрабатываются на основе маркетинговых исследований и технических описаний продукта. Затем, после определенной работы, вся эта информация превращается в одну или несколько творческих идей, которые должны ясно, точно и убедительно сообщит потребителю, что представляет собой данная марка и чем она может быть полезной для них. Хорошо выбранная идея привносит в рекламное обращение дополнительный смысл, интерес, запоминаемость и сопереживание. Она должна сделать рекламу привлекательной для целевой аудитории. Для этого необходимо очень хорошо знать ее потребности [4]. Творческий процесс связан с переводом отличительных свойств товара в вербальные и визуальные образы, которые будут передавать сущность предложения убедительными методами, привлекающими внимание. Работая в единой команде, составители текста рекламы и художественные редакторы стараются придерживаться творческих идей, которые позволяют избежать хаоса в процессе создания рекламы.

Выделяются следующие этапы творческого процесса:

- ориентация (определение проблемы);

- подготовка (сбор относящейся к делу информации);
- анализ (классифицирование собранного материала);
- формирование идеи (сбор разных вариантов идей);
- инкубация (ожидание, во время которого происходит озарение);
- синтез (классифицирование собранного материала);
- оценка (рассмотрение полученных идей).
- Процесс начинается с выяснения факторов – выявления и идентификации проблемы, сбора и анализа соответствующих данных.

Исходным материалом для выработки идей является информация, получаемая от всех источников. Разумеется, некоторая информация может быть более полезной, другая менее. В частности, творческая команда должна собрать как можно больше достоверной информации о компании, ее продукции, конкурентах, а также о целевой аудитории (ее язык, потребности, мотивация, желания). Очевидно, что у творческой команды должен быть доступ к результатам исследований перспективных потребителей. Иногда полезно получить сведения о потребителе из первых рук.

Процесс выяснения фактов должен включат подробное обсуждение задач рекламы. Задачи рекламы являются отправной точкой для творческого процесса. Одновременно они его и ограничивают. Творческой команде иногда стоит выйти за рамки, обозначенные поставленными задачами, по крайней мере на ранних стадиях разработки рекламной компании. Поступая так, она могла бы открыть путь для достойных альтернативных решений и обеспечить свой личный вклад в постановку задач рекламы. Иногда решения трудных проблем приходят только тогда, когда они рассматриваются широко. Следовательно, нельзя рассматривать задачу рекламы как односторонний, жесткий набор условий, это скорее гибкий подвижные ориентир, являющийся результатом творческой работы, эмпирических исследований и опыта управления. Изучение факторов должно влиять на период усвоения и «созревания». Различные факторы нужно впитать или «переварить», и обычно наилучшие идеи появляются после так называемого инкубационного периода [1].

Затем наступает время формирования идеи. Этот этап заключается в рассмотрении проблемы с разных точек зрения. Это также период рождения идей. Большинство творческих людей используют физический способ рождения идеи – делают какие-нибудь наброски на бумаге, гуляют, бегают, ездят на лифте вверх и вниз, ходят в кинотеатр или едят определенную пищу. Это очень личная техника, которая используется для создания нужного настроения. Задачей этого этапа является сбор максимального количества идей. Чем больше будет создано идей, тем лучше будет результат. Процесс анализа, сопоставления различных идей и ассоциаций утомителен для большинства людей, но он необходим. Инкубация – наиболее интересная часть процесса. В это время сознательное мышление отдыхает, позволяя подсознанию решать проблему. Другими словами, когда вы расстраиваетесь или сердитесь из-за того, что вам не приходят идеи, делайте что-нибудь, что позволит вам забыть о проблеме, и тогда начнет работать подсознание. Озарение – неожиданный момент, когда приходит идея. Обычно идея появляется в самое неожиданное время: не тогда, когда вы сидите за столом, напрягая ваш мозг, а, например, поздно вечером перед самым сном или утром, когда вы просыпаетесь. В самый неожиданный момент кусочки собираются в единое целое, и решение становится очевидным [3].

Одним из самых важных является этап проверки или оценки, на котором вы возвращаетесь к самому началу и объективно рассматриваете свою великолепную идею. Действительно ли все так здорово? Понятно? Соответствует ли ваша идея стратегии? Большинство людей, работающих над творческой стороной рекламы, признают, что многие из самых лучших идей просто не работали. Идеи могли быть великолепными, но они не решали проблему или не достигали определенной цели. Текстовики также признают, что иногда идеи, казавшиеся великолепными, не волновали их уже на следующий день или через

неделю. Оценка включает в себя принятие решения о продолжении работы, что должен делать каждый творческий человек. При разработке рекламного обращения уделяют внимание стилю, тону, словам и формам реализации обращения. Привлечение внимания – главное в рекламном тексте. Для этого в телерекламе следует одновременно воздействовать как на органы зрения, так и слуха. Этим целям должны соответствовать начальные изобразительный и звуковой ряды рекламного сообщения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безрутченко, Ю. В. Маркетинг в социально-культурном сервисе и туризме (2-е издание): учебное пособие / Безрутченко Ю.В. – М.: Дашков и К, 2016. – 233 с.
2. Бимбинов, Ч. Б. Внешняя и внутренняя среда организации / Ч. Б. Бимбинов // Апробация. – 2017. – № 2. – С. 152–154.
3. Григорян, Г. Л. К вопросу о возможности применения PEST-анализа в стратегическом менеджменте / Г. Л. Григорян // Современные тенденции развития науки и технологий. – 2015. – № 1. – С. 74–76.
4. Гришина, Е. Доходы и уровень бедности населения: текущие тренды / Е. Гришина // Мониторинг экономической ситуации в России: тенденции и вызовы социально-экономического развития. – 2017. – № 7. – С. 24–26.

УДК 7.07

И. В. Седова,
А. А. Седов,
г. Губкин, РФ

ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Последние годы педагогика находится в центре многочисленных дебатов как в среднем, так и начальном образовании. Многие заинтересованные стороны высшего образования высказались по этому поводу таким образом – сегодня, необходимо донести научные перспективы развития для студентов.

Эти размышления были мотивированы различными аргументами и проблемами. Вот некоторые решения данной проблемы:

− увеличение численности рабочей силы – проблематика, которая касается непосредственно студентов, так как она вводит изменения в заинтересованные университеты;

− биологический ритм и эволюция когнитивных способностей в зависимости от ежедневной деятельности имеют большое влияние на эффективность обучения, что необходимо принимать в расчет при составлении расписаний;

− во всем мире студенты настойчиво пользуются новыми технологиями. Эта гиперсвязанность имеет последствия: делает их пассивными в течение обучения, преподаватели не могут их больше заинтересовать. Цифровая форма очень мощное средство, и близкое студентам. Таким образом, из новых технологий такие, как smartphone, мы могли бы извлечь пользу в образования, вместо того, чтобы их отменять;

− межпредметные связи, необходимые для профессионального образования, должны занять место внутри образования, способов, предполагающих обеспечивать студентам свою ощутимую полезность.

В эре социальных сетей более тесное общение в рамках образования могло бы быть приростом качества образования, позволяя преподавателям идентифицировать понятия, плохо воспринятые некоторыми студентами и побуждая их, таким образом, к саморазвитию:

– онлайн-поддержки распространения информации должны быть принятыми во внимание в образовании, и позволять студентам идти своим путем, к чему они не имеют доступ в настоящее время;

– компетентностный подход – метод, более соответствующий нынешним

обстоятельствам. Действительно, на рынке труда работодатели разыскивают специалистов, готовых включиться в определенную деятельность. Эта компетенция должна быть определена одновременно для студентов и работодателей, и должна быть проделана работа над условиями ее реализации.

Обучение, определяющимся как обобщение знаний и компетенции у студента, может быть благоприятным для развития их аналитического ума. Единый постоянный контроль, оценка в течение всего года может позволить студенту регулярно проверять свои знания.

Мы считаем педагогическое нововведение основной практикой, помещающей студента в центре его образования, делая его профессионалом и бывшим в нарушении с классической условленной практикой, предлагающим свободное взаимодействие между профессором и его студентами [1, с. 15].

Педагогическое нововведение поощрено потребностями в неустойчивом обществе, экономике, которое превращает работу и отношения в профессиональную среду. Развитие технологических, информационных и общественных связей, заинтересованных в этих изменениях, может привести также к педагогическим успехам.

У представленной работы нет задачи быть основой педагогической деятельности – каждый преподаватель, имеющий практику, которая ему близка, желает идти в ногу со временем развивающейся современной педагогики, принося тем самым пользу работодателю.

Педагогическое нововведение не является недавним понятием, так как эволюция методов образования всегда стремилась сделать их более эффективными.

Профессиональные компетенции.

В 2000 году компетентностный подход занимает ведущее место в мире образования и доминирует над установленными прежде целями образования – осуществлять на практике теоретическое обучение, чтобы изучая осуществить знания и умения в конкретной деятельности;

– оценивать знания об ученике на решении конкретной проблемы скорее, чем на восстановлении общих умений.

Уже несколько лет наблюдается важное повышение численности студентов на разных уровнях подготовки. В нынешних обстоятельствах университеты вынуждены принимать больше студентов в постоянном бюджете и должны принять меры, имеющие важные последствия в успехе студентов: уменьшение количества часов теоретических занятий, увеличение численности на практических занятиях, цель которых состоит в том, чтобы давать своим студентам качественное образование, позволяющее им иметь хорошую профессиональную подготовку.

Действительно, это направление более трудное и дорогостоящее – устанавливать нововведенные устройства в вопросе о педагогике, когда должны противостоять классам и перегруженным аудиториям, с публикой, происходящей из разного уровня (общее обучение, профессиональное обучение, технологическое обучение, исследовательская деятельность). Тем не менее, педагогическое нововведение – это прекрасное средство, позволяющее решить многочисленные проблемы. Цифровая форма может принести именно интересные решения, которые будут развиты впоследствии. Применение инноваций не должна иметь единственную цель – устранять повышение численности и\или понижение бюджета университетов. Устройства современной педагогики должны принять в расчет реальность этих проблем и способствовать их решению, но не могут дать ответ в полной мере [3, с. 26].

Так как студенты делят свое время между обучением, досугом, личной работой, необходимо принимать в расчет это распределение в педагогическом процессе для того, чтобы повысить рост качества в образовании.

Следовательно, необходимо распределить изучаемый курс более точно по срокам и по концентрации и обучению студентов. Действительно, некоторые дисциплины требуют

большей концентрации, чем другие для восприятия знаний. Теоретическое обучение необходимо распределить на утренние часы, когда внимание еще сосредоточено, в то время как другие методы обучения, менее теоретические, могут быть проведены вначале второй половины дня. К тому же, чтобы равномерно распределить нагрузку, важно придерживаться определенного режима, который позволит студентам планировать лучше их дни, позволяющие таким образом эффективно работать.

Также важно поднять значимость межпредметных связей, которая определяется как способность работать со специалистами различных областей. Действительно, эта универсальность все более и более необходима для профессионального образования молодых дипломированных специалистов.

Межпредметные связи тесно связаны с понятием компетенции, цель которых состоит в том, чтобы овладеть большим количеством знаний и увеличивать свою ценность на рынке труда. Это требует адаптации программ к ожидаемым результатам знаний на данном уровне, в конечном итоге – быть специалистом в своей области, владеющим профессиональной компетенцией. Надо найти решения, чтобы соединять межпредметные связи с практикой таким образом, чтобы наглядно продемонстрировать для студентов полезность этого разнообразия.

Это нас приводит к новой проблеме, связанной с проверкой знаний. В настоящее время оценка касается главным образом умения, чем приобретенных компетенций. Чтобы это устранить, связь между курсом и профессиональной деятельностью должна быть выраженной и усиленной.

Студенты самостоятельно могут принимать участие в повышении качества и оценки образования. Для решения многих проблем и улучшения качества образования необходимы определенные капиталовложения для достижения целей.

Между тем, главная проблема – образование преподавателя, который прежде, до начала занятий, должен использовать одновременно предоставленную в его распоряжение технологию и действительно ею овладеть, а также суметь сориентировать курс занятий в зависимости от качества подготовки студентов. Когда эти условия объединены, результаты, всегда положительны. В последние годы новые средства передачи знаний через internet приобрели широкое распространение в образовании.

Цифровые технологии должны использоваться только в дополнение к курсу или в случае необходимости взамен для нестандартных случаев, но не должны заменять никоим образом традиционное профессиональное образование. Это может позволить работающим студентам получать диплом, пользуясь гибкостью цифровых инструментов. Имеется, таким образом, реальная экономическая цель для образовательных учреждений, которые развивают систему непрерывного образования. Индивидуальный подход, включающий цифровые технологии, может позволить выиграть в эффективности. Действительно, он дает оценку состояния знаний до начала курса, например, через тесты. Возможность для преподавателя приспосабливать свое задание заранее позволяет выигрывать некоторое время, ведь семестры не растяжимы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Канаева, Т. А. Профессиональное становление студентов СПО в контексте практико-ориентированных технологий / Т. А. Канаева // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). – 2012. – № 12 (20). – С. 15–20.

2. Михеев, В. А. Основы социального партнерства: теория и политика, практика / В. А. Михеев. – М.: Экзамен, 2001. – 448 с.

3. Солянкина, Л. Е. Модель развития профессиональной компетентности в практико-ориентированной образовательной среде / Л. Е. Солянкина. – М.: Известия ВГПУ, 2011. – 25 с.

4. Скамницкий, А. А. Модульно-компетентностный подход и его реализация в среднем профессиональном образовании / А. А. Скамницкий. – М., 2006. – 276 с.

5. Ясвин, В. А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию / В. А. Ясвин. – М.: Смысл, 2001. – 365 с.

УДК 378.14

Е. Н. Химченко,
г. Луганск, ЛНР

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ИННОВАТИКА КАК ТЕОРИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ НОВОВВЕДЕНИЙ

Современная педагогическая работа требует от личности новых профессиональных компетентностей, сосредоточения усилий и времени не только на их осознание, но и на овладение и внедрение в педагогическую практику, а это требует изменений в содержании и технологиях профессиональной подготовки педагогов, в организации последипломного образования педагогов-практиков с учетом необходимости развития в них соответственного уровня инновационной культуры средствами педагогической инноватики, поскольку XXI век – эра принципиально новых знаний и способов познания. Специалист XXI века – это высококвалифицированная инновационная личность, способная к созиданию, управлению и использованию педагогических инноваций, к решению проблем нестандартным путем и действиям самостоятельно, инициативная, берущая на себя ответственность за свои действия и решения.

Способность к инновации стала условием ориентации человека в быстроменяющихся мировых процессах, условием не только адаптации к ним, но и к собственному жизнетворчеству. Именно поэтому педагогический работник, который хочет соответствовать современным требованиям, должен осознать необходимость знаний теории инноваций и инновационных процессов в образовании.

Теория инноваций как научная проблема имеет философские, социологические, культурологические, педагогические, психологические, экономические и другие измерения. Истоки возникновения теории инноваций освещены в концептуальных разработках М. Вебера, И. Гердера, Э. Фромма, О. Шпенглера и др. В работах таких ведущих исследователей XX века, как Д. Белл, Д. Бернхейм, И. Валлерстайн, Д. Гэлбрейт, П. Дракер, М. Кастельс, Д. Медоуз, Т. Парсонз, П. Сорокин, Э. Тоффлер отражены изменения, произошедшие в мире в результате проникновения теории инноваций и расширения масштабов инновационной деятельности.

Проблемами создания, развития и распространения педагогических новшеств занимались такие ученые, как К. Ангеловский, В. Майборода, Н. Пономарева, Б. Смирнова, А. Харин, А. Хуторской, О. Хомерики и др. Они выявили различные аспекты исследования проблем образования как социального института во взаимодействии с другими социальными институтами общества.

Исследователи Ж. Аллак, Р. Акофф, Ю. Борцов, Б. Гершунский, Э. Дюркгейм, Э. Днепров, Ю. Колесников, В. Лисовский, М. Руткевич, Б. Саймон, Н. Смелзер, В. Шубкин и другие посвятили работы инновационной проблематике в связи с разработкой стандартов и содержания образования в целом. Ряд важных аспектов инновационного развития образования раскрыто в трудах И. Бестужева-Лады, Д. Вахитова, С. Глазьева, В. Дудченко, В. Кондратьева. Н. Лапина. В. Ляудис, А. Пригожина, Б. Твисс, Ю. Посталюк и др.

Проблематика нововведений в области образования изучена в работах педагогов и психологов Н. Горбуновой, В. Загвязинского, М. Кларина, В. Лазарева, В. Ляудис, М. Поташника, С. Полякова, В. Сластенина, В. Слободчикова, Т. Шамовой, О. Юсуфбековой и др.

На сегодняшний день педагогическая инноватика составляет отрасль знаний, научные интересы которой очерчены преимущественно вокруг анализа принципов и закономерностей инновационного педагогического процесса, определения особенностей внедрения инновационных педагогических технологий, а также вокруг инновационного образовательного менеджмента. В педагогической инноватике интегрировано много идей и теорий социально-философских и культурологических доктрин, социологии, общей и социальной психологии, креатологии, акмеологии и т.д., на основе которых создаются и развиваются современные инновационные педагогические технологии, определяются пути их внедрения в образовательный процесс.

Об инновациях в российской образовательной системе заговорили с 80-х гг. XX века и сегодня этот феномен является одним из самых неопределенных и неоднозначных с позиций категориального аппарата педагогики. Именно в 80-е гг. в педагогике проблематика инноваций и, соответственно, ее понятийное обеспечение стали предметом специального исследования. Термины «инновация в образовании» и «педагогическая инновация», употребляемые как синонимы, были научно обоснованы и введены в категориальный аппарат педагогики И. Юсуфбековой.

А. Хуторской при определении объекта и предмета педагогической инноватики отмечает, что ее объект не может быть ограничен только инновационным процессом, поскольку охватывает и другие присущие инноватике процессы и явления. «Предметом педагогической инноватики выступает не только преобразование практики образовательной деятельности, но и условия, средства, закономерности, формы, методы, технологии и т. д., связанные с педагогическими инновациями ... Главный момент, который отличает педагогическую инноватику от инноватики в других отраслях – это личностный фактор. Педагогика имеет дело с образовательными процессами, изменяющих и учеников, и педагогов» [2, с. 12].

Освещая методологические и теоретические основы педагогической инноватики, следует выходить из основных положений личностно-культурологического подхода, который определяется как единство личностного, деятельностного и культурологического компонентов. Стоит отметить, что первый соотносится с признанием инновационной личности как цели, субъекта и главного критерия общественно-исторического развития (принцип ценности инновационной личности: инновационная личность – исходная ценность социогенеза). Второй компонент состоит в том, что инновационная педагогическая деятельность – основа, средство, условие и фактор развития инновационной культуры личности (предметность, субъектность, анализ инновационной педагогической деятельности, надситуативная активность, принцип интериоризации-экстериоризации как механизм усвоения общественно-исторического опыта инновационной культуры). Третий компонент проявляется в объективной связи инновационной личности с инновационной культурой как системой ценностей, выработанных инновационным педагогическим сообществом в ходе общественно-исторического развития. Усвоение личностью инновационной культуры обуславливает ее развитие, осознание себя как субъекта инновационной деятельности, способной быть не только носителем, но и создателем новых элементов инновационной культуры (принцип творческой самодеятельности инновационного субъекта).

Инновационная педагогическая деятельность – это целенаправленная педагогическая деятельность, ориентированная на изменение и развитие педагогической теории и практики, на развитие инновационной личности. Понимание сути и определения условий эффективности инновационной деятельности в образовании и совокупности решаемых при этом проблем подтверждает мнение о том, что инновационная педагогическая деятельность является понятием интегральным. Ее основные составляющие:

- инновационная личность педагогических работников;
- инновационно-культурный универсум;

• инновационно-профессиональная компетентность;
• культура творчества и инновационной педагогической деятельности;
• культура восприятия нового [1].

Взаимосвязанным с инновационной педагогической деятельностью является понятие инновационной педагогической технологии и инновационного педагогического процесса. Инновационная педагогическая технология – процессуально структурированная совокупность приемов и методов, направленных на изучение, актуализацию и оптимизацию инновационной педагогической деятельности, в результате которой создаются и материализуются нововведения, вызывающие качественные изменения в образовании. Инновационная педагогическая практика однозначно требует научного обоснования инновационных педагогических технологий. В свою очередь, инновационные педагогические технологии предполагают создание гибкой, обоснованной системы научного обеспечения педагогических новшеств, учитывающей логику и специфику осуществления не только собственно нововведения, но и особенности восприятия, оценки, взаимоадаптации элементов педагогической системы к новым условиям жизнедеятельности. Необходимость экспертно отслеживать возможные перспективы и последствия реализации конкретного педагогического нововведения также является одной из задач инновационных педагогических технологий.

Таким образом, педагогическая инноватика на современном этапе развития образования и общества приобрела особое значение, поскольку создает условия для наращивания нового педагогического знания, стала одним из требований педагогической практики, так как обуславливает формирование личностной инновационности педагогов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаревская, Е. В. Педагогика: личность в гуманистических теориях и системах воспитания / Е. В. Бондаревская, С. В. Кульневич. – Ростов-н/Д.: Учитель, 1999. – 560 с.
2. Хуторской, А. В. Педагогическая инноватика: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / А. В. Хуторской. – М. : Издательский центр «Академия», 2008. – 256 с.

УДК 377.6

Т. Ю. Шевелёва,
г. Тюмень, РФ

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

В течение последнего столетия, к сожалению, малоизученными и недооцененными оставались музыкальные традиции региональной культуры. Речь идет о традициях, заложенных на территории Западно-Сибирского Зауралья, куда входят Тюменская область, Средний и Южный Урал. Культурное пространство этой территории определяют сотни талантливых исполнителей, педагогов, композиторов, музыковедов, хормейстеров. За 40 лет преподавательской и исполнительской деятельности в Тюменском колледже искусств, представляя Уральскую школу на фестивалях, конкурсах, конференциях, я усвоила главное: Уральская школа – это своего рода «сертификат качества» для педагогов, композиторов, исполнителей, музыкальных просветителей.

Своевременность и насущная необходимость введения региональных дисциплин «Музыкальная культура Урало-Сибирского региона», «История хорового исполнительства Урало-Сибирского региона», «Изучение певческих стилей Урало-Сибирского региона» очевидна: ведь все они сочетают различные области знания и находятся на стыке многих наук: истории и культурологии, краеведения и фольклористики, истории музыки и хоровой литературы.

Предмет «Музыкальная культура Урало-Сибирского региона» изучается студентами IV курса музыкальных специальностей и состоит из двух крупных разделов. Первый (преимущественно лекционный) раздел посвящен изучению вопросов музыкального быта различных социальных слоев населения Западной Сибири. Исторический принцип сочетается здесь с отраслевым: процессы возникновения и бытования церковной и народной, любительской и профессиональной музыки, а также проблемы музыкальной науки и образования изучаются в хронологическом порядке.

В курсе воссоздается объемная картина историко-культурных процессов, происходивших на протяжении четырех столетий существования края. Второй раздел указанной дисциплины посвящен изучению творчества композиторов Среднего Урала. Выбор именно этой композиторской школы с центром в г. Екатеринбурге в качестве предмета изучения обусловлен многими причинами. Таким образом, целью указанных выше дисциплин является формирование у учащихся представления о том, что культура любого региона всегда развивается в русле общенациональных процессов. Задача данных дисциплин – выявление самобытных, оригинальных черт в культуре края, знакомство с тенденциями современной музыки на примере творчества композиторов Урала.

В 2010 году для студентов специальности «Хоровое дирижирование» был разработан курс лекций по дисциплине «История хорового исполнительства Урало-Сибирского региона». Содержанием данного предмета явились вопросы развития хоровой культуры и исполнительства, творческой деятельности талантливых хоровых дирижеров и педагогов-хормейстеров Уральской школы. Как известно, связь поколений рождает преемственность целых исторических эпох и культурных пластов. Будучи очевидцем становления и творческого роста Уральской композиторской школы, я с особым интересом занимаюсь исследованием творчества В.Трамбицкого, Б. Гибалина, С. Сиротина, М. Кесаревой, М. Баска, А. Нименского, В. Бибергана, многие сочинения которых украшают репертуар ведущих хоровых коллективов страны и региона, поражая яркостью, новаторством и открытиями в области музыкального языка. Одной из интересных тем данного курса является композиторская деятельность хоровых дирижеров Урала – С. Эйдинова, Н. Голованова, Е. Гиммельфарба, В. Горячих, В. Шереметьева. Эта тема тесно соприкасается с проблемами хорового исполнительства.

Деятельность хоров, капелл, хоровых студий, учебных и любительских хоров освещается в учебном процессе достаточно широко, благодаря имеющемуся солидному аудио-, видеофонду. Большим подспорьем в деле иллюстрации, анализа хоровых партитур, концертной практики является нотный материал, имеющийся в библиотеке колледжа и личных собраниях преподавателей.

Данный предмет, несомненно, вносит весомый вклад в профессиональное воспитание дирижёров-хормейстеров и студентов специальности «Хоровое дирижирование».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин, Б. Уральская композиторская организация: История и современность (монографический справочник). – Екатеринбург: Уральское литературное агентство, 2012. – 400 с.

2. Вопросы хорового творчества: сборник статей / сост. С. И. Мирошниченко, Л. В. Огарева, И. Л. Пивоварова. – Магнитогорск: МаГК, 2003. – 140 с.

3. Композиторы Екатеринбурга / сост. Ж. Соколовская, – Екатеринбург: Урал. Гос. Пед. Ун-т, 1998. – 382 с.

4. Синецкая, Т. М. Магнитогорская государственная академическая хоровая капелла имени С. Г. Эйдинова: от мечты к реальности: монографическое исследование / Т. М. Синецкая. – Челябинск: Дом печати, 2005. – 376 с.

5. Трамбицкий, В. Н. Воспоминания, статьи, исследования. – Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2002. – 298 с.

6. Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского: 75 лет истории / сост. и глав. ред. Е. Н. Федорович, Л. К. Шебалина. – Екатеринбург: УГК им. М.П. Мусоргского, 2009. – 595 с.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ИННОВАТИКА И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ВУЗАХ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

УДК 316.773.3

Э. Г. Абрамова,
г. Луганск, ЛНР

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ РОЛЬ ДОКУМЕНТА В КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Основной задачей является попытка выявить социокультурную роль документа в складывающемся коммуникативном пространстве информационного общества. Это потребует уточнения концепта коммуникативного пространства, а также специфики функционирования в нем документа в предлагаемых информационным обществом социальных, культурных и технологических условиях.

Важно подчеркнуть, что приобщение к культуре происходит благодаря документам, в которых отражены и закреплены элементы культурной реальности. Культура при этом понимается как совокупность результатов и способов деятельности человека, включая идеи, ценности, нормы, образцы. Культурная система, как ее понимает, например, немецкий теоретик Ю. Хабермас, есть культурное наследие, а также общественные институты, посредством которых это наследие в процессе социализации и профессионализации получает нормативную силу [4, с. 59].

Социальность трактуется как совокупность отношений субъекта с другими субъектами по поводу экономических, политических, идеологических, познавательных отношений, формирующихся в процессе человеческой деятельности и воспроизводящих эту деятельность. Социокультурное есть синтез культуры и социальности. Инвариантом большинства определений коммуникации выступает понятие информации, информационного обмена. Коммуникация как явление культуры и социальности предполагает массовый обмен информацией с целью воздействия на общество и его составные компоненты. В таком контексте говорят о социальной коммуникации.

Существует несколько методологических подходов к исследованию социальной коммуникации, к выяснению природы коммуникативного процесса, среди которых заслуживает внимания социально-философский подход, представленный именами Ю. Хабермаса и Н. Лумана. В концептуальных построениях этих теоретиков коммуникации отведена роль интегрирующего основания общества, базовой составляющей социального процесса. Под коммуникацией понимается современная форма социальности, которая охватывает сферу межличностного общения и осуществляется посредством технических средств. В цивилизованном мире осуществить целерациональное действие без документационного сопровождения невозможно [2; 3].

Из всего дефинитивного многообразия наиболее инструментальным представляется часто встречающееся определение документа как социальной информации, зафиксированной на материальном носителе, созданным человеком способом в стабильной знаковой форме с целью передачи этой информации в пространстве и во времени [2, с. 67]. Данное определение фиксирует социокультурный статус документа через отнесение его к артефактам культуры, в том числе и технологической культуры, циркулирующим в социуме и выполняющим многочисленные функции: информационную, когнитивную, ориентационную, культурологическую. Каждый документ обладает, как минимум, двумя общими функциями –

коммуникационной и регулятивной. Возникновение документа было обусловлено, прежде всего, такой общественной потребностью, как необходимость сохранения и передачи информации в социальном пространстве и времени. [1, с. 89] Коммуникационная функция – это, прежде всего, функция информационного обмена. Поскольку социальная коммуникация охватывает не только социальное пространство, но и социальное время, постольку коммуникационная функция документа представляет собой двуединство коммуникационно-пространственной и коммуникационно-временно́й функции. Документ здесь одновременно выступает и в качестве формы существования коммуникации, и в качестве её результата. Документ – динамический коммуникационный объект.

Следует отметить, что социальная коммуникация не ограничивается только информационным обменом. Одной из целей коммуникации является упорядочение информационных связей между коммуникантами и реципиентами. Будучи информационным взаимодействием, социальная коммуникация включает также и обратную связь. В результате документ как важное средство коммуникации, способствует организации, упорядочению, регулированию этих связей, оказывает влияние на ценностные ориентации, на поведение реципиентов. Иначе говоря, документ как социокультурный феномен проявляет свои системные, синтезирующие интенции, будучи включенным в коммуникационный процесс, в коммуникативное пространство. Важнейшим параметром коммуникативного пространства является плотность и направленность циркулирующих информационных потоков, имеющих разную направленность и степень насыщенности [3, с. 43]. Как и пространство культуры, коммуникативное пространство является сферой порождения смыслов. Следовательно, ценностно-смысловой потенциал, заложенный в документе, способен изменять границы смысловой и содержательной интерпретации и обеспечивать их проницаемость или, наоборот, замкнутость, а изначально заложенные ценности и смыслы не утрачивают своей значимости в процессе интерпретации документа, а наоборот, обретают дополнительные смысловые оттенки.

Таким образом, документ как информационно-коммуникационная система осуществляет функцию трансляции информации в социокультурном времени и пространстве, предоставляя субъектам и объектам коммуникационного процесса возможность взаимопонимания в процессе совместного существования и представляет собой своеобразный «мостик» между прошлым и настоящим, являясь удобной формой репрезентации смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воєводіна, Л. П. Статус документа в культурі (до методології документознавства) / Л. П. Воєводіна // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – 2013. – Т. 24 (65), № 3. – С. 88–92.

2. Ларьков, Н. С. Функциональный анализ документа / Н. С. Ларьков // Документ: история, теория, практика: материалы V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / под общ. ред. проф. О. А. Харусь. – Томск: Изд-во Томго ун-та, 2012. – С. 64–69.

3. Лоскутникова, В. М. Документ как форма социальной коммуникации / В. М. Лоскутникова // Документ в меняющемся мире: материалы Первой всероссийской научно-практической конференции / под ред. проф. Н. С. Ларькова. – Томск, 2004. – С. 41–46.

4. Хабермас, Ю. Теория коммуникативного действия. Сводный реферат / Ю. Хабермас // Современная западная теоретическая социология. – М., 1992. – Вып. 1. – С. 57–101.

УДК 372.874

О. В. Волошина,
г. Донецк, ДНР

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРИМЕНЕНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ПРОФИЛЬНЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ДИСЦИПЛИНАМ

В данной статье я бы хотела рассмотреть вопросы актуальности применения современных мультимедийных технологий в процессе обучения профильным художественным дисциплинам «Рисунок» и «Живопись» из опыта работы в Государственном профессиональном образовательном учреждении «Донецкий художественный колледж».

Современная задача преподавателя профильных художественных дисциплин таких, как рисунок и живопись, в среднем специальном образовательном учреждении, – формировать у студентов способность действовать и быть успешным в условиях динамично развивающегося общества и постараться сделать процесс обучения наиболее результативным.

Педагогическая деятельность преподавателя художественных дисциплин должна стимулировать формирование устойчивого интереса учеников к изобразительному искусству и художественным традициям, способствовать воспитанию и развитию художественного вкуса и творческого потенциала студентов. Задача преподавателя – использовать различные средства и методы, чтобы повышать эффективность процесса обучения.

Современное художественное образование имеет сложную структуру и многоуровневую, многоступенчатую основу. Изначально оно делится на общее и профильное. Есть существенные различия в целях, задачах и формах художественного образования. Общее художественное образование дает основы изобразительной грамоты, а профильное способствует в дальнейшем получению выбранной профессии. Однако каким бы ни было обучение, обучающие знакомятся и овладевают основами, прежде всего, реалистического рисунка и живописи. Система овладения основами реалистического рисунка и живописи имеет четко отработанные, проверенные опытом, методики и приемы.

Сочетание инновационных подходов с традиционными в преподавании цикла художественных дисциплин будут давать гораздо более высокие результаты обучения и соответствовать современным требованиям к качеству художественного образования. Изобразительное искусство имеет потенциал развития умений человека в плане визуализации интеллектуального процесса приема, хранения и передачи полезной информации [1, с. 1].

Современный дети и подростки живут в мире, где интернет-технологии и электронная культура, занимают доминирующую роль. Преподавателю в этих условиях очень важно владеть современными методиками и новыми образовательными технологиями, что необходимо для возможности эффективного общения с современной молодежью. Одна из таких методик – интеграция медиа-образования в систему работы преподавателей. Глобализация информационного пространства предъявляет высокие требования к восприятию и осмыслению реального мира по законам красоты, в этой связи изобразительное искусство приобретает важную воспитательно-образовательную функцию, функцию формирования мировоззрения [2, с. 7].

Любая педагогическая инновация – это изменение педагогической практики, с целью повышения качества обучения. Очевидно, что невозможно решать современные педагогические проблемы устаревшими методами. Для решения этих задач нужно применять многочисленные инновационные технологии такие, как метод проектов, обучение в сотрудничестве, дифференцированное обучение, портфолио студента, модульное обучение и т.д. Применение этих методов связано с освоением технологии мультимедиа, которые дают возможность совмещать теоретический и наглядный материал (фильмы, видеоролики,

музыку, презентации к урокам и т.д.). Результат интеллектуально-графической деятельности в учебных ситуациях можно назвать учебной визуально-информационной моделью [1, с. 6].

Так как изучение живописи и рисунка построены на зрительном восприятии, использование возможностей мультимедийного оборудования облегчает подготовку к этим предметам и позволяет использовать наглядность обучения гораздо более эффективно. Конечно, важно понимать, что компьютер не может заменить учителя, но может сделать его объяснение гораздо интереснее и доходчивее. Использование мультимедиа на уроках профильных художественных дисциплин вовлекает студентов в серьезную творческую работу, повышает активность и развивает их творческие потенциалы.

В соответствии с современными требованиями к системе образования, возникает острая необходимость в новых подходах к преподаванию профильных художественных дисциплин на всех ступенях образовательного процесса: начиная с художественных школ и школ искусств, затем в колледжах и училищах и, конечно, в высших учебных заведениях. Меняясь по своему характеру на каждой ступени, изобразительная деятельность дает детям доступные им средства познания жизни, развивает зрительное восприятие, воспитывает эстетическую восприимчивость к прекрасному в жизни и искусстве, художественный вкус и творческие способности [2, с. 2].

В Донецком художественном колледже применяются различные формы использования компьютерных технологий для улучшения усвоения профильных дисциплин: в качестве источника информации; как помощь учителю в наглядности объяснения нового материала; для организации проектной, самостоятельной деятельности студентов; использование графических программ в качестве инструмента художественной деятельности.

Уроки с использованием современных мультимедийных технологий становятся гораздо более результативными. В их основу положены следующее моменты: привлекательность и наглядность учебного материала с использованием приемов педагогической техники, повышающих интерес к изучаемой теме; принцип сотворчества учителя и учащихся для получения знаний, и применение полученной информации на практике; возможность выполнения студентами домашнего задания и самостоятельной работа. Развитие интеллектуально-познавательных способностей дает учащимся необходимые коммуникативные умения для освоения различных областей знаний, раскрывает их творческое и повышает их образовательные возможности [1, с. 11].

Новое поколение молодежи с интересом вовлекается в сферу мультимедиа-технологий. Эффективнее развивается исследовательская работа, творческая деятельность, мотивация, самостоятельность, поиск материала, открытие нового.

Преподавателю рисования постоянно приходится использовать средства наглядности, какие бы учебные занятия он не проводил [3, с. 133]. В зависимости от типологии урока преподаватели нашего колледжа используют различные компьютерные технологии, наиболее актуальными на уроках по рисунку, живописи, а также композиции являются фильмы-презентации и слайд-фильмы.

Фильм-презентация может использоваться вначале урока по всем профильным художественным дисциплинам как визуальное сопровождение объяснения нового учебного материала. Демонстрация фильма сопровождается комментариями учителя, при этом предполагается активное общение, имеется возможность задавать вопросы, делать пояснения, коллективно изучать и обсуждать учебный материал.

Мультимедийная презентация – один из эффективных методов организации обучения, важное педагогическое средство, выходящее за рамки традиционной классно-урочной системы. Одним из очевидных достоинств мультимедийного урока является усиление наглядности. Такие презентации могут использоваться в учебном процессе не только как видео сопровождение объяснений преподавателя, но и как один из видов выполнения самостоятельной работы студентов. Такая творческая работа имеет огромную дидактическую

эффективность, так как стимулирует студента не только грамотно работать с нахождением, анализом и отбором необходимой учебной информации, а еще и дает возможность наглядно визуализировать и продемонстрировать результат своей работы.

Слайд-фильм можно использовать на всех профильных художественных дисциплинах и можно включать в любой этап урока. Слайд-фильм идеально подходит для демонстрации поэтапного рисования. Это очень важный аспект преподавания профильных дисциплин в нашем учебном заведении, так как Донецкий художественный колледж готовит не просто живописцев и дизайнеров, а еще и педагогов, которые должны в совершенстве владеть методически грамотной последовательностью ведения работы над натурными учебными постановками по рисунку и живописи. На предмете «Учебно-методическое обеспечение учебного процесса» наши студенты учатся разрабатывать наглядные пособия с поэтапным выполнением учебных заданий по рисунку, живописи и композиции. Однако такая наглядность может продемонстрировать только основные этапы выполнения задания. Учитель может, используя педагогическое рисование, наглядно показать процесс выполнения небольшого этапа работы, рисуя непосредственно на уроке, но показать выполнение длительного рисунка, рассчитанного на 12–24 часа от начала и до конца, конечно, невозможно. И вот тут неоценимую помощь привносят современные компьютерные программы, они позволяют записать весь процесс работы над выполнением учебного или творческого задания, зафиксировать каждый штрих или мазок, а затем продемонстрировать все шаги рисования, в виде анимационного или слайд-фильма, который дает возможность проследить ход работы над созданием художественного произведения во всех подробностях. И этот наглядный материал можно показывать неограниченное количество раз для любого количества студентов, делая паузы и акценты в любом нужном моменте работы. Достоинство такого метода обучения профильным художественным дисциплинам нельзя недооценивать. Очень важно, чтобы изложение материала не было сухим и скучным, важно заинтересовать учащихся, увлечь их [3, с. 166]. Компьютер также могут использовать и сами студенты для выполнения внеурочного домашнего задания – создания творческих проектов, показывая высокий уровень самостоятельности и профессиональной подготовки.

Возможности компьютера неисчерпаемы, это действительно мощное средство, как в качестве получения информации, так и в качестве инструмента художественной деятельности.

Преимущества использования компьютерных технологий на уроках рисунка и живописи очевидны: возможность обеспечить визуальное восприятие информации, что имеет максимальную эффективность обучения художественным дисциплинам; обеспечение демонстрации наглядной методической последовательности ведения работы; доступность восприятия, изображение на экране дает возможность рассмотреть все детали, достоинства и нюансы художественного произведения; обозначенные на экране этапы практической работы в течение всего времени позволяют детям с различной степенью подготовленности спокойно выполнять задание; применение новых компьютерных технологий позволяет улучшить процесс усвоения учебного материала и повысить заинтересованность студентов в обучении.

Информационные технологии – это процесс подготовки и передачи информации учащимся посредством компьютера с соответствующим техническим и программным обеспечением. Это позволяет решать новые, не решённые ранее задачи. Обучать студентов без принуждения, более интересно, а значит эффективно возможно, если в своей работе педагог использует современные мультимедийные технологии.

Главная цель преподавателя художественных дисциплин – дать студентам навыки и умения, которые они смогут применить в своей дальнейшей профессиональной деятельности. И, конечно же, в процессе общения и обучения формировать духовную культуру личности студентов, приобщать их к общечеловеческим и культурным ценностям, а также развивать

творческое восприятие окружающего мира и умение передавать свое отношение к нему, демонстрируя владение профессиональными художественными компетенциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аранова, С. В. Обучение изобразительному искусству. Интеграция художественного и логического / С. В. Аранова. – СПб.: КАРО, 2004. – 173 с.
2. Ломов , С. П. Аманжолов, С. А. Методология художественного образования: учебное пособие / С. П. Ломов, С. А. Аманжолов. – М.: МПГУ, 2011. – 188 с.
3. Ростовцев, Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Н. Н. Ростовцев. – 3-е изд., доп. и перераб. – М.: АГАР, 1998. – 256 с., ил.

УДК 74.01/.09

В. В. Дереза,
П. А. Дереза,
г. Донецк, ДНР

ИННОВАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ. ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

Рассмотрение данного вопроса на сегодняшний день является актуальным, так как развитие общества, а с ним и технического прогресса, ставит перед педагогами учебных заведений среднего и высшего профессионального образования ряд чрезвычайно важных научных и практических проблем. В том числе этот аспект охватывает и творческие направления подготовки такие, как дизайн, графика и живопись.

В данной статье будет раскрыт ряд вопросов, а именно: понятия инновация в образовании, традиционная школа живописи, цифровая живопись. Необходимость внедрения в образовательную программу художественного образования инновационных технологий и сохранения традиционного искусства национальных живописных школ как фундамента инновационного развития образования студентов.

Для того чтобы отчётливо понимать суть рассматриваемого вопроса, необходимо дать понятие некоторым терминам, имеющим непосредственное значение в его раскрытии.

Рассмотрим понятие «Инновация». Это внедрённое или внедряемое новшество, обеспечивающее повышение эффективности процессов и (или) улучшение качества продукции, востребованное рынком. Вместе с тем для своего внедрения инновация должна соответствовать актуальным социально-экономическим и культурным потребностям [1].

Следует упомянуть, что существует пять типов инноваций, и они отличаются по специфике производимых в них процессов.

1. Технологические – усовершенствование производства уже существующего продукта, техники, изделия.
2. Продуктовые – создание продуктов с новыми полезными свойствами.
3. Организационные – улучшение системы управления/менеджмента;
4. Маркетинговые – воплощение улучшенных маркетинговых методов, включает в себя реорганизацию дизайна упаковки продукта, формирование новых ценовых стратегий и методов продаж;
5. Социальные/процессные – реорганизация социума через обновление сфер жизни человека. Сюда входит организация процесса, педагогика, обслуживание.

Исходя из этого, термин «Инновация в образовании» можно описать как обновление уже существующей системы образования, которое ведёт к улучшению и повышению эффективности навыков, приобретаемых будущими специалистами, и относится к социальному/процессному типу инноваций. Важно отметить, что при внедрении любой

инновации в образовательный процесс, необходимо проводить исследование на её актуальность и востребованность на рынке труда для студентов, приобретающих специальность.

Далее следует рассмотреть понятие «Традиция» в контексте образования. Это передача сложившихся, с большим промежутком времени, норм и правил преподавания определённых дисциплин для конкретных специальностей [2, с. 29].

Педагогические традиции учитывают накопленный опыт предыдущих поколений и одновременно вырабатывают инновационные подходы к решению педагогических проблем современности. Новые социокультурные требования порождают новые идеи, которые выражают новые ценностные ориентации, представленные в области образования в качестве педагогических задач. Интеграция новаций в педагогические традиции, происходящая на основе их ценностного соответствия, формирует область инновационного дополнения педагогических традиций [3].

В настоящее время всё большую актуальность приобретает сохранение традиций в народном искусстве. Профессиональное образование в области традиционного декоративно-прикладного искусства с 1928 года ведётся в Московской школе художественных ремёсел [5]. На примере Российской Академии Художеств мы можем наблюдать, что в программе фундаментальных исследований, изучение и рассмотрение инноваций в изобразительном искусстве является одним из значимых направлений. Самыми важными вопросами при раскрытии данной темы остаются такие.

1. Основа инновационного развития – традиционное искусство национальных школ.
2. Отличительные особенности развития технологий и техник в современном изобразительном искусстве.
3. Вопросы классификации и идентификации инноваций и традиций.
4. Особенности внедрения инноваций в теории и практике художественного образования.

По определению кандидата искусствоведения Л. А. Молчановой, «инновация в искусстве – это результат исследований, разработок, новое или усовершенствованное художественное решение, стремящееся к общественному признанию через использование его в искусстве» [4, с. 59]. В рассмотрении понятия «Инновация в художественном образовании» можно охватывать множество аспектов. Например, подходы обучения студентов различных художественных школ и учебных заведений; изучение академических дисциплин, как фундамента для последующих знаний; применение различных материалов в процессе обучения; создание новых техник и обучение на уже существующих; внедрение в программу обучения новейших цифровых технологий.

Используя возможности компьютерной графики, художник создаёт цифровой образ, с которым в дальнейшей работе можно производить различные манипуляции, накладывать ряд вариантов визуальных эффектов, при этом остаётся возможность сохранения каждого этапа работы отдельно, что ранее не было возможным применить в традиционных формах изобразительного искусства.

На сегодняшний день, понятие «Цифровое искусство», либо «CG-живопись» (аббривеатура от англ. Computer Graphic) включает в себя как возможные новые виды художественных произведений, основой существования которых является компьютерная среда, так и произведения традиционного искусства, которые перенесены в новую среду, созданную на цифровой основе, имитирующей первоначальный материальный носитель (примером может послужить цифровая или отсканированная фотография), или объект, созданный изначально с применением компьютера. Особенностью этого искусства от типичных форм визуального искусства является алгоритмизация творческого процесса и техничность.

Преимущества цифровой живописи состоят в том, что в отличии от традиционной живописи красками не требуется ждать достаточное количество времени на высыхание нанесённых слоёв и не требуется место для хранения написанных работ – достаточно иметь необходимый объём памяти на жёстком диске. Одним словом, по мнению авторов, данные преимущества можно охарактеризовать как «Компактность» либо «Мобильность».

В последнее время, студенты, обучающиеся по таким направлениям подготовки, как дизайн, графика и живопись отдают предпочтение при выполнении цифровых работ таким графическим программам.

1. Adobe Photoshop и Corel Painter.

Программа Corel Painter подходит для художников, в том числе CG художников, которые используют ее в качестве своего основного художественного инструмента. В данной программе существует большая база кистей (более 450), благодаря использованию которых можно воссоздать текстуру краски, мелков, карандашей, фломастеров, каллиграфических перьев и пр. Также в данных видах кистей можно регулировать различную степень нажатия, прозрачность мазков относительно текстуры холста.

2. Векторный графический редактор CorelDraw.

Данная программа получила известность благодаря широким возможностям встроенных функций и наличию больших библиотек готовых изображений. Благодаря обширной встроенной системе обучения и подсказок, для студента упрощается задача восприятия интерфейса и знакомства с программой на ранних этапах работы в редакторе.

3. GNU Image Manipulation Program или GIMP («Гимп»).

Это растровый графический редактор, программа для создания и обработки растровой графики и частичной поддержкой работы с векторной графикой. Типичные задачи, которые можно решать при помощи GIMP, включают в себя создание графики и логотипов, масштабирование и кадрирование фотографий, раскраску, комбинирование изображений с использованием слоёв, ретуширование и преобразование изображений в различные форматы.

4. Графический планшет.

Это перьевое устройство, предназначенное для ввода информации в компьютер для последующей работы. Говоря другими словами, графический планшет – это электронный лист бумаги и ручка, с помощью которых можно выполнять различные манипуляции с информацией в различных программах. Как правило, поверхность представляет собой чувствительную область, на которой можно писать или рисовать электронным пером. Вся информация при этом отображается на экране компьютера.

С помощью цифровой живописи любой материальный носитель меняется на экране монитора, где возможность использовать большое число методов и техник для создания цифровой живописи безгранично, художник может свободно выбрать любую технику, которая ему нужна: акварель, темперу или масляные краски при этом не нужно готовить холст или бумагу.

Появление новых художественных форм, развитие компьютерных технологий и компьютерной графики существенно расширили рамки традиционного визуального искусства, способствуя становлению и развитию компьютерного изобразительного искусства. Искусство постепенно «освобождается» от своей материальной составляющей, дематериализуется, превращаясь в электронное или цифровое экранное изображение-символ. Размещаясь в виртуальной компьютерной или телевизионной среде, памятник традиционного искусства утрачивает определённые свойства и обретает иную специфику, обусловленную его «виртуальным» существованием [6, с. 877].

На данный момент возможны техники совмещения цифрового и традиционного изобразительного искусства. Например, художник может создать начальный подмалёвок картины в графическом редакторе, определившись с тональными пятнами, композицией и размерами элементов, а потом при помощи печати на холсте, перенести набросок с

дальнейшей проработкой масляными красками поверх напечатанного. Либо возможно проецирование созданного в графической программе наброска на чистый холст с помощью проектора, перенося и дорабатывая изображение на холсте красками. Также художник может использовать цифровые фотографии как тематический материал при создании традиционного произведения искусства.

Возможно совмещение техник традиционного и цифрового изобразительного искусства наоборот: произведение может быть начато на бумаге или холсте с помощью традиционных инструментов, потом сфотографировано или отсканировано, перенесено в цифровую среду и доделано цифровыми средствами. В дальнейшем произведение может существовать как полностью в цифровой среде, так и быть отпечатанным на бумаге или холсте.

Появление инноваций указывает на значимость новых элементов культуры социума. Одновременно инновации характеризуют механизм традиции, показывая, что традиции могут изменяться (трансформироваться), также инновации выявляют творческий потенциал культуры в конкретно-исторический период времени и описывают её характерные особенности и тенденции.

Дополняя традицию новыми педагогическими нормами, инновация способна изменить ее содержание. Трансформационный потенциал педагогических традиций определяется способностью выявлять и разрешать проблемы образования и воспитания.

Вывод. Рассмотрев инновации в контексте живописи и усиливающуюся тенденцию перехода от традиционной живописи к цифровой, можно сделать ряд выводов.

1. Благодаря развитию технологий и инноваций в подходе применения живописных техник через различные графические программы, а также совмещения традиционной живописи и цифровой, перед студентом-художником открывается намного больше возможностей творческой реализации.

2. Выявлена важность изучения принципов и подходов преподавания отечественной художественной школы, а также освоение академических дисциплин студентом-художником как базы для последующего профессионального роста и понимания формы, объёма и конструкции изображаемых объектов;

3. Современный художник должен владеть как цифровыми, так и традиционными инструментами живописи, технологически упрощая процесс создания произведения, и обогащая его информационно. При этом необходимо знать особенности каждого творческого метода и уметь применять их преимущества для получения наиболее эффективного результата.

4. Развитие индустрии и цифрализации общества в целом указывает на необходимость внедрения изучения передовых инновационных технологий, в частности последних тенденций CG-графики, в образовательный процесс и изучаемые студентами творческих направлений подготовки таких, как дизайн, графика и живопись дисциплины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Инновация [Электронный ресурс] // Википедия – 2020. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Инновация

2. Канунникова, Т. А. Взаимосвязь инновационных процессов в искусстве и художественной педагогике / Т. А. Канунникова // Педагогика: традиции и инновации: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, декабрь 2013 г.). – Челябинск: Два комсомольца, 2013. – С. 28–31. – Режим доступа: https://moluch.ru/conf/ped/archive/98/4612/

3. Косинова, О. А. К вопросу о трактовке понятия «Традиция» в отечественной педагогике / О. А. Косинова // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2009. – № 2. – Педагогика. Психология. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/2/Kosinova_Tradition/

4. Молчанова, Л. А. Инновации в художественно-образном содержании живописи алтайских художников рубежа XX–XXI веков / Л. А. Молчанова // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2008. – № 309. – С. 59–63. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/innovatsii-v-zhivopisi-vtoroy-poloviny-xx-v

5. Традиция [Электронный ресурс] // Википедия – 2020. – Режим доступа:

https://ru.wikipedia.org/wiki/Традиция#Проблематика

6. Турлюн, Л. Н. Цифровая живопись как вид компьютерного искусства / Л. Н. Турлюн // Молодой ученый. – 2016. – № 4 (108). – С. 876–879. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/108/26005/

УДК 811.111

Д. Е. Диденко,
г. Барнаул, РФ

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА С ПОМОЩЬЮ ПЕСЕН

Дошкольный возраст – лучший способ для изучения иностранного языка. Обучение иностранному языку способствует познавательному развитию ребенка [1, с. 2]. Это давно доказано на практике. Так, в начале 18–19 веков в Европе господствующее положение среди иностранных языков занимала латынь, основными методом были «сознательные» методы – грамматико-переводной и текстуально-переводной методы (В. Гумбольдт). Существует большое количество методов и стратегий, созданных научными деятелями и преподавателями. Начиная от изучения лексики и грамматики и заканчивая игр, песен, театральных постановок, лепки, рисования и т.д. Идеи, заложенные в прямом методе, получили свое продолжение в так называемых непрямых методах, наиболее яркими представителями которых являются устный метод Г. Палмер. «Высокий результат в обучении иностранным языкам достигается качеством преподавания, использованием современных методов и средств обучения» [11, с. 340].

Воспитатель должен с вниманием и заинтересованностью общаться с ребенком, уважать его. Это сложившиеся традиции в детском саду. Хоть эта идея, на первый взгляд, и проста, ее чрезвычайно сложно выполнять на практике. Когда в группе 25 ребятишек, сложно учитывать личность каждого. Однако личность ребенка становится гармоничной и всесторонне развитой только в условиях построенного на основе уважения социального взаимодействия с родителями, сверстниками и другими взрослыми. Именно внимательное отношение воспитателя с признанием индивидуальности ребенка позволяет формировать эту гармонию.

Изучение английского языка в любом возрасте – это сложная и в то же время простая задача, лежащая на плечах педагогов. При изучении языка можно использовать множество методов, функций и технологий, которые также применяются в социально-культурной деятельности. На сегодняшний день в сфере социально-культурной деятельности существую такие методы, как словесные (сообщение, разъяснение, обсуждение и т. д.) и наглядные (экспонирование, демонстрация, экранное информирование и т. д.). Оба эти метода безусловно применимы в изучении и преподавании английского языка, так как разъяснение и наглядный пример способны помочь преподавателю полностью раскрыть тему и завлечь ученика, тем самым дав понять, что это не просто зазубривание слов и диалогов, а увлекательное занятие.

К основным функциям социально-культурных технологий мы относим те, которые по существу отражают содержание современной социально-культурной деятельности. Сущность и значение социально-культурного института основывается на его социализирующей функции, которая наиболее полно проявляется в педагогических технологиях воспитания, образования, просвещения. Особую роль играет творческая функция, реализуемая главным образом с помощью инновационных технологий, призванных формировать духовные ценности. Эта функция реализуется в процессе индивидуального и группового творческого труда. Большое значение при этом имеет коммуникативная функция, характеризующая содержание технологий общения.

Но нам важно сделать так, чтобы изучение иностранного языка было не обычным уроком с домашними заданиями, а легким и интересным занятием.

Следует остановится на изучении иностранного языка с помощью игр. Ведь «процесс обучения должен быть в игровой форме, дети не учат язык, а играют с ним» [5, с. 7]. Не стоит недооценивать важность игровой формы в обучении иностранного языка. Дети зачастую учат родной язык с помощью ассоциаций. Так же и с иностранным языком. «Ребенок, играя, всё время стремится идти вперёд, а не назад. В играх дети всё как бы делают втроём: их подсознание, их разум, их фантазия «работают» синхронно» (А. Н. Симонова). Использование на занятиях игровых моментов способствует активизации познавательной и творческой деятельности дошкольников, развивает их мышление, память, воспитывает инициативность, позволяет преодолеть скуку в обучении иностранному языку. Игры развивают сообразительность и внимание, обогащают язык и закрепляют запас слов детей, сосредотачивают внимание на оттенках их значения. Игра может заставить ребенка вспомнить пройденное, пополнить свои знания.

Не стоит забывать про такие инструменты запоминания, как сказка, песня и рифма. В нынешнее время большую роль в жизни человека играет культура и ее отрасли. Каждый день выходят новые фильмы, пишутся новые песни и стихи на разных языках и на разных диалектах. Не успеваешь следить, как меняется произношение того или иного слова или словосочетания. «Английское произношение носителей русского языка может быть неадекватным вследствие неумения обучающихся передавать тембр английских гласных». Так, например, репер Emenem «читал» текст песни трека «Rap God» со скоростью 6 слов в секунду, в котором 20 % текста были непонятны даже человеку, знающему английский язык. Артисты сокращают целые словосочетания до одного слова и порой приходится обращаться к тексту песни для понимания, о чем поется в песне. Поэтому мы предлагаем на уроках по иностранному языку в дошкольных учреждениях уделять большое внимание песням на английском языке. Конечно, изучать английский язык с помощью песен детям стоит с простых произведений.

В любой семье у ребенка формируется музыкальный вкус (фон), который создают видео, ТВ и радио. Каждый день ребенок слышит мелодии, которые откладываются надолго в памяти.

Песенный жанр очень полезен для ребенка изучающего иностранный язык с точки зрения культуры народа, ее текстового содержания. С помощью песни дети познают культуру народа, ее ценности, обычаи и традиции, быт народа страны изучаемого языка. У ребенка складывается общее впечатление о народе или страны. Также при работе с этим своеобразным лингвострановедческим материалом создается хорошая предпосылка для всестороннего развития личности ребенка, ибо специально отобранные песни стимулируют образное мышление и формируют хороший вкус.

В отличии от учебного материала и текстов о той или иной стране, в которых общее впечатление о ней в первую очередь дает информация читателю, песня влияет на духовную культуру и воздействует на эмоции и образно-художественную память.

Не стоит забывать о том, что изучение иностранного языка с помощью песни может дать толчок для творческого развития ребенка с раннего возраста. Ребенок может развить в себе таланты сочинительства, накладывая свой текст на придуманную мелодию или уже существующую.

Однако предпочтение следует отдать аутентичному языковому песенному материалу. При восприятии песни благодаря наличию вербального текста, сочиненного носителями языка, информация извлекается из «естественных форм языка и не привносится извне искусственным по отношению к языку путем».

Одним из условий успешного использования песенного материала является его отбор и типологизация. Песенный материал как один из элементов национально-культурного

компонента должен отражать страноведческую специфику и обладать культурологической ценность

ЛИТЕРАТУРА

1. Красюкова, А. А. Некоторые аспекты обучения иностранному языку детей дошкольного возраста [Электронный ресурс] / А. А. Красюкова. – Режим доступа: http://www.prodlenka.org/doshkolnoe-obrazovanie/nekotorye-aspekty-obucheniia-inostrannomu-iazyku-deteidoshkolnogo-vozrasta.html
2. Белоножко, Н. Е. Милые песенки. Изучай английский с удовольствием / Н. Е. Белоножко. – М.: Бао-Пресс, 2006. – 32 с.
3. Домогацкая, И. Говорим и поем по-английски / И. Домогацкая, Л. Тесля. – М.: Гриф-фонд, 1994.
4. Сериков, В. В. Обучение как вид педагогической деятельности / В. В. Серикова; под ред. В. А. Сластенина, И. А. Колесниковой. – М.: Изд. Центр «Академия», 2008. – 256 с.
5. Михеева, Е. В. Особенности изучения английского языка детьми дошкольного возраста / Е. В. Михеева // Инновационная наука. – 2019. – № 2. – С. 132–134.

УДК 37.01

Е. А. Ирдиненко,
г. Луганск, ЛНР

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ МИКЕЛЯ ДЮФРЕННА

Микель Дюфренн – один из ведущих представителей феноменологической эстетики. Поскольку в середине XX века французское философское пространство было достаточно «открытым» для разных теоретических течений, эстетичная проблематика 50–70-х годов XX века балансирует между неопозитивизмом, интуитивизмом, неотомизмом, экзистенциализмом, структурализмом, психоанализом.

М. Дюфренн работал в достаточно широком исследовательском пространстве. Его педагогическое наследие огромно. Однако эстетическая проблематика, как правило, преобладала в его творчестве. Среди научных трудов М. Дюфренна следует отметить следующие работы: «Феноменология эстетичного опыта» (1953), «О Морисе Мерло-Понти» (1962), «Поэтическое» (1963), «За человека» (1968), «Искусство и политика» (1973), трехтомное исследование «Эстетика и философия» (1976−1981), «Инвентаризация a priori. Поиск первоначала» (1981).

Философско-эстетическая концепция М. Дюфренна достаточно медленно входит в пространство русской (И. Вдовина, К. Долгов, Д. Силичев, Г. Шпигельберг, М. Юдина, Е. Юровская) эстетики. Такое состояние объясняется многими причинами:

1. Значительным объемом наследия самого М. Дюфренна.
2. Широким представлением его идей в периодических публикациях.
3. Недостаточной проработкой такого феномена, как «французская феноменология».
4. Необходимостью «вписать» проблемы эстетики в общее феноменологическое движение.
5. Целесообразностью обобщения опыта развития французской эстетики в условиях второй половины XX века и определением места наследия М. Дюфренна в ее контексте.

Систематизируя эстетические взгляды М. Дюфренна, можно сформулировать несколько проблем в его творчестве. 1. Сопоставление философии и эстетики. 2. Определение предмета эстетической науки. 3. Выявление творчески поискового характера эстетического восприятия. 4. Включение искусства в сферу эстетического. 5. Обоснование эстетико-художественной и социально-политической сущности искусства.

Эстетические взгляды М. Дюфренна нельзя рассматривать как отдельную, замкнутую структуру, как позицию конкретного исследователя. Их необходимо анализировать с учетом традиций французской эстетики первой половины XX века, что определено деятельностью

А. Бергсона. Известно, что эстетика была не только неотъемлемой составляющей его творческого наследия, а полностью сознательно «вписывалась» теоретиком в более широкий философский контекст. Такая традиция закрепилась во французской философии и стимулировала, с одной стороны, значительный интерес к этой науке у молодого поколения теоретиков, а с другой стороны, утверждала в качестве обязательного фактора тесную связь эстетики и философии.

Теоретическое наследие М. Дюфренна – в том числе и его эстетическую позицию – традиционно связывают с феноменологией, подчеркивая при этом значительное влияние философских идей Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти на формирование мировоззренческих ориентиров философа. Дюфренн не оставался безразличным к отдельным аспектам кантовской системы, сопоставлял собственную позицию с идеями марксизма и структурализма. Эстетика, пишет М. Дюфренн, изучая первичный опыт, отсылает мышление к истоку. И хотя марксизм и структурализм выступали для

М. Дюфренна объектом критики, однако именно эта критическая направленность позволяла теоретику более четко «выстраивать» собственную точку зрения.

М. Дюфренн, подобно своим старшим коллегам М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартру, пытался найти специфическую французскую модель для «не французских» философских поисков. Многовекторность теоретических ориентаций французских философов 50–70-х годов XX века создает определенную сложность относительно интерпретации их позиций. Дюфренн активно сотрудничал со структуралистами. Практически на каждой странице дюфренновской работы присутствует сравнительный анализ позиций Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, П. Рикерта.

Анализируя эстетическую проблематику в контексте философии, М. Дюфренн занимает специфическую позицию, ведь – определенным образом – подчиняет философию эстетике. Детализируя свою точку зрения, И. Вдовина пишет: «Эстетика провозглашается если или не истинной философией, то по крайней мере, ей отводится решающее значение в становлении и развитии философского знания» [1, с. 116].

Отведение эстетике «решающего значения в становлении и развитии философского знания», на которое решился М. Дюфренн, не является типичным относительно выяснения специфики взаимодействия философии и эстетики. Как мы уже отмечали, эстетику всегда подчиняли философии. Такая позиция была следствием слишком длинного пребывания комплекса эстетических идей в лоне философского знания, ведь в качестве самостоятельной науки эстетику рассматривают лишь с середины XVIII века.

Следует подчеркнуть, что М. Дюфренн пытается объяснить собственную точку зрения и делает это благодаря достаточно детальному рассмотрению позиций других феноменологов. Идеи М. Дюфренна в чем-то совпадают с теоретическими поисками, прежде всего, М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти. В таком контексте значительного веса приобретает и феномен «Природа», и феномен, «Первобытность». По нашему мнению, теоретик пытается сориентировать нас на признании определяющей роли врожденной человеческой чувственности, в частности, основных пяти чувств – зрении, слуха, прикосновения, обоняния, вкуса.

В процессе анализа природы эстетического знания М. Дюфренн полностью логично вписывает творческий потенциал «внутренних» чувств, а своеобразной вершиной проявления эстетического считает искусство – сферу, где взаимодействие «внешних» и «внутренних» чувств оказывается и более выразительным, и производительным. Следствием такого взаимодействия оказывается произведение искусства. Как и большинство эстетиков XX века, особенно те из них, кто работал на пересечении его первой и второй половины, М. Дюфренн рассматривает искусство как своеобразную прикладную сферу, которая демонстрирует пути реализации эстетического. Включение искусства в контекст эстетического процесса закономерно делает актуальным выяснение специфики взаимодействия эстетики и

искусствоведения. В таком аспекте теоретические искания М. Дюфренна совпадают с традициями французской эстетики отмеченного периода и продолжают традиции А. Бергсона, а также эстетических взглядов Э. Сурио.

Возвращаясь к анализу эстетической позиции М. Дюфренна, отметим, что его ударение на феноменах «Природа» и «Первобытность» актуализируют проблему эстетического опыта, которая, закономерно, выдвигает на первые роли вопрос относительно истоков чувственности. На этом аспекте взглядов М. Дюфренна акцентирует внимание И. Вдовина: «В эстетическом опыте человек, очарованный чувственным, возвращается к месту истока и в то же время обнаруживает полноту бытия» [1, с. 117]. По мнению И. Вдовиной, эстетический опыт, особенно тот, который очищен от ненужных наслоений, дает нам «урок бытия в мире» [Там же, с. 118].

Проблема эстетического восприятия достаточно плотно взаимодействует с проблемой эстетического опыта в теоретическом наследии М. Дюфренна. Наиболее выразительно эта тенденция прослеживается в сфере профессиональной художественной деятельности. Профессиональный художник, бесспорно, приобщенный к общечеловеческому эстетичному опыту, который определенным образом, сужается к «авторскому» объему этого опыта, существует уже в контексте собственных интересов или вкусов художника. В то же время, каждое произведение должно иметь своего реципиента и в значительной мере «жизнь» произведения обусловлена именно его (реципиента. – *Е. И.*) уровнем эстетичного опыта [2]. В наилучшем варианте происходит или, по крайней мере, должен состояться, диалог эстетических опытов: «художник – реципиент». В целом, это чрезвычайно сложная ситуация, ради объяснения которой можно избрать модель айсберга. Его видимой частью является непосредственный процесс восприятия художественного произведения. При этом, в скрытой части айсбергу остаются как трудности творческого процесса художника, так и «образ» реципиента: его воспитание, образованность, уровень осведомленности, с сутью того или другого вида искусства, систематический или случайный характер общения с искусством, степень привлечения к художественному процессу.

Важной составляющей эстетических взглядов М. Дюфренна является его позиция относительно сущности искусства, его функций, и конкретных, так сказать, текущих заданий в условиях середины прошлого века. Следует подчеркнуть, что одной из позитивных черт эстетико-искусствоведческой позиции теоретика являются ее актуальность, то есть органическая «привязанность» к тому часовому отрезку, в условиях которого она формировалась.

Под воздействием необходимости «перестройки практического направления» такой науки, как эстетика, в конце 60-х годов XX века на поприщах французской философии состоялось органическое сочетание эстетической теории и художественной практики. Такая тенденция достаточно выразительно прослеживается в теоретическом наследии многих тогдашних эстетиков. М. Дюфренн не стал исключением. Теоретик упрямо ищет как пути актуализации эстетической проблематики, так и пути использования потенциала этой науки ради обновления искусства. В то же время, он откровенно признает кризисное состояние французской художественной культуры отмеченного периода.

Если анализировать, предложенные М. Дюфренном пути актуализации эстетической проблематики, то философ искал их на пересечении разных гуманитарных наук, в частности, социологии, философии и искусствоведения. В соответствии с определением преимуществ той или иной формы взаимодействия, например, «эстетика – социология» или «эстетика – философия», изменялись «очертания» дюфренновского прогнозирования будущего искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вдовина, И. С. Феноменология во Франции. Историко-философские очерки / И. С. Вдовина. – М.: Канон+, 2009. – 399 с.

2. Ирдиненко, Е. А. Феноменологическая эстетика Микеля Дюфренна: становление авторской модели / Е. А. Ирдиненко. – Тольятти: Издательский центр, 2014. – Вып. 2 (7). – С. 16–20.

УКД 378

О. Ю. Кузьменко,
г. Барнаул, РФ

ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТОЛЕРАНТНОСТИ У СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Полиязыковая ситуация в мире, в основе которой лежит полиязычие народов и многообразие культур, при определенном социально значимом и специально организованном педагогическом контексте становится важным механизмом гуманизации общественной жизни, человеческой культуры и образовательных систем в условиях глобализации.

Поскольку различные социальные системы должны сотрудничать для решения общих проблем, возникает потребность в выработке согласованных представлений о правах, достоинствах, ценностях, свободе человека. Сегодня наблюдается поиск эффективных условий, механизмов воспитания нового поколения, способного к диалогу с другими культурами.

В связи с этим образование является одной из самых важных сфер человеческой деятельности.

Таким образом, актуальность темы обусловлена социально-культурными преобразованиями последних лет, происходящими в современной России, направленными на принятие идеологии культуры межнационального общения, толерантности, истоки которых находят в предпосылках, сложившихся веками за длительный период совместного проживания разных народов, а также увеличением потока мигрантов в страну.

В России, как в любом многонациональном обществе, должна развиваться толерантность как качество личности, основанное на взаимном уважении, межнациональном диалоге для сохранения единства государственной, демократической модели развития наций и межнациональных отношений.

Толерантность – это спокойное отношение к окружающим. Следовательно, толерантный человек всегда имеет меньше поводов для переживаний. Он никогда не нервничает из-за недопонимания с другими людьми, поскольку прекрасно знает, что у каждого человека есть право на собственные взгляды и, конечно же, право на ошибки.

Как и любая идея, толерантность не лишена слабых мест. В частности, толерантное общество часто оказывается уязвимым к определенным формам зла. Взывание к толерантности может быть использовано как инструмент для манипулирования. Боясь показаться нетерпимыми, люди часто вынуждены идти на определенные уступки, и всегда найдутся те, кто сможет этим воспользоваться.

Серьезная проблема толерантности заключается в том, что сложно найти грань, после которой можно говорить, что кто-то злоупотребляет доверием и толерантным отношением. И решить данную проблему невозможно в принципе. Всегда будут находиться и те, кто пользуется этим в корыстных целях, и те, кто использует подобные «бреши» в качестве повода для критики основополагающих идей толерантности.

Главным же недостатком толерантности на сегодня является то, как эту важную идею исковеркали её же сторонники. Нелепая и неуместная пропаганда толерантного отношения приводит к совершенно противоположному эффекту. Из-за этого смысл слова «толерантность» сегодня многие понимают неправильно, думая, что это банальное навязывание всем подряд чужих ценностей.

Время учебы в вузе совпадает со вторым периодом юности или первым периодом зрелости, который отличается сложностью становления личностных черт. Молодых людей волнуют моральные проблемы (жизненные смыслы, цели, образ жизни, долг, любовь, и др.). Вместе с тем специалисты в области возрастной психологии и физиологии отмечают, что способность человека к сознательной регуляции своего поведения в 17-19 лет развита не в полной мере. Нередки проявления неумения предвидеть последствия своих поступков, в основе которых могут быть не всегда достойные мотивы, немотивированный риск.

Именно в студенческом возрасте действуют все механизмы социализации, а именно: усвоение новой социальной роли – роли студента, подготовка к овладению социальной ролью специалиста-профессионала. Эти процессы характеризуются активным стремлением самостоятельно выбирать определенный жизненный стиль, идеалы, соответствующие условиям социализации. Для нашего исследования это положение имеет особое значение в связи с тем, что, обучение в высших учебных заведениях выступает в качестве значимого фактора социализации личности студента.

В этой связи, человек культуры – это, прежде всего, свободная, способная к самоопределению в мире культуры личность. Социально-педагогические основы формирования такого рода личности состоят в воспитании таких взаимосвязанных качеств, как высокий уровень самосознания, самоуважение, чувство собственного достоинства, независимость суждений, предполагающая уважение к мнению других людей, самостоятельность, способность ориентироваться в мире духовных ценностей, в ситуациях окружающей жизни, умение принимать решения, нести ответственность за свои поступки, осуществлять свободный выбор своей жизнедеятельности, линии поведения, способов саморазвития и др.

Толерантность или терпимость, стремление и способность к установлению и поддержанию общности с людьми, которые отличаются в некотором отношении от превалирующего типа или не придерживаются общепринятых мнений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головко, Т. И. Этнокультурное воспитание учащихся учреждений дополнительного образования средствами театрализации: историко-теоретический аспект / Т. И. Головко, С. П. Комарова // Учёные записки / Алт. гос. акад. культуры и искусств; редкол.: В. И. Матис, Н. В. Губина, Е. А. Московкина. – Барнаул, 2014. – Вып. 8: Проблемы и перспективы развития социально-культурной деятельности, информационных ресурсов и художественного образования. – С. 86–93. – Библиогр. в конце ст.

2. Матис, В. И. Культура межнационального общения : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по направлению подготовки 071800 – «СКД» (квалиф. «бакалавр», «магистр») / В. И. Матис ; Алт. гос. акад. культуры и искусств. – Барнаул : Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств, 2013. – 400 с. (Шифр 71/М 342-735260)

3. Пивторак, Е. В. Теория и методика этнокультурного образования : учеб.-метод. пособие по направлению подготовки 51.03.02 «Нар. худож. Культура», квалиф. выпускника – бакалавр, форма обуч.– оч., заоч. / Е. В. Пивторак ; Алт. гос. ин-т культуры, Фак. худож. творчества, Каф. художественной культуры и декоративно-прикладного творчества. – Барнаул : Изд-во АГИК, 2018. – 95 с. (Шифр 74.65/П 320-047764)

4. Проектно-технологические и организационно-методические аспекты деятельности этнокультурных коллективов : метод. рекомендации / ред.: В. И. Матис, Н. В. Губина, Л. П. Айкина. – Барнаул : Азбука, 2014. – 140 с. (Шифр 77/П 791-095999)

УДК 372.881.111.1

Е. П. Любицкая,
г. Тюмень, РФ

ПРОЕКТНО-ТВОРЧЕКСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДЕНТОВ ПРИ ОРГАНИЗАЦИИ ВНЕАУДИТОРНОЙ РАБОТЫ КАК СПОСОБ РАЗВИТИИЯ НАВЫКОВ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

Данную тему можно отнести к числу актуальных, поскольку современные процессы глобализации предъявляют все более высокие требования к специалистам разных профессий. На сегодняшний день происходят существенные изменения в образовательной среде. Они соответствуют тенденциям развития российского общества, в котором наблюдается социальное расслоение, разрушение традиционных нравственных ориентиров, снижение общенародной доступности сфер культуры, досуга. Как известно, учащаяся молодежь наиболее активно участвует в досуговой деятельности. Последнюю можно отнести к фактору, обеспечивающему превращение свободного времени в средство развития личности и активного отдыха студента.

В соответствии с государственными стандартами в учебных планах вузов 50 % учебного времени при дневной и 70 % при заочной форме обучения отводится самостоятельной работе студентов. Следует отметить, что современная практика обучения иностранным языкам в неязыковых вузах не всегда является достаточно эффективной по причине малого количества аудиторных часов иностранного языка. Таким образом, возникают предпосылки для формирования условий внеаудиторной работы обучаемых.

По мнению методистов, под внеаудиторной, понимается любая деятельность, осуществляемая в рамках учебного заведения, не связанная с учебными планами, направленная на формирование и развитие профессионально значимых качеств, способствующая личностному развитию. Результативность того или иного вида данной работы зависит от контролирующей деятельности преподавателя и форм отчетности студента. Существует ряд особенностей, отличающих внеаудиторную работу от учебной – организация в рамках свободного времени студентов; тесная связь с учебной программой; добровольность участия; вовлечение участников в активную деятельность; гибкость, подвижность, разнообразие форм; ярко выраженный творческий характер; развитие способностей и воспитание значимых личностных качеств; пополнение и обогащение новыми знаниями.

На данном этапе развития теории и практики преподавания вопрос создания мотивов учебной и внеаудиторной деятельности считается одним из центральных. Качество обучения во многом зависит от того, насколько оно мотивировано в глазах студентов. Необходимо подчеркнуть важность заинтересованности обучающихся в результатах своего труда и в процессе его достижения. Конечная цель заключается в усвоении определенной суммы знаний, навыков и в создании условий для развития творческой индивидуальности, максимально полного раскрытия внутреннего потенциала личности каждого студента. При планировании внеаудиторной работы целесообразно определить, чем она может обогатить личность помимо усвоения иностранного языка, как включится механизм саморазвития, какой опыт эмоционально-ценностного отношения к миру приобретет участник проекта.

Культура, являясь частью образования, объединяет развивающие функции учебных дисциплин и интересы личности. Иностранный язык как учебный предмет обладает мощным потенциалом культурного развития обучаемых. Благодаря его уникальной специфике затрагиваются культурные и духовные ценности народа, традиции, обычаи, создавая условия для инкультуризации личности студента. Кроме того, в процессе профессиональной деятельности современного преподавателя в качестве внутренней характеристики должна

присутствовать и его внутренняя культура, благодаря которой происходит развитие культурно-образовательного мышления обучающихся.

Способность совершенствоваться, участвуя в межкультурной коммуникации, предполагает усиление самостоятельности студентов, роль которой возрастает от курса к курсу. Все перечисленные выше факты побуждают к творческой активности студента и преподавателя путем подготовки исследовательских проектов. Внеаудиторная работа открывает для этого широкие возможности в плане «ликвидации узких рамок», присущих обязательной учебной нагрузке, но требует огромного количества времени, усилий, колоссальных трудовых ресурсов. В ходе подготовки работ исследовательского характера происходит обсуждение проблемных вопросов приведение аргументов и доказательств в защиту собственной точки зрения, что мотивирует, раскрепощает студента в процессе освоения иностранного языка.

Творческое, заинтересованное участие – главный результат формирования нравственных качеств, внимательного отношения к культурным ценностям других стран, помогающих ориентироваться в богатстве тысячелетней отечественной культуры, что помогает обучаемым овладевать приемами использования иностранного языка.

В практическом плане одним из подходов является биографический – знакомство с творчеством известным деятелей культуры и искусства. Эффективным является соотнесение содержания работы с различными праздниками, важными датами, событиями в культурной жизни народов. Обсуждение традиций содержит в себе большой педагогический ресурс. Здесь важен принцип сравнительности. Идентифицируя себя со своей этнической группой, студенты сравнивают обычаи, специфические особенности, находят общее, учатся видеть уникальность и ценность вклада в мировую культуру каждого народа.

При изучении произведений искусства происходит формирование эстетической грамотности и совершенствование лингвострановедческой компетенции у обучающихся с разным уровнем личностного развития и языковой подготовки, когда студент в позиции зрителя/слушателя/читателя (восприятие художественного образа, умение исследовать и описать картину, скульптуру, проанализировать содержание литературного произведения); студент в позиции критика (способность к эстетической оценке, творческой интерпретации, толкованию); студент в позиции актера (выразительное исполнение текста); студент в позиции автора (самостоятельное создание продукта в виде творческих проектов с использованием межпредметных связей). Подобная работа углубляет интерес обучаемых и воспитывает уважение к традициям других народов, пробуждает интерес к собственной культуре. Это помогает им научиться рефлексировать на пути саморазвития, формирует вкус, расширяет кругозор, проецируя его на приобретенную систему знаний. Студент должен предпринимать определенные усилия, а педагог со своей стороны поощрять их, обеспечивая участнику условия для дальнейшего продвижения вперед, и «расти» сам, в условиях сотрудничества, отражая обратную связь как способ реализации общекультурных компетенций.

В рамках организации внеаудиторной работы на кафедре иностранных языков Тюменского государственного института культуры создан и успешно функционирует лингвокультурный клуб «VISTA», где представляются работы о творчестве знаменитых деятелях в области культуры и искусства. Организовываются культурно-просветительские проекты, литературно-музыкальные гостиные, проводятся тематические праздничные викторины. Помимо этого, систематически пополняется коллекция графических, живописных работ с изображением известных писателей и отрывков из их произведений, плакатов с информацией о традициях, обычаях в России и зарубежных государствах. Благодаря использованию инновационных технологий проводятся «виртуальные» экскурсии по интересным местам различных стран и городов. Традиционно в работу ежегодной научно-практической студенческой конференции вводится творческая составляющая,

соответствующая специфике вуза. Дата проведения нередко совпадает с международным днем английского языка. Исполняются песни, декламируются отрывки из произведений, представляются биографические факты из жизни всемирно известных драматургов, страноведческие, культурологические сведения. Обучаемые показывают достаточный уровень владения иностранным языком и исследуемым материалом. Это, вне всякого сомнения, свидетельствует о тщательной их подготовке и высокой степени ответственности за демонстрируемый продукт. В результате создания подобных работ происходит введение регионального компонента в процесс преподавания как одного из наиболее значимых в современной педагогике. Выступление студентов с творческим исследовательским проектом регионоведческой направленности на региональной научно-методической конференции «Эмиховские чтения», которая является лауреатом Всероссийского конкурса «Российские немцы в авангарде будущего», проводимым международным союзом немецкой культуры, с целью поддержки проектов и присуждения общественных грантов в сфере искусства, образования, науки, спорта и развития гражданского общества было отмечено дипломами, сертификатами международного уровня и благодарственными письмами.

Итак, внеаудиторная деятельность помогает обучаемым овладевать стратегиями поиска, систематизации, обобщения информации, расширять представление о различных культурах, творчески выражать личное отношение к фактам, событиям, объектам. Это повышает мотивацию в изучении иностранного языка, стимулирует познавательную активность и помогает воспитывать открытую, коммуникабельную, толерантную личность с эстетическими взглядами, высокими моральными принципами и четкой гражданской позицией. Сочетание учебного процесса с творчеством помогает использовать креативный подход в дальнейшей профессиональной деятельности. А в любой профессии, особенно творческой, знание иностранного языка является неоспоримым преимуществом, раскрывающим возможности для получения дополнительной информации, являясь средством коммуникации с зарубежными партнерами, а также основой дальнейшего специального образования за рубежом.

ЛИТЕРАТУРА

Книги

1. Степанова, Л. А. Развитие гуманистических основ содержания педагогического образования в России (первая половина XX века) / Л. А. Степанова. – М .: Изд-во «Союз», 2010. – 356 с.

2. The World Almanac and Book of Facts, 2001 / Editorial Director W.A. McGeveran. – World Almanac Books. 2001.

Электронные ресурсы

3. Постановление Правительства РФ от 23 мая 2015 г. N 497 "О Федеральной целевой программе развития образования на 2016 - 2020 годы" (Докипедия: Постановление Правительства РФ от 23 мая 2015 г. N 497 "О Федеральной целевой программе развития образования на 2016 - 2020 годы") // [Электронный ресурс]/ Режим доступа: https://dokipedia.ru/document/5221854

Статьи

4. Библер, В. С. Культура. Диалог культур: Опыт определения // Вопр. Философии, 1989, № 5.

5. Белогрудова, В. П. Об исследовательской деятельности учащихся в условиях проектного метода // ИЯШ. – 2005. – № 8. – С. 6–11.

6. Буланкина, Н. Е. Самосовершенствование педагога как один из факторов успешного развития иноязычного образования в контексте современных социокультурных практик // АЯШ. – 2016. – № 2(54). – С. 3–13.

УДК 316.61:378:811:791.43

О. Ю. Любчик,
г. Луганск, ЛНР

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ АУТЕНТИЧНЫХ ВИДЕОФИЛЬМОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ НА ОСНОВЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПОДХОДА

Язык является не только источником информации, но и ее кладезем. Он аккумулирует знания, приобретенные народом в процессе его эволюции. Язык и культура народа взаимосвязаны. В языке как форме отражения культуры народа проявляются особенности восприятия и мышления этноса как носителя языка. Язык возникает и развивается в определенных социокультурных условиях, которые являются определяющими для его возникновения и развития.

Актуальность проблемы использования социокультурного подхода к изучению английского языка заключается в том, что изучение иностранного языка невозможно без отрыва от социокультурной среды, в которой он возник и развивается. Социокультурная среда выступает главным фактором развития любого иностранного языка.

Цель исследования – обоснование необходимости применения социокультурного подхода к изучению иностранного языка.

Степень исследования проблемы. Изучению роли социокультурного фактора в изучении иностранного языка посвящено множество работ. Среди авторов, занимающихся данной проблемой, можно выделить следующих ученых: В.В.Калюжная [8], С.Г.Тер-Минасова [15], Т.В.Болдырева [4], Г.А.Воробьев [5], О.В.Еремеева [7], В.В.Сафонова [12], Ю.В.Чичерина [16], П.В.Сысоева [14] и др.

В соответствии с социокультурной теорией обучения, язык – это совокупность символов, которые появляются и развиваются в социокультурной среде народа. В связи с этим, формирование коммуникативной компетенции является важным фактором изучения иностранных языков.

По мнению И. Л. Бим, коммуникативная компетенция – это «способность и готовность осуществлять иноязычное межличностное и межкультурное общение с носителями языка» [3, с. 25].

Коммуникативная компетенция имеет сложную структуру. Ее основными компонентами являются: лингвистический, информационный и культурологический. Особое внимание традиционно уделяется лингвистическому и информационному аспектам. Однако в условиях современных политических процессов следует особое внимание уделять культурологическому компоненту, поскольку именно он является основой взаимопонимания между представителями разных культур.

Согласно М. Р. Кореневой, в состав коммуникативной компетенции входят лингвистический, социокультурный, социальный, лингвокультурологический, учебный и компенсаторный компоненты [*10, с. 33*].

Л. И. Карпова и Т. О. Маргус выделяют следующие компоненты коммуникативной компетенции: лингвистическая, социолингвистическая, социальная, социокультурная, дискурсивная и стратегическая [9, с. 45; 11, с. 118].

Лингвистическая компетенция заключается в знании лексики, правил произношения, словообразования, орфографии, построения предложений, знании и правильном применении морфологии и синтаксиса.

Социолингвистическая компетенция состоит из способности подбирать языковые формы и средства в соответствии с целями, ситуациями общения, в зависимости от социальных ролей участников коммуникации.

Социокультурная компетенция представляет собой знание культурных особенностей носителей языка, их традиций, обычаев, норм поведения и умение их применять в процессе общения.

Социальная компетенция – это желание и умение общаться, налаживать контакты с другими, готовность к сотрудничеству и преодолению различного рода проблем и барьеров, возникающих в процессе общения [1, с. 131].

Дискурсивная компетенция заключается в способности понимать и строить логичные высказывания различных функциональных стилях; подбирать лингвистические средства, объединять грамматические формы и значения для получения целостного текста.

Стратегическая компетенция – это вербальные и невербальные средства, используемые в тех случаях, когда коммуникация по каким-то причинам не может реализоваться: перефразирование, описание, переключение на родной язык, использование мимики и невербальных сигналов и т.д. [9, с. 45].

Все компоненты коммуникативной компетенции важны в процессе изучения иностранных языков. Однако особое значение принадлежит именно социокультурной компетенции, которая является фактором и показателем сформированности понятий о культуре и национальных особенностях носителей языка. Развитие социокультурной компетенции закладывает фундамент для последующей интеграции в культурное пространство страны изучаемого языка, служит основой для взаимопонимания носителей различных культур. О. В. Еремеева считает, что формирование социокультурной компетенции – это «инновационная стратегия лингвистического образования» [7, с. 20].

Словарь социолингвистических терминов дает следующее определение социокультурной компетенции: это «знание языка, которое понимается не только как владение грамматическим и словарным уровнями (языковая компетенция), но и как умение выбирать варианты, обусловленные ситуативными, социальными или иными внеязыковыми факторами («ситуативная грамматика»); совокупность знаний о стране изучаемого языка, национально-культурных особенностях социально-речевого поведения носителей языка и способность пользоваться этими знаниями в процессе общения» [13, с. 115].

Социокультурная компетенция состоит из следующих составляющих: лингвосоциокультурная, страноведческая (культурологическая); социолингвистическая (поведенческая); психологическая. Каждый компонент, являющийся частью структуры социокультурной компетенции, играет важную роль в ее развитии. Кроме того, развитие социокультурного подхода к преподаванию иностранных языков помогает: понимать культуру и поведение других людей, развивать способность распознавать культурные коннотации и расшифровывать их, понимать важность культуры стран изучаемого языка и собственной культуры.

По мнению Н. Д. Гальсковой, социокультурная компетенция предполагает ряд умений межкультурного общения, которые необходимо формировать у обучающихся на разных уровнях обучения иностранному языку. К ним относятся употребление иностранного языка в аутентичных условиях межкультурного общения; объяснение, принятие и усвоение иного образа жизни, чужих моделей поведения; расширение индивидуальной картины мира благодаря осознанию языковой картины мира носителей изучаемого языка [6].

Достижение цели овладения иностранным языком невозможно без взаимосвязи трёх аспектов: прагматического, когнитивного и педагогического. Прагматический аспект направлен на формирование коммуникативной компетенции. Педагогический отвечает за формирование политкультурной языковой личности в процессе изучения. Когнитивный аспект имеет целью развитие интеллектуальной сферы обучающихся.

В процессе изучения иностранных языков особенно важным выступает когнитивный аспект, поскольку он дает возможность не только находить различия в отечественной и иноязычной культуре, но и позволяет формировать личностное отношение к культуре страны

изучаемого языка, понимать образ жизни носителей иностранного языка и особенностей их мышления.

Итак, формирование социокультурной компетенции в процессе изучения иностранных языков играет важную роль. Она помогает понимать культуру и поведение людей других народностей, понимать важность культуры стран изучаемого языка и собственной культуры.

В научно-методической литературе существует множество подходов к формированию и развитию социокультурной компетенции. Одним из них является приобщение учащихся к культуре изучаемого языка через просмотр и анализ видеофильмов.

Н. В. Барышников и Г. Г. Жоглина считают, что аутентичные видеофильмы способствуют приобщению учащихся к культурным и социальным ценностям народа-носителя языка: «Аутентичные видеозаписи дают сочетание языкового и социокультурного кодов, присущее ситуациям реального иноязычного общения» [2, с. 124].

Применение видеоматериалов позволяет ученикам воспринимать информацию аудиовизуально, благодаря чему восприятие и конверсия информации при просмотре фильмов осуществляются в форме слухо-зрительного синтеза, на базе которого были созданы и разработаны аудиолингвальный и аудиовизуальный методы преподавания иностранных языков.

По мнению И. А. Щербаковой, «кино, являясь достаточно интенсивным внешним раздражителем, вызывает продуктивную условно-рефлекторную деятельность и, следовательно, является мощным и эффективным средством, содействующим более быстрому и качественному приобретению знаний и навыков» [17, с. 73].

Работа с видеоматериалами предполагает три этапа: допросмотровый, просмотровый и послепросмотровый.

Целью допросмотрового этапа является мотивация и подготовка учащихся к просмотру видео. На данном этапе необходимо подготовить учащихся к просмотру видео, проработать новый лексический материал и грамматические конструкции, объяснить исторические и социально-политические особенности изображаемых в фильме событий.

Целью этапа просмотра фильма является обеспечение понимания содержания фильма. В качестве задачи данного этапа может выступать информационный поиск, а в качестве средств его реализации – комплекс мероприятий, включающих: заполнение пропусков в тексте, поиск определенной информации, выбор определенного варианта из предложенных и т.д. Особое внимание следует уделить особенности речи героев, манере поведения, одежде и быте для лучшего понимания культуры, менталитета и обычаев представителей изучаемого языка.

На послепросмотровом этапе главной целью является активизация коммуникативной компетенции. Вначале проверяются выполненные задания. Важным этапом является обсуждение увиденного в форме диспута или высказывания мнения. Эффективным методом также является разыгрывание ролей или проведение диалогов-диспутов с применением новой лексики на основе проблемы, затронутой в видеоматериале. Активная деятельность позволит не только усвоить новый материал, но и практически применять его.

Для того чтобы учащиеся могли получить знания о социально-культурных особенностях носителей изучаемого языка, необходимо, чтобы они могли непосредственно их наблюдать, вычленять и анализировать. Аутентичные видеофильмы отличаются ситуативной адекватностью языковых средств и отражают реальную социальную картину страны изучаемого языка, выявляют бытовые и культурные особенности его носителей, что является мощным стимулом для изучения иностранных языков. Применение видеоматериала в качестве средства формирования социокультурной компетенции имеет большой потенциал, который необходимо применять в процессе изучения иностранных языков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксютина, З. А.Концепция компетентностной подготовки к социальному вооспитанию в вузе / З. А. Аксютина // Сибирский педагогический журнал. – 2011. – № 3. – С. 129-138.
2. Барышников, Н. В., Жоглина, Г. Г. Использование аутентичных видеодокументов в обучении // Иностранные языки в школе. – 1998. – № 4. – С. 124-126.
3. Бим, И.Л. Цели и содержание обучения иностранным языкам. Общий подход к их рассмотрению / И. Л. Бим // Методика обучения иностранным языкам: традиции и современность. – М.: Титул, 2010. – 464 с.
4. Болдырева, Т. В. Социокультурная компетенция как связующее звено иноязычной коммуникативной и межкультурной компетенций в обучении иностранному зыку / Т.В. Болдырева // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – № 4 (15). – С. 184–190.
5. Воробьев, Г.А. Развитие социокультурной компетенции будущих учителей иностранного языка (поиск эффективных путей) / Г.А. Воробьев // Иностранные языки в школе. – 2003. – № 2. – С. 30–35.
6. Гальскова, Н. Д. Теория обучения иностранным языкам. Лингводидактика и методика [Электронный ресурс] / Н. Д. Гальскова, Н. И. Гез. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – С. 27. – Режим доступа: http://mirznanii.com/ files/10/180844.pdf (дата обращения: 08.02.2020).
7. Еремеева, О.В. К вопросу о структурном и содержательном наполнении социокультурной компетенции / О. В. Еремеева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – № 2. – С. 20–22.

Калюжная, В.В. Коммуникативность как основная черта устно-речевого общения / В.В. Калюжная // Иностранный язык для специалистов. Психологические, методические, лингвистические аспекты. – М.: Наука, 1990. – С. 89 – 95.

8. Карпова Л.И. Формирование коммуникативной грамматической компетенции в неязыковом вузе: на материале английского языка: Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Л.И.Карпова. – М.: РГЕ, 2005. – 208 с.
9. Коренева, М. Р. Методика формирования компенсаторных умений говорения у студентов языкового вуза: 2 курс, французский язык: дис. … канд. пед. наук: 13.00.02 / М. Р. Коренева. – Улан-Удэ, 2003. – 233 с.
10. Маргус, Т.О.Формирование социолингвистической компетенции студентов / Т.О.Маргус // Высшее образование в России. – 2007. – № 2. – С. 118–121.
11. Сафонова, В.В. Изучение языков международного общения в контексте диалога культур и цивилизаций / В.В.Сафонова. – Воронеж: Истоки, 1996. – 237 с.
12. Словарь социолингвистических терминов / В.А. Кожемякина, Н.Г. Колесник, Т.Б. Крючкова и др.; отв. ред. В.Ю. Михальченко. – М.: Институт языкознания РАН, 2006. – 312 с.
13. Сысоев, П. В. Концепция языкового поликультурного образования / П.В.Сысоев. – М.: Еврошкола, 2003. – 324 с.
14. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г.Тер-Минасова. – М.: Слово, 2000. – 624 с.
15. Чичерина, Ю.В. Когниивный аспект формирования межкультурной компетенции / Ю.В.Чичерина // Межвузовский сб. науч. ст. «Коммуникативно-когнитивный подход в реализации целей обучения иностранным языкам в школе и вузе». – Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2010. – С. 138–143.
16. Щербакова, И.А. Кино в обучении иностранным языкам: учебное пособие / И.А.Щербакова. – Минск: Вышейшая школа, 1984. – 94 с. – С. 73.
17. Щукин, А.Н. Современные интенсивные технологии и методы обучения иностранным языкам: учебное пособие / А.Н.Щукин. – М.: Филоматис, 2008. – 188 с.

УДК 792.028:378.14

Г. Н. Погорелая,
г. Донецк, ДНР

ИННОВАЦИОННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТАХ СТУДЕНТОВ ДОНЕЦКОГО КОЛЛЕДЖА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»

Программа подготовки данной специальности предполагает изучение предмета «Инновационные формы КДД». Изучив рекомендации и опыт работы учебных заведений сферы культуры и искусств в программу данного курса были включены формы КДД, основанные на принципах интерактива, иммерсии, социальной инициативы и современных

технологических достижений [1; 5]. При этом, во всех «новых» формах, студенты изучают путь исторической трансформации классических форм КДД и их наполнение новым, актуальным содержанием. Изучение деятельности нетрадиционных учреждений культуры и досуга, наполнение инновационным содержанием «классических» учреждений – библиотек, музеев, дворцов культуры – помогает расширять спектр интересов студентов в своей профессиональной деятельности, ориентировать на конкретизацию практического воплощения новых форм КДД.

Естественно, что в основе предмета лежат знания, полученные на уроках «Современных технологий КДД» и «СКД», но наполнение информационным контентом сегодняшнего дня и знакомство с технологиями «видеомеппинга», «дополненной реальности», «интерактивных пространств» и «компьютерного программирования зрелища» подталкивают полет творческой фантазии студента. К большому сожалению, воплощение многих замыслов ждет своего времени, но есть и счастливые исключения. Так, «Праздник Зонтика», разработанный студенткой Антоновой Е. заинтересовал руководителя нетрадиционного донецкого клуба «Куприн». А квест по народным сказкам – руководителей базы производственной практики ДК им. Шевченко. Инновационный проект студентки заочного отделения И. Шебеды о создании культурного кластера городов Азовского моря нашел поддержку у коллег Новоазовского районного дома культуры [2]. Так, мы проследили путь трансформации флэшмобов (начиная с 2003 г.) от индивидуальной «минутной» эпатажной деятельности до создания клубов «мобберов» и проведения организованных длительных и социально значимых акций. Это позволило создать несколько интересных проектов к 150-летию г. Донецка таких, как «Танцевально-театрализованный флэшмоб «От Юзовки к Донецку». К этому же юбилею студентка Пикалова Т. предложила молодежный квест «Розы Донецка», в котором в каждом задании, на разных пунктах маршрута, участникам предлагалось высаживать розы. Иммерсивные формы, например, вечеринки, привлекли внимание студентов и возник проект «Вечеринки в стиле Гетсби», а студентка Куликовская Е. предложила организовать ландшафтный парк по киносериалу «Игра престолов». Изучив предложение по франшизе «Детского театра творчества для малышей» (Казахстан), студентка Д. Кримзюкова предложила создать интерактивный Дом Сказки, в котором родители и дети до 7 лет разыгрывали бы сказочные сюжеты. Она предусмотрела цеха по изготовлению костюмов и декораций, работу аниматоров и кино-видеосъемку творческого процесса. Помимо этого, сделала расчеты по самоокупаемости своего замысла. На примере проекта «День без гаджета» был придуман «День слушания голосов природы». Большой простор для творчества студентов дает информационный поток интернет ресурсов. В первую очередь, изучение инноваций в сфере досуга, как в разрезе общих мировых тенденций, интерактивных игровых технологий, сельский туризм и туризм на преодоление своих фобий и испытания своих возможностей. Занятия экстремальными видами спорта, участие в марафонах, заплывах, карнавалах, забегах (в предлагаемых условиях, например, на шпильках или в подвенечных платьях).

Особая тенденция в сфере досуга – волонтерство и благотворительные акции, развитие творческих коллективов инклюзивного типа и обилие психологических тренингов и творческих практикумов по психокоррекции поведения. В последние годы интересным явлением стали творческие коллективы для взрослых, под девизом «осуществи свою мечту – пой, танцуй, созидай». Ну и, конечно, праздники народов мира и праздничного календаря [3]. Так, студентка М. Новик предложила программу праздника шоколада (11 июля) и разработала сценарный план театрализованного представления о приключениях в стране Шоколандии, где растет дерево шоколада и живут драконы, принцессы и дружные дети.

Предмет «Инновационные формы КДД», как и сами формы, постоянно наполняется и новым содержанием, и новыми смыслами. Молодежные стартапы, анти-кафе, акции в музеях, метро на терриконах, видеоблоги и офлайн театры и кинотеатры (типа платформы Окко),

необычные и традиционные фестивали (от рейва до нетрадиционного театра – «театр без актера» или «квест-театр») – все это движется вокруг человека и использует его постоянное стремление к новизне, к коллективному переживанию и сотворчеству [1, 4].

Понятно, что при изучении предмета желательно, чтобы учащийся все увидел и «пощупал» своими руками. Благодаря работникам клубов, библиотек, музеев и членам творческих Союзов, которые приглашают студентов на свои мероприятия и привлекают их к активному участию, у них есть эта возможность. В создавшихся условиях одним из главных источников информации остается интернет.

Современный феномен – люди хотят живого общения, и от индивидуализма, который мы наблюдали года два назад, мы согласны на эксперимент в кругу близких по духу и интересам людей. Успеть это понять и отреагировать – и есть задачей нашего сотворчества со студентами на уроках предмета «Инновационные формы КДД». Предмет развивается и развивает молодых специалистов сферы КДД.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клепча, Л. Д. Инновационные формы досуга, как средство удовлетворения социокультурных потребностей молодежи // Огарев онлайн. – 2015. –№ 3. – С. 8–15.

2. Луков, В. А. Социальное проектирование: учеб. пособ. / В. А. Луков. – М.: МГУ, 2007. – 240 с.

3. Любавина, Н. В. Социально-культурная работа за рубежом: учеб.-методич. пособ. / Н. В. Любавина. – Тольятти: ПВГУС, 2017. – 44 с.

4. Шарковская, Н. В. Инновационные формы досуга студенческой молодежи // Вестник МГИКИ. – 2015. – № 4. – С. 136–140.

5. Юркина, Т. В. Инновационные формы социокультурной деятельности в развитии успеваемости студентов ВУЗов культуры // Вестник ЧГАКИК. – 2014. – № 2. – С. 151–154.

УДК 792.028:378.147

Л. В. Санжаревская,
г. Донецк, ДНР

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ С РАЗЛИЧНЫМИ ГРУППАМИ НАСЕЛЕНИЯ

С 2016 года в Донецком колледже культуры и искусств была начата подготовка специалистов по специальности 52.02.02. «Социально-культурная деятельность».

С появлением новой специальности появились и новые дисциплины и междисциплинарные курсы, которые требовали организации обучения на междисциплинарной интегративной основе.

Так, одним из обязательных курсов специальности стал МДК 02.01.03 « Организация работы с различными группами населения». Курс готовит студентов к организации и подготовке современных массовых мероприятий и традиционных народных праздников для различных групп населения.

Теоретические знания по организации культурно-досуговой деятельности в учреждениях культуры для различных возрастных и социальных групп населения с учетом их особенностей даются на основе межпредметных связей с «Основами психологии и педагогики».

Методическая подготовка студентов для практической деятельности в области КДД осуществляется на базе знаний, практических умений и навыков, полученных студентами по всем профессиональным дисциплинам специальности, а также на основе изучения новых технологий, используемых в практике работы учреждений культуры.

Творческая самореализация студентов во время написания самостоятельных практических и курсовых работ строится как на основе знаний по всем профессиональным

дисциплинам так и на основе знаний по психологии, социологии, информационным технологиям, а также на основе изучения и анализа опыта практической работы учреждений культуры и рекомендаций методических центров.

Изучение МДК 02.01.03 «Организация работы с различными группами населения» начинается с темы «Психофизиологические особенности человека в разные возрастные периоды и их влияние на уровень потребностей, запросов и интересов в сфере досуга», а каждая тема, будь-то «Организация КДД для молодежи», «Специфика КДД для трудового коллектива», «Организация культурного обслуживания ветеранов войны и военнослужащих», начинается с изучения специфических особенностей данной группы населения с позиций физиологии, психологии, социологии.

Рассмотрение вопросов современной методологии и форм работы учреждений культуры основывается на материале, изученном на уроках «Современных технологий КДД», «Игровых технологий», «Инновационных технологий КДД». Не имея учебника по данному предмету, преподаватель дает студентам как полный конспект, так и разработанный им опорный конспект, в которых рассматриваются как теоретические, так и методологические аспекты изучаемой темы, а также рекомендует интернет-ресурсы по данной теме [3].

Рассматривая особенности досуговой деятельности той или иной группы населения, студенты знакомятся с современными технологиями, которые сегодня разработаны и с успехом используются в практике работы учреждениями культуры. Так, например, при изучении темы «Специфика КДД для старшей возрастной группы» студенты знакомятся с такими технологиями, как:

Библиотерапия

Ее социокультурная реабилитационная направленность осуществляется через художественное чтение, дискуссии, литературные вечера, встречи с персонажами произведений и их авторами, тренинг-конкурс на скорочтение, литературные и поэтические клубы, выставки книг и регулярную работу читального зала и абонемента библиотеки [1].

Изотерапия

Это терапия художественным творчеством универсальный психотерапевтический, интердисциплинарный (на стыке медицины, психологии, педагогики, культуры, социальной работы) метод. Занятия изотерапией направлены на гармоничное развитие психических функций каждого человека. Они могут быть разнообразны по содержанию, форме, методам воздействия, используемым материалам. Сегодня очень популярны и комплексные методики: занятие рисунком в сочетании с речью, музыкой, светом и др.

Музыкотерапия

Это технология социокультурной реабилитации, использующая разнообразные музыкальные средства для психолого-педагогической и лечебно-оздоровительной коррекции личности, развития ее творческих способностей, расширения кругозора, активизации социально-адаптивных способностей. Для реабилитационных целей используется музыка разных жанров, которая иногда выступает не только как самостоятельное средство, но и как дополняющий элемент к основной деятельности (лепка, рисование, театр и др.). Основными задачами музыкально-игровых занятий является стимуляция потенциальных возможностей людей старшего возраста, преодоление трудностей социальной адаптации в новый период жизни и в соответствии с возможностями человека. Ввиду того, что двигательная активность под музыку усиливает обмен веществ в организме, повышает общий тонус, улучшает деятельность сердечно-сосудистой и нервной системы, развивает физические способности, музыкальное воспитание с полной уверенностью можно рассматривать как один из важных факторов в процессе реабилитации и социальной адаптации людей старшего возраста [2, с. 34].

Обогащают людей новыми впечатлениями, развивают инициативу, самостоятельность и одновременно корректируют активность психических процессов занятия пением.

Игровая терапия

Это комплекс реабилитационных игровых методик. Являясь уникальным средством комплексной реабилитации, эта технология может выполнять функции социализации, развития, воспитания, адаптации, релаксации, рекреации, компенсации и др.

К видам направленной игротерапии относятся интеллектуальные и развивающие игры, интерактивные и компьютерные игры, конкурсы, турниры, соревнования, подвижные игры, творческие и театрализованные. Любая игра может быть адаптирована к возможностям людей старшего возраста путем корректировки соответствующего игрового элемента (облегчение условий игры, сокращение численности участников, времени проведения и т.д.). Участие человека в игре формирует и закрепляет у него устойчивую установку на рациональное, содержательное и увлекательное использование свободного времени [2, с. 37].

Глинотерапия (лепка, пластика)

Глинотерапия – эффективный способ реабилитации, имеющий в своей основе работу с пластическими материалами (глина, пластилин, тесто и т.п.). Показателями реабилитационной эффективности глинотерапии служат развитие интеллекта, мелкой моторики, овладение навыками профессионального мастерства [1].

Гарденотерапия

Гарденотерапия (англ. gardering) – это особое направление психосоциальной реабилитации при помощи приобщения к работе по уходу за растениями. Практика показывает, что люди «третьего возраста» с удовольствием выращивают растения и ухаживают за ними [1].

(По другим подобным технологиям студенты самостоятельно готовят информацию к следующему уроку).

На уроке преподаватель также знакомит студентов с работой культурно-досуговых учреждений с людьми старшего возраста **по программе «Активное долголетие»**, по которой клубные учреждения совместно с другими учреждениями культуры работают в трех направлениях:

– развитие социальной активности;

– развитие физической активности, содействие укреплению здоровья и долголетию;

– художественно-творческая деятельность.

Студентам предлагается ознакомиться с перечнем культурно-досуговых мероприятий по каждому из трех направлений.

С целью развития социальной активности людей старшего возраста можно предложить.

1. Организовать работу инициативного клуба « Добрые дела», который объединил бы женщин старшего поколения, для оказания посильной социальной помощи пожилым людям, молодым семьям, инвалидам.

2. Клуб «Фотокорреспондент», который выпускал бы фотогазеты «Поселок, его жители и их проблемы», фотоальманахи «Наши ветераны», «Выдающиеся люди поселка».

3. При участии женщин старшего поколения можно:

а) организовать мастер-классы для молодых хозяек: «Шьем и перешиваем сами», «Новая жизнь старых вещей», «Праздничный стол», «Национальная кухня», «Консервирование в домашних условиях»;

б) издать электронное пособие «Кулинарные традиции нашего поселка»;

в) организовать для жителей поселка обменный семенной фонд овощных культур;

г) создать семенной фонд цветов и провести совместно со школой акцию «Мой цветущий поселок» (устройство клумб и цветников на территории населенного пункта).

4. Проводить дискуссионные шоу «Проблемы современности, которые нас волнуют» с участием депутатов и журналистов.

5. Приглашать к участию в зоозащитных, экологических и других акциях.

С целью развития физической активности, содействия укреплению здоровья и долголетию проводить:

– дни здоровья «Мы за здоровый образ жизни;

– танцевальные тренинги, занятия по ритмике «Бодрость духа, грация и пластика»;

– турниры по бадминтону, настольному теннису, армреслингу, игре в городки;

– беседы с врачами о вреде курения, алкоголя, самолечения;

– вечера отдыха «Хорошее настроение – жизни продление»;

– «Как и в сорок, и в пятьдесят оставаться привлекательной?» – цикл вечеров-встреч для женщин с врачами, косметологами, стилистами;

– вечер-рассказ «Здоровым и красивым мужчину делает спорт»;

– турниры и соревнования в клубе любителей настольных игр «Лего»;

–турниры и мастер-классы в клубе любителей шахмат «Ладья»;

– пешие прогулки, прогулки на лыжах;

–занятия скандинавской ходьбой.

Активизации художественно-творческой деятельности людей старшего возраста будут способствовать кружки:

– хор ветеранов, ансамбль эстрадной песни «Ретро», при участии которого можно проводить музыкальные вечера «Старые песни о главном»; поэтический театр «Лирики»; фольклорный ансамбль «Русские напевы» (или другие с учетом национальностей Донбасса); кружки вязания и мягкой игрушки «Своими руками» (изготовление подарков для воспитанников детских домов и интернатов) и другие кружки декоративно-прикладного творчества;

– клубы и любительские объединения: клуб любителей театра «Театрал», клуб любителей частушек «Хорошее настроение», клуб любителей кино «Экран», клуб любителей музыки «Вдохновение», клуб «Караоке» и др.

Учитывая, что колледж готовит специалистов среднего звена, особое внимание на уроке уделяется практической подготовке будущих специалистов. В практической части урока, прежде чем приступить к выполнению творческой работы, студенты знакомятся с опытом работы с людьми старшего возраста ДК «Ветеран» г. Горловки, где под руководством энергичной, влюбленной в свою профессию женщины, выпускницы колледжа В. М. Бондаренко ведется достаточно разнообразная и интересная работа. Уже несколько лет работает клуб любителей поэзии «Вера, Надежда, Любовь», открытые мероприятия которого пользуются большой популярностью у жителей города. Недавно в клубе прошел вечер-портрет «Живу на свете я не зря», посвященный участнице клуба Енасиной Т.М.. Присутствующие познакомились с творческой биографией самодеятельной поэтессы, на вечере читали авторские стихи, пели любимые песни виновницы торжества.

В программу Дня Флага был включен литературный вечер, который подготовили члены клуба любителей поэзии. На вечере читали стихи поэтов Донбасса из сборника «Донецкий край, в стихах воспетый».

О партизанском движении в годы Великой Отечественной войны участники клуба любителей поэзии «Вера, Надежда, Любовь» рассказали в литературно-музыкальной композиции «Всем, кто победу одержал – поклон земной!», которую показали во Дворце культуры «Ветеран» ко Дню партизанской славы.

Доброй традицией во Дворце культуры стало проведение танцевальных вечеров для людей старшего возраста в стиле ретро.

Информацию преподаватель дополняет видеоматериалом, что имеет еще и воспитательное значение для студентов очной формы обучения, так как еще раз доказывает,

что активность участия людей в культурно-досуговой деятельности во многом зависит от личности культработника и его профессионализма.

В заключительной части урока студенты выполняют творческие практические работы, разрабатывают программы мероприятий для людей старшего возраста с учетом их особенностей и интересов. В помощь обучающимся преподавателем предлагаются методические материалы: перечень мероприятий с использованием современных технологий.

Библиотерапия (проводится совместно с библиотекой):

– встреча с писателями, поэтами, презентации их произведений,

– «Поделись книгою своей» – буккроссинг (обмен книгами с приложением отзывов и рекомендаций), акция «Посоветуй книгу другу», беседа-экскурсия «Добро пожаловать в библиотеку».

Арттерапия:

а) изотерапия: студия изобразительного искусства «Палитра», кружок рисования водными красками, кружок рисования на ткани « Батик»;

б) глинотерапия: кружок «Мастер глиняной игрушки»;

в) музыкотерапия: концерты камерной музыки, музыкальные гостиные «Любимые мелодии», вечер романса «В тихий и ласковый вечер», конкурсы «Угадай мелодию»,

« Угадай исполнителя», вечер отдыха с караоке «Поют и танцуют все»;

г) танцетерапия: дискотека 80-х, вечер вальса «Я помню вальса звук прелестный»;

д) для развития моторики и укрепления памяти: кружок флористики, кружок аппликации и мозаики, квилинга, бумажной пластики и оригами, турниры по складыванию пазл-картины с внуками.

Гарденотерапия: клуб цветоводов «Ромашка», выставка-обмен комнатными растениями «Для вашей квартиры и здоровья», конкурс проектов декорирования дачи, сада, клумбы, балкона; фестиваль урожая (для сельских жителей или дачников); экскурсия в ботанический сад «В царстве Флоры».

Природотерапия: экскурсия в заповедник; выезды на природу (сбор грибов, ягод, лекарственных трав, рыбалка, отдых у реки или у моря), сделанными при этом фото и селфи можно обмениваться при встречах.

Игровая терапия: «Зарядка для ума» – турниры любителей сканвордов, ребусов, филвордов; конкурс знатоков « Что, где, когда?»; конкурсно-игровые программы «Супер - бабушки», «Супер-дедушки»; проведение посиделок (блинных, картофельных, капустных…), народных гуляний в дни народно-религиозных праздников, Новогодней ёлки для старшего поколения с подарками, сделанными руками внуков, посиделок «Рождественские встречи», турниров по игре в лото «Лото-забава», караоке «Народная песня».

Студенты также могут ознакомиться с программами массовых мероприятий для людей старшего возраста, которые предлагаются преподавателем.

Творческой самореализации студентов, подтверждению качества сформированности их профессиональных компетенций способствуют курсовые работы, которые они пишут по проблемам организации работы с различными группами населения по МДК 01.01. «Социально-культурная деятельность» на третьем курсе. Курсовые работы предполагают глубокое теоретическое изучение темы, рассмотрение и анализ опыта практической работы культурно-досуговых учреждений, а также разработку студентами методических рекомендаций в помощь работникам клубных учреждений, где они имеют возможность полностью проявить свои знания, продемонстрировать приобретенные навыки и раскрыть свой творческий потенциал.

Уровень своих профессиональных компетенций студенты демонстрируют также на семестровом экзамене в 6 семестре, который носит интеграционный характер: первый вопрос в билете теоретического характера по МДК 02.01.03 «Организация работы с

различными группами населения», второй практического характера по МДК 02.01.05 «Инновационные формы КДД» – защита инновационного проекта в сфере культуры.

В программу государственного экзамена по МДК 01.01 «Социально-культурная деятельность» также включены вопросы теоретического и методического характера по проблемам организации культурно-досуговой деятельности с различными группами населения.

Подводя итоги всему сказанному выше, можно сделать следующие выводы:

для качественной подготовки специалистов социально-культурной деятельности сегодня необходимо изучение как теоретического материала с использованием смежных наук, так методических материалов, опирающихся на достижения современной науки и практики. А закрепление изученного материала творческими практическими, курсовыми работами способствует выработке у студентов необходимых умений и навыков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демина, Э. Н., Портова, Л. З. Формы социальной работы с пожилыми гражданами (обзор литературы) [Электронный ресурс] / Демина Э. Н., Портова Л. З. // Электронный научный журнал «Социальные аспекты здоровья населения». – Режим доступа: http://vestnik.mednet.ru/content/view/803/30/lang,ru/.

2. Реабилитационные технологии социально-культурной деятельности вработе с маломобильными группами населения: атлас / авторы-составители : Белецкая Е. А., Харьковская Е. В., Ефремова Н. В., Штанько Е. С., Бовкунова Ю. В., Посохова Н. В., Селюкова Т. А., Селюков Э. А. – Белгород : Политерра, 2018. – 88 с.

3. Сапожникова, Т. И. Социально-культурная деятельность пожилых людей как способ интеграции и адаптации в современном обществе [Электронный ресурс] / Сапожникова Татьяна Ильинична // CYBERLENINKA. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-kulturnaya-deyatelnost-pozhilyh-lyudey-kak-sposob-integratsii-i-adaptatsii-v-sovremennom-obschestve.

УДК 316.774

Т. В. Серищева,
г. Луганск, ЛНР

КОММУНИКАЦИЯ КАК ПРОЦЕСС ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И ОБМЕНА СМЫСЛАМИ

В современных научных работах все еще можно встретить понимание коммуникативной деятельности как передачу информации (одностороннее действие), а не как взаимодействие. Но с течением времени происходит постепенное изменение упрощенного подхода на принцип, который более точно раскрывает суть коммуникационного процесса.

Для того, чтобы понять как воспринимать коммуникацию, следует, прежде всего, рассмотреть коммуникацию как процесс взаимодействия и обмена смыслами. Во время коммуникации стороны вступают во взаимодействия, спектр которых очень широк и может включать различные противоположные ситуации (от случайного касания в толпе до целенаправленного послания информации). В таких ситуациях, где люди вступают между собой в какие-либо отношения, существуют социальные взаимодействия. В толпе это контакт в виде прикосновения, он ничего не значит, потому, что не преследует определенной цели. Но даже в таком случае взаимодействие носит социальный характер, т.к. люди на него реагируют [2].

Во время передачи информации объекты и субъекты взаимодействия могут находиться в разных частях света и устанавливать связь через различные коммуникационные средства. Установление контактов всегда происходит с целью сообщения конкретной информации и не бывает случайным. Участники коммуникации всегда преследуют определенные интересы. В случае прикосновения речь идет о простом взаимодействии, а в ситуации передачи конфиденциального послания коммуникация носит выраженную социальную

направленность. В случае прикосновения происходит событие, не преследующее цели передачи содержательного смысла.

В случае передачи конфиденциального послания, наоборот, возникают явные признаки настоящего коммуникативного процесса, который направлен на передачу информации и получение обратной связи. Человек всегда действует социально или коммуникативно, он стремится сообщить конфиденциальное послание другому субъекту с определенной целью. В таком случае существует коммуникативное взаимодействие, ведь человек, получающий послание, осознает его и действует коммуникативно по отношению к адресанту.

И все же коммуникативное поведение не гарантирует успешной коммуникации.

Какие бы взаимные усилия не прилагали коммуниканты, взаимодействие может не состояться из-за возможных помех. Информация может не дойти, если передача сообщения через различные электронные устройства сопровождалась посторонним шумом, если отправитель использовал не известный получателю код, не поддающийся расшифровке и т.д. Коммуникация окажется удачной только в том случае, если хотя бы два субъекта поочередно обмениваются информацией и их коммуникативные действия обладают общей целю.

Субъекты всегда заинтересованы в правильном и совпадающем восприятии содержательных смыслов, поэтому они стремятся к достижению взаимопонимания при каждом коммуникативном действии [3]. Если содержательный смысл сообщения остался непонятым обеими сторонами, то коммуникативный акт не состоялся, так как цели не были достигнуты.

Коммуникация – это процесс передачи смыслов между двумя сторонами и момент взаимодействия говорит о взаимном характере этого процесса. Коммуникативный акт происходит только тогда, когда обе стороны коммуникации разделяют друг с другом передаваемые смыслы. После завершения коммуникативного действия, фиксации коммуникационного намерения и достижения взаимопонимания можно будет говорить об успешной коммуникации. От настойчивости выполнения коммуникативного акта зависит, останется ли предполагаемая передача смысла без достижения взаимопонимания или коммуникационное взаимодействие состоится.

Коммуникационной процесс как взаимодействие предполагает обмен и расшифровку смыслов. Следует обратить внимание, что человек живет не только в социальной, но и в символической среде. Предметы и их обозначения представляют своеобразную связь человека с окружающей средой и символизируют субъективный опыт конкретной личности. По мнению Герберта Блюмера [1], теоретические подходы такого направления основываются на следующих положениях:

• люди действуют по отношению к «вещам», согласно значений, которыми данные вещи обладают;

• смыслы вещей происходят из социальных взаимодействий, в которые вступают люди;

• эти смыслы используются и изменяются при взаимодействии с данными вещами во время процесса интерпретации.

С символической точки зрения, «вещи» существуют только во временном контексте, которым они и обуславливаются. С точки зрения смысла предметы появляются только тогда, когда люди используют их в своей деятельности. Предмет в смысловом плане является социальным объектом, результатом разнообразных процессов описания и интерпретации, возникающих при взаимодействии людей, учитывающих в своей деятельности смыслы предметов. В детстве ребенок знакомится со смыслом, заключенным в предмете только тогда, когда другие люди используют этот предмет по назначению. В результате таких действий люди «объясняют» ребенку смысл предмета. Знак, который действует в качестве символа, представляет не только определенную вещь, но и определенное отношение именно к этой вещи, он символизирует субъективный опыт различных людей. Каждый человек действует, опираясь на обширный спектр субъективных образов, которые возникают у него

при совершении социальных действий, он обладает определенным набором символов, приобретенных на собственном опыте [4].

Если люди взаимодействуют между собой, то, следовательно, они стремятся разделить друг с другом смыслы своей деятельности. Участники коммуникации используют знаки как символы, и только потом они способны взаимно актуализировать имеющиеся в их сознании смыслы.

Если два человека хотят общаться друг с другом, они вступают в отношения, сообщая об этом друг другу символически. Их взаимодействие станет успешным только тогда, когда они достигнут основной цели общения и адекватно воспримут передаваемые смыслы. Успешный контакт возможен, только если в сознании участников процесса коммуникации присутствуют одинаковые смыслы. Таким образом, межличностная коммуникация предусматривает наличие определенного набора символов, которые означают для участников коммуникации похожие объекты, предметы, представления и идеи. Символы и знаки, которые люди применяют в общении, должны отображать содержание определенного образа или смысла для обеих сторон коммуникации. Коммуникация является общей актуализацией смысла, а не просто процессом переноса информации. Представление о коммуникации как односторонней передаче смысла неправильно потому, что перенос предполагает тождественность того, что передается. В качестве тождественного в коммуникации является не структура, которая переносится, а структура, которая лежит в основе смысла [3].

Символы актуализируют предметы, отношения и субъективную действительность личного опыта, следовательно, у разных людей они символизируют всегда разное. Таким образом необходимо избегать ошибки крайнего субъективизма, выступающего под видом символического объединяющего мышления. Не следует рассматривать смысл или значение конкретного индивида как исключительно субъективный феномен, не имеющий ничего общего с миром смыслов и значений других людей. Например, большинство людей обладают похожими представлениями о символе «машина». Этот символ воспроизводит в сознании разных людей более или менее похожие содержательные представления. Его можно понимать по-разному, как «средство передвижения», «сложное техническое изделие», «спортивное устройство», «средство проведения досуга», «статусный символ» и т.д. Все эти измерения предмета «машина», формируются современным обществом, это доступные возможности распознавания данного феномена субъектом. С точки зрения интеракцианистского символизма следует, что в мире существуют различные измерения переживаний одной и той же природной или социальной реальности.

Таким образом, рассмотрев понятие «коммуникация» мы можем отметить следующее.

1. Коммуникация является процессом налаживания взаимодействия между индивидами. При этом неявно подразумевается развитие событий. Коммуникация является не бездейственным феноменом, а активным деятельным процессом, так как коммуникативное действие только одной стороны только начинает процесс, но сам по себе он может не состоятся. Коммуникация как событие, происходящее между людьми, является особой формой социального взаимодействия.

В формальном значении термин «взаимодействие» указывает нам на процессы взаимоотношений между двумя или несколькими индивидами. Социальное взаимодействие предполагает развитие событий между двумя или несколькими участниками, которые поддерживают между собой различные контакты. Двустороннее развитие событий – центральное звено процесса взаимодействия участников контакта, которое необходимо рассматривать как социальное поведение. Каждый человек ощущает влияние других людей и в то же время направляет на них свою деятельность [7].

2. В процессе коммуникативного акта люди взаимодействуют социально и символически. Обе стороны коммуникации поочередно вызывают имеющиеся в сознании значения и таким образом актуализируют сохраненные в их сознании измерения

переживаний. Поведение людей в различных коммуникативных ситуациях можно объяснить не только их социализацией, но и с помощью взаимного процесса интерпретации смыслов.

3. Коммуникация, являясь социальным взаимодействием, представляет собой процесс, где люди со специфической структурой знания, культурными ценностями встречаются, общаются и взаимодействуют, а также используют символы, обращаясь к накопленному социальному опыту через предметы, представленные соответствующими символами и знаками. Каждый человек образует свои символы, формирует содержание их значений на основе личного опыта и своих субъективных переживаний. Однако мир переживаний отдельного человека обнаруживает значительные общие связи с другими людьми. Различные механизмы и процессы социализации в семье, школе, на работе, включая средства массовой информации, заботятся об обширных сходствах эмпирических и теоретических сфер больших и малых социумов. Следовательно, коммуникация может успешно завершиться только в том случае, если ее участники успешно взаимодействуют, достигая при этом взаимопонимания с помощью воспроизводства в сознании содержательных представлений и образов, которые обладают более или менее похожими смыслами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блумер, Г. Символический интеракционизм. Перспектива и метод / пер. А. Корбут. – М., 2017. – 346 с.
2. Василик, М. А. Наука о коммуникации или теория коммуникации? К проблеме теоретической идентификации // Актуальные проблемы теории коммуникации : сб. науч. тр. – СПб. : СПбГПУ, 2004. – С. 4-11.
3. Воеводин, А. П. Антропологические основания исторической типологии культуры // Мир культуры и культурология. – 2017-2018. – Вып. VI. – СПб : Научно-образовательное культорологическое общество. – С. 247-252.
4. Воеводин, А. П. Социальный закон // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Серия : Философия. Политология. Культурология. – 2017. – № 3. – Том 3 (69). – С. 3-17.
5. Жданова, Е. В. Личность и коммуникация : практикум по речевому взаимодействию / Е. В. Жданова. – М. : Флинта: Наука, 2010. – 176 с.
6. Клюев, Е. В. Речевая коммуникация. Успешность речевого взаимодействия : учеб. пособие / Е. В. Клюев. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2002. – 320 с.
7. Лобовикова, Е. А. Коммуникативный процесс как объект социологического исследования / Е. А. Лобовикова // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства : зб. наук. пр. – Харків, 2001. – С. 144-148.
8. Межкультурная коммуникация в условиях глобализации : учеб. пособие / В. С. Глаголев, Н. И. Бирюков, Н. Н. Зарубина. – М. : Проспект, 2010. – 216 с.
9. Фалькова, Е. Г. Межкультурная коммуникация в основных понятиях и определениях : метод. пособие / Е. Г. Фалькова. – СПб. : СПбГУ, 2007. – 77 с.

УДК 37.02:324.93

А. А. Стаханова,
г. Макеевка, ДНР,
О. В. Малахова,
г. Луганск, ЛНР

РОЛЬ ЭСТРАДНО-ЦИРКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ

На современном этапе развития драматургии эстрадно-циркового представления можно констатировать недостаточное количество фундаментальных исследований, которые помогли бы понять явление «интерактивной драматургии». Драматургия эстрадно-циркового представления по своей сути составляет полифункциональное явление. Это особое проявление народного мировоззрения и ментальности в зрелищных культурных формах. Массовые праздники и зрелища и эстрадно-цирковое искусство имеют глубокие общие корни, что ведет свое начало от первобытных истоков карнавально-смеховой культуры –

площадных гуляний. Так, говоря об эстрадно-цирковом представлении, мы имеем в виду, прежде всего, зрелище, следовательно, возможен его культурологический анализ.

Отметим, что существование эстрадно-циркового зрелища как определенного направления новой драматургии уже раскрывалось в исследованиях В. А. Владимирова [1], А. З. Житницкого [2], С. М. Макаров [3] и других исследователей. Однако сегодня подобных исследований, особенно в направлении формирования нравственных ценностей школьников, не хватает, что представляет значительный недостаток в развитии науки об эстрадно-цирковом искусстве.

В то время, когда старое устройство художественной жизни отходит и начинает формироваться новая художественная реальность, возникает потребность осмысления и переоценки некоторых художественных явлений. К ним, прежде всего, относятся массовые театрализованные представления в частности эстрадно-цирковые номера. Хотя нет необходимости доказывать их необходимость, несмотря на огромную популярность этих форм, все же до сих пор ощутимо непрофессиональное отношение к воплощению последних перед общественностью. И это не удивительно. Ведь режиссура эстрады, массовых представлений и праздников как профессия основана только в семидесятые годы, а именно тогда во многих высших учебных заведениях искусства и культуры впервые открылись кафедры упомянутого профиля. Конечно, за такой короткий исторический отрезок времени, может, и не стоило бы говорить о больших достижениях в данной области. Но дело в том, что лучшие специалисты бывшего СССР сумели обобщить многовековой опыт, сделать определенные теоретические и практические выводы, основываясь на которых создавали величественные театрализованные массовые действа. Хотя имена наиболее выдающихся режиссеров таких представлений известны далеко за пределами страны, могут напомнить о духовном их вкладе в искусство театрализованного массового действа. Это, прежде всего: И.Г. Шароев [4], Б.Н. Глан [5], Д.М. Генкин [6, 7].

Модель эстрадно-циркового зрелища вместе с моделью массовых праздников и зрелищ других видов искусств (театр, кино, телевидение и т.д.) имеет общий характер – снятие вышеупомянутых нравственных регуляторов, ощущение полной свободы и неисчерпаемости человеческих возможностей. Смеховые элементы, инверсии, гротеск, пародии, преимущество игровых форм – все эти черты массового праздника присущи и для эстрадно-циркового действа. Однако, в отличие от перевернутого мира первого, эстрадно-цирковое зрелище – это своеобразное отражение возможного будущего. «Искусство будущего» – именно так называют эстрадно-цирковое искусство некоторые специалисты.

Для артиста, выступающего на эстраде с эстрадно-цирковой постановкой, номер – это маленький спектакль со своей завязкой, кульминацией и развязкой. Короткометражные номера (не более 15-20 минут) требуют предельной концентрации выразительных средств, лаконизма, динамики. Для постановки таких номеров привлекаются режиссеры, а иногда композиторы, хореографы, художники, в том числе художники по костюму, свету.

Структура эстрадно-циркового номера идентична структуре любого драматического действия. Здесь должен быть своеобразный экспозиционный момент, необходима завязка действия. Номер не может существовать и без развития, напряженность которого зависит от конкретных задач постановщика. Кульминационный момент в таком номере выражается чаще всего как контрастный перелом, без которого не может быть необходимой полноты развития всего сценария. Завершается эстрадно-цирковой номер, как правило, разрешительным моментом, который приводит действие к относительной завершенности.

На празднике все равны, пространство эстрадно-циркового представления завоевывает особое зрелищное содержание, а ее драматургия дает возможность зрителю переживать целый спектр эмоций, которые не находят своего отражения в современной жизни. «Все виды и формы празднования в конце концов выходят в древние ритуалы, обряды, «игрища»,

которые, как правило, были довольно четко очерченные и определенные во временном и пространственном планах» [8, с. 98].

В жизни каждого народа праздник играет коммуникативную, регулятивную, компенсаторную, эмоционально-психологическую, идеологическую, нравственно-воспитательную и просветительскую роль.

Народный праздник – это синтез практически всех видов искусств: литературы, музыки, живописи, танца, гимнастики, акробатики, цирковых и эстрадных номеров. Вот почему приобщение детей школьного возраста к народным традициям целесообразнее проводить именно в форме праздника. При этом важно не только дать детям новые знания, но и организовать непосредственное их участие в исполнении обрядов, пении народных песен, инсценировках.

Идейная направленность народных праздников для ребенка школьного возраста состоит в том, что они духовно обогащают ребенка, расширяют его представление об истории и традициях народов, позволяют овладеть элементами праздничной культуры народа.

Идея эстрадно-циркового представления, посвященного народному празднику, выражается и в том, что он является прекрасным средством для активизации речи школьников, развития коммуникативных функций и двигательной активности.

Основные задачи эстрадно-циркового представления, посвященного народному празднику, заключаются в том, чтобы дети умели почитать свои обычаи и традиции; знали и уважали историческое прошлое; почитали свою землю и материнский язык; берегли природу родного края; не забывали и гордились своими родословными корнями; создавали добро, красоту; жили на благо своей земли.

Действие массового зрелища спектакля лишено прямой последовательности и содержит отступления, остановки, задержки, повторы событий, переключение словесного материала на пластику, от пластики к музыке, от музыки к словам и т.д. Это представлено в свободной драматической структуре, где большое значение имеют остановки действия.

Следует отметить, что на большинстве аналогичных праздников дети присутствуют разного возраста, и поэтому глубина понимания и восприятия варьируется в зависимости от этого фактора. Дети постарше могут принять переход персонажей в счастливых и веселых участников праздника, которые вместе с главными героями становятся хозяевами праздника.

Праздник должен захватывать и окутывать ребенка. Ребенок должен хотеть поверить в «предложенные обстоятельства», и только тогда он будет воспринимать идею и соответственно, будет достигнута реализация этой идеи.

Для детей в наше время этот посыл не всегда понятен, благодаря множеству современных достижений и средств развлечения (компьютеризация, Интернет, мобильные игры, социальные сети, обилие телевидения) дети не умеют общаться друг с другом. Они не умеют строить настоящую жизнь, а не виртуальные отношения. Они часто не понимают друг друга или понимают очень поверхностно. Некоторые принципы взаимоотношений между людьми, которые усвоены посредством общения и совместного времяпрепровождения с раннего возраста, теперь ушли в прошлое. Но дети еще находятся в том возрасте, когда они хорошо понимают и воспринимают игру. Поэтому жанр эстрадно-циркового представления в этом смысле подходит им.

Таким образом, велика роль исследуемого эстрадно-циркового представления в воспитании детей, а именно она позволяет формировать систему общечеловеческих ценностей, правила поведения в социуме и семье, знание традиций и обрядов народных праздников. Главной целью просветительского воспитания детей на основе народных обрядов и праздников является приобретение ими нравственного опыта, наследование духовного достояния народа, достижение культуры межличностных и межнациональных отношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимиров, В. А. Цирк как феномен культуры. Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.01 / В.А. Владимиров. – М., 1986. – 23 с.
2. Житницкий, А.З. Актуальные проблемы теории драматургии цирка: Драматургия коверной клоунады – генезис, эволюция, типология, композиционные приемы и современное состояние. Дис. канд. искусствоведения: 17.00.01 / А.З. Житницкий. – М., 1985. – 182 с.
3. Макаров, С. М. Народные традиции клоунады. Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.01 / С.М. Макаров. – М., 2014. – 26 с.
4. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для высш. театр. учеб. заведений / И.Г. Шароев— М.: Просвещение, 2011. – 214с.
5. Глан, Б.Н. Праздник всегда с нами / Б.Н. Глан. Вступ. ст. Б. Голубовского. — М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. – 308 с.
6. Генкин, Д .М. Массовые праздники / Д.М. Генкин. – М.: Просвещение, 1975. – 204 с.
7. Генкин, Д. М. Театрализованные формы массовой работы клуба / Д. М. Генкин. – Л. : ЛГИКИ, 1972. – 118 с.
8. Силин, А. Д. Массовые театрализованные представления и праздники: проблемы режиссуры, проблемы организации / А. Д. Силин. – М. : Советская Россия, 1987. – 411 с.

УДК 378

Н. С. Степанова-Третьякова,
Л. Г. Лозовая,
г. Белгород, РФ

ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ В СВЕТЕ ИНТЕГРАЦИИ ВЫСШЕЙ И СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

В статье исследуются проблемы когнитивного развития старшеклассников, преемственности школьного и университетского образования на примере подготовки будущих дизайнеров, формирования образовательной среды, аспектах профессиональной художественно-творческой деятельности.

Ключевые слова: современное дизайнерское образование, образовательная среда в школе и вузе, творческие возможности личности.

Образование в мире и в России переживает непростые времена. Сложно в сегодняшнем мире разобраться молодому человеку. Большие коррективы внесло ЕГЭ, политические изменения, изменились психо-физические функции личности. Внесли свои коррективы последствия «цифрового образования», где мы обнаружили у детей недостатки развития памяти, внимания, не говоря уже о неразвитости ассоциативного мышления, воображения. Ничего не скажешь, выигрываем в одном – проигрываем в другом. Но рассмотрим все по порядку на примере дизайн образования, которое обрело популярность на фоне увядающей науки вообще и потери интереса к гуманитарным наукам. Выделим его наиболее уязвимые места.

1. Низкий уровень подготовки абитуриентов. Это как следствие низкая продуктивность общего среднего образования.

2. Школа стала выпускать ребят с потенциалом явно ниже тех ожиданий и требований, которые предъявляет к выпускнику высшее учебное заведение, отсюда рейтинг вуза падает, получается замкнутый круг.

3. Низкий уровень общей культуры, слабые знания по литературе, истории, языкам.

Все это свойственно поколению ЕГЭ. Но гораздо хуже то, что в детях идет разрушение того, что заложено в них природой – психофизических функций личности. Им сложно сформулировть словами проблему, описать состояние, все сводится к смс-сообщению, в двух словах. А нам надо подобрать эпитеты, сравнения, ассоциации. В чем же дело? Дети перестали читать. По данным Министерства образования 40% детей на протяжении обучения в школе не прочитали ни одной книги вне школьной программы. Основные задания первого

курса, да и вступительных экзаменов тоже, построены на ассоциативном мышлении, а это всё, к сожалению, у ребят осталось в зачаточном состоянии. Ушли те времена, когда мы сдавали макулатуру и отстаивали очереди в обмен на книгу, когда из рук в руки передавали листочки, отпечатанные на пишущих машинках. Ну и о каком внутреннем мире ребенка можно говорить, когда вся учеба сводится к натаскиванию, тестированию.

Вот и вынуждены преподаватели вузов любыми путями ликвидировать эти пробелы. А ведь большинство из абитуриентов закончили художественную школу, но понятия не имеют о правильном видении формы, цветовосприятии, не говоря о принципах элементарной композиции. Не пора ли перекроить наши предпрофессиональные программы, которые мы и так каждый год с вожделением переписываем. Ведь в вузе студент должен решать творческие задачи, а в реальности ему по силам лишь действия «по образцу» [1, с. 295].

В свете таких обстоятельств, многие отечественные педагоги на основе традиционного опыта стали разрабатывать новые подходы в методике обучения будущих дизайнеров [2, с. 5]. Белгородская школа включает в себя опыт педагогов, впитавших лучшие традиции отечественной творческой школы. Она представляет собой сплав советской системы таких школ, как московская, ленинградская, харьковская, тольяттинская, алма-атинская, орловская. Многие педагоги с успехом стали комбинировать традиционные и современные разработки в развитии личности будущего дизайнера. Так, в рамках дисциплины «Рисунок» доцент Белгородского института культуры и искусств Чернышёв Ю. В. акцент делает на развитие конструктивно-пространственного мышления. Поэтому им была разработана система занятий: «Пространственно-геометрическая композиция (по представлению)», «Сложный 2- ярусный натюрморт в интерьере (с натуры)», «Интерьер с различных точек зрения (с натуры)», «Интерьер по собственному проекту (по воображению)», «Фигура в интерьере с натуры», «Архитектурное сооружение, ансамбль (с натуры)», «Рисунок архитектурного сооружения, ансамбля (по воображению)», «Перспектива «с птичьего полёта», «зенитная перспектива» (по представлению)», «Архитектурная фантазия (пространственно-геометрическая композиция, композиция города по воображению)» [3, с. 183]. Анализ формы и пространства, осуществляемых в данных темах основываются на передаче конструктивного изображения в рисунке. Это является основополагающим средством освоения конструктивно-пространственного изображения и является значимым в профессиональном и художественном становлении студентов высших учебных заведений данного направления.

Другой опыт в методике обучения дизайнеров разработан Калининым Ю. М. доцентом Белгородского государственного технологического университета им. В. Г. Шухова. В рамках дисциплины «Основы композиционного моделирования и проектирования» была разработана система занятий, которая включала как отечественный опыт педагога Степанова А.В., так и новые задания. Так в рамках занятий были включены темы: «Интерпретация живописного произведения», «Свечение кристалла», «Архитектоника замкнутой формы со складчатой поверхностью», «Членение поверхности прямолинейным геометрическим орнаментом», «Членение поверхности криволинейным орнаментом» и др. (см. рис. 1). Так в процессе изучения данных заданий у студентов развивается не только восприятие формы, конструктивное мышление, но и колористическое видение.

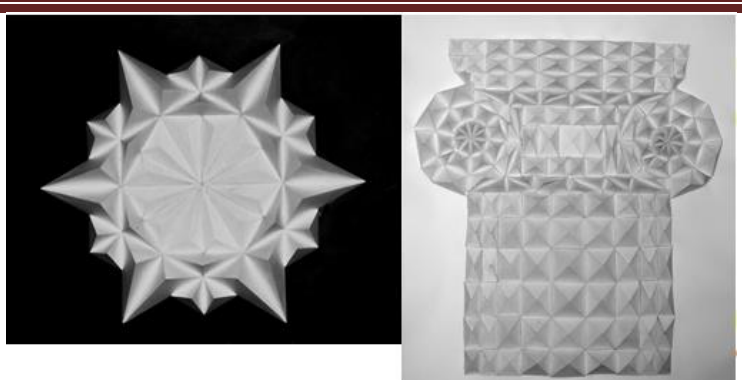


Рис. 1. Работы студентов под руководством Калинина Ю.М.

В рамках установленных тем по академическому рисунку был внедрён эксперимент по формированию художественных умений у студентов направления «Дизайн» на кафедре «Дизайн архитектурной среды» БГТУ им. В. Г. Шухова. В рамках стандартных тем была разработана методическая система заданий, которая включала в себе систематичное освоение закономерностей реалистического рисования [4, с. 106]. Главной задачей являлось изучение формы, начиная от простого контурно-схематического способа и заканчивая пространственно-пластическим способом рисования, а также понимания пространственных характеристик и тона. В процессе обучения использовались как традиционные методы такие, как личный показ педагога, использование методических пособий, конспектирование заданий, а также цифровые ресурсы. Как результат, будущие дизайнеры приобрели художественные умения, повлиявшие на становление профессиональных. Качество выполненных рисунков оказало влияние и на проектную деятельность в целом.

Таким образом, в современных преобразованиях в области дизайн-образования педагоги сталкиваются с проблемой некачественной подготовки студентов и поиска новых форм и методов, которые помогают выправить сложившуюся ситуацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Степанова-Третьякова, Н.С., Шабанов, Н.К. Формирование художественных умений у студентов дизайнеров, архитекторов по средствам освоения формы предметов в академической системе рисования / Н.С. Степанова-Третьякова, Н. К. Шабанов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова – Москва, 2014. – № 4. – С. 295–300.

2. Степанов, А.В., Мальгин, В.И., Иванова, Г.И. и др. Объёмно-пространственная композиция: учеб. для вузов / А. В. Степанов, В. И. Мальгин, Г. И. Иванова и др. – М. : Архитектура-С, 2004. – 256 с., ил.

3. Чернышев, Ю. В. К проблеме развития конструктивно-пространственного мышления инженеров-архитекторов в процессе обучения архитектурному рисунку / Ю. В. Чернышев // Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В.Г. Шухова. – 2010. – №3. – С. 183–186.

4. Кузнецов, Р. А., Степанова-Третьякова, Н. С. Проблемы освоения конструктивно-пространственного изображения как научной основы творческой деятельности в архитектуре / Р. А. Кузнецоа, Н. С. Степанова-Третьякова // Вестник БГТУ им. В.Г. Шухова. – Белгород, 2015. – № 5. – С. 106–111.

УДК 377.8

Т. В. Филатьева,
г. Луганск, ЛНР

АНАЛИЗ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ПРИ ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Анализ проблем формирования готовности будущих специалистов в области искусства опирается на ряд методологических подходов, которые взаимодополняют друг друга, выделяя в качестве предмета исследования разные стороны данного феномена – деятельностный, личностно ориентированный, культурологический, синергетический, компетентностный. Рассмотрим эти подходы более подробно.

Методологическим основанием для определения сущности деятельностного подхода определяем научные позиции К. Абульхановой-Славской, Л. Выготского, М. Кагана, А. Леонтьева, Е. Юдина и др. Согласно этому подходу основой для развития личности является включение ее в разные виды деятельности, перевод в позицию субъекта собственного профессионального становления, целеполагание и саморазвитие. С позиций деятельностного подхода формирование готовности студентов художественных специальностей осуществляется благодаря организации их активной деятельности, включению в различные социокультурные практики.

Личностно ориентированный подход в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов, в частности студентов художественных специальностей, ориентирует на признание каждого студента как субъекта собственного творческого развития, профессионализации. Исследование теоретико-методологических основ личностно ориентированного подхода в образовании в целом (И. Бех, Е. Бондаревская, С. Подмазин и др.) и в профессиональном образовании в частности (А. Вербицкий, А. Пехота и др.) позволяет выбрать такие ориентиры: утверждение профессионально-педагогической субъектной позиции как ориентира для подготовки к творческой деятельности, ориентации на личность творческого педагога, опора на социокультурный опыт каждого студента (художественно-творческий, личностный, педагогический).

Г. Падалка, известный исследователь в области педагогики искусства, определяет три ведущие позиции, на которых основывается личностно ориентированный подход в контексте искусствоведческого образования: направления учебного процесса по художественным дисциплинам на развитие личности учащегося; признание необходимости максимального содействия художественному развитию учащегося – расширению возможностей восприятия, формированию художественно-исполнительских умений и навыков, активизации его творческого потенциала и способности к художественному творчеству, а также развития специальных художественных способностей; утверждение субъектной роли учащегося в процессе художественного обучения, то есть учащийся должен выступать как субъект образовательного процесса, как активный его участник [1, с. 72 – 73]. По мнению Г. Падалки, личностный подход предусматривает создание условий для самореализации личности, саморазвития учащегося. Педагог должен не только объяснять и показывать, как надо действовать в искусстве, привлекая учащегося к воспроизведению художественно-исполнительских и творческих действий, а главное – формировать у него стремление быть неповторимой личностью в искусстве, искать оригинальное, самобытное решение художественных проблем [Там же, с. 74].

Одним из ведущих методологических подходов в решении задач подготовки специалистов в области искусства избран культурологический подход, который ориентирует на рассмотрение проблем профессионального становления будущих специалистов в культуре соответствующей образовательной среде, на учет специфики социокультурного окружения вуза и личностного пространства каждого студента. Согласно теоретическим трудам

Т. Алексеевой, В. Библера, Е. Бондаревского, Н. Крыловой и др. особую значимость приобретает диалог человека с культурой, обеспечение диалоговой позиции в учебной деятельности, обращение к любому студенту как к субъекту культуры. Последняя позиция приобретает методологическое измерение именно в работе со студентами художественных специальностей, ориентированных на культурно-творческие достижения, новации и т. п.

Необходимость обращения к синергетическому подходу в контексте решения задач подготовки специалистов в области искусства обусловлена принципиальной незавершенностью и нелинейным характером всего процесса профессиональной подготовки студентов творческих специальностей в высших учебных заведениях. Положениея синергетического подхода (А. Князева, С. Кульневич, С. Шевелева и др.) ориентируют на изучение современных социогуманитарных проблем в контексте признания конструктивной роли неопределенности, нелинейности и даже хаоса как феномена природной и социальной жизни [2]. Перспективность использования синергетического подхода к определению специфики исследуемого процесса связана с его особенностями: открытый характер протекания в определенных пространственных и временных координатах (то есть, включение студента в определенный хронотоп), принципиальная незавершенность творческого становления и развития специалистов области искусства, невозможность навязывания жестких схем профессионально-творческого становления. По нашему мнению, продуктивной основой взаимодействия со студентами именно искусствоведческих специальностей в аспекте их подготовки должна стать модальность будущего, опережающий характер профессиональной подготовки в вузе. Методологические основы именно опережающего принципа в организации профессиональной подготовки специалистов в вузах представлены в работах В. Дмитриева, А. Урсула [3] и др.

Таким образом, с позиции синергетического подхода формирование готовности будущих специалистов в области искусства является открытой динамичной нелинейной системой, развитие которой обусловлено взаимосвязью и взаимозависимостью внутренних потребностей и ресурсов студентов художественных специальностей и особенностями внешней среды, прежде всего, культурно-образовательной среды учебного заведения.

Современная высшая школа реализует задачи Болонского процесса, среди ведущих идей которого важное место принадлежит ориентации на формирование у выпускников вуза профессиональной компетентности. Соответственно, компетентностный подход рассматривается в качестве одного из ведущих методологических подходов дальнейшего развития всей системы высшего образования. Компетентностный подход (А. Вербицкий, И.Зимняя, А. Хуторской и др.) ориентирует на способность и готовность каждого будущего специалиста к решению реальных задач в социально-профессиональной деятельности. Особое значение в рамках данного подхода приобретают социальные и коммуникативные компетенции, общекультурная компетентность, непосредственно актуализируются в процессе подготовки студентов творческих специальностей к профессиональной деятельности. Кроме того, компетентностный подход подчеркивает значение личностной самореализации, самоопределения специалиста, в контексте значимости мотивационно-ценностного компонента готовности специалистов именно искусствоведческого профиля приобретает особое значение.

Таким образом, в процессе определения практико-ориентированных принципов процесса формирования готовности будущих специалистов в области искусства все указанные подходы должны быть учтены в целостности и взаимодополняемости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Падалка, Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.

2. Синергетическая парадигма. Синергетика образования. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 592 с.

3. Урсул, А. Д. Концепция опережающего образования / А. Д. Урсул // Alma mater. – 2006. – № 7. – С. 28 – 33.

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В СОВРЕМЕННОМ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ОБРАЗОВАНИИ

УДК 021.13:316.77

Л. А. Авчинникова
г. Луганск, ЛНР

МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Мир библиотек огромен. По оценочным данным ЮНЕСКО, в мире насчитывается более полумиллиона пунктов библиотечного обслуживания. Все они так или иначе отличаются степенью развитости библиотечных функций, наполнением их конкретным содержанием, механизмами реализации и государственными гарантиями практического воплощения. Организуя доступ к накопленным информационным ресурсам, обеспечивая навигацию в них, каждая из библиотек в той или иной степени формирует и удовлетворяет информационные, научные, образовательные, культурные и другие потребности пользователей, обеспечивает интеграцию их потребностей, действий и интересов, выступая не только активным участником информационного производства, но и необходимым инструментом управления знаниями. Аналитические данные относительно моделей современных библиотек могут быть использованы при формировании стратегий дальнейшего библиотечного развития.

Библиотека как социальное явление прошла долгий и сложный путь развития – от понимания ее как простого хранилища книг к рассмотрению в качестве многофункционального открытого социального института, включающего информационные, коммуникационные, научные, образовательные, когнитивные, культурные и другие составляющие.

Глобальные мировые технократические и социокультурные преобразования, стремительное развитие информационной цивилизации меняют всю систему библиотечной деятельности, влияют на взаимоотношения библиотек с обществом и другими социальными институтами, ведут к трансформации библиотечных ценностей. Это требует поиска новых моделей библиотечного развития, обеспечивающих жизнеспособность библиотеки как института общества знаний.

Одно из первых исследований, посвященных проблемам развития библиотеки в информационном обществе, провел в начале 1990-х годов С. В. Красовский, предприняв попытку моделирования такой библиотеки, которая бы соответствовала существующим представлениям о потребностях нового общества с точки зрения технократического подхода.

Эта проблематика постоянно находится в поле зрения отечественных и зарубежных библиотековедов (О. Башун, В. Горовой, И. Давыдова, Х. Ельбесхаузен, Т. Колесникова и др.) и рассматривается как комплексно, так и в аспекте развития отдельных направлений деятельности библиотеки в цифровую эпоху.

Анализ разработанных библиотековедами моделей современной библиотеки, которые рассматриваются в контексте развития информационного общества или общества знания, позволяет говорить об усилении информационной и коммуникативной функций библиотеки. Интенсивное развитие информационно-коммуникационных технологий и их использование практически во всех отраслях деятельности социума, в т. ч. в библиотечно-информационной сфере, повлияли на сближение и рост информационной и коммуникативной функций библиотеки. Этот фактор обусловил появление новых понятий и терминов, которыми начали пользоваться в библиотековедении, в частности таким, как «информационно-коммуникационная деятельность».

Информационно-коммуникационная деятельность библиотеки рассматривается как комплекс взаимосвязанных процессов, направленных на создание информационных продуктов и предоставление библиотечно-информационных услуг с целью удовлетворения информационных потребностей общества.

По сути, информационно-коммуникационная деятельность библиотеки осуществляется в двух взаимосвязанных и взаимозависимых профессионально-деятельностных коммуникационных сферах.

В первой – производственно-коммуникационной – осуществляется организационно-управленческая коммуникация, с помощью которой обеспечивается создание и формирование информационных продуктов (каталоги – карточные и электронные); базы данных собственной генерации (библиографические, реферативные, полнотекстовые, мультмедийные); веб-сайты; библиографические указатели; электронные библиотеки; научные сборники; письменные справки; отчеты о научно-исследовательской работе; программные продукты; продукция обзорного характера; научные журналы; справочные издания; пресс-досье; реферативные журналы; лингвистические средства; отчеты о библиометрических исследованиях.

Во второй – сервисно-коммуникационной сфере – осуществляется реализация библиотечно-информационных услуг, предоставление доступа к информационным продуктам собственной генерации, а также других отечественных и зарубежных информационных центров, обеспечение обратной связи с пользователями.

Изменения, происходящие в обществе, в значительной мере влияют и на выбор новых подходов к формированию библиотечно-информационных ресурсов и обслуживанию пользователей, развитию библиотечных технологий и персонала, модернизации традиционных и освоение новых направлений деятельности.

В современных библиотековедческих исследованиях все чаще идет речь о системных моделях библиотечно-информационного обслуживания с привлечением в социально-коммуникационный контекст. Применением деятельностного подхода подчеркивается активность пользователя в информационном процессе и общественная востребованность как содержания, так и формы той или иной коммуникации.

Концептуальный анализ проблемы свидетельствует о том, что на современном этапе развития библиотечного дела появились две взаимосвязанные модели библиотечно-информационного обслуживания: традиционная (вертикальная) и инновационная (горизонтальная).

Вертикальная модель рассматривает библиотечное обслуживание главным образом как линейный, преимущественно односторонний процесс в диаде взаимоотношения «библиотекарь – читатель» с традиционным обслуживанием и единоличным решением вопроса, какие именно услуги требует потребитель.

Горизонтальная модель (которая в настоящее время распространяется) основана на гуманистических принципах и ориентируется на открытый, равноправный характер взаимодействия библиотекаря и читателя, с широким предоставлением последнему (с помощью новейших технологий) свободного и беспрепятственного доступа к информации.

Ведущей формой горизонтальной модели является модель «Библиотека 2.0» как новое направление организации библиотечно-информационного обслуживания удаленных пользователей, и ее главная особенность заключается в том, что пользователям предоставляется возможность привлекаться ко всем библиотечным процессам с использованием новейших интерактивных информационных технологий; участвовать в создании, обсуждении и редактировании информационных ресурсов.

Одна из главных идей «Библиотеки 2.0» заключается в том, что, продолжая оказывать услуги физическим читателям внутри библиотеки, она предусматривает выход за рамки читальных залов и помещений и продвижение собственных библиотечно-информационных

ресурсов, услуг и продуктов там, где также взаимодействуют как фактические, так и потенциальные читатели – на сайтах, в блогах, социальных сетях, внутри библиотечных сообществ и других разветвленных информационных каналах связи. Внедрение такой модели обусловливает максимальное сочетание, с одной стороны, библиотечных усилий, с другой – знаний, компетенций и возможностей пользователей (как физических, так и виртуальных); взаимное сотрудничество обеих сторон и их равноправное соучастие.

На практике модель «Библиотека 2.0» рассматривается в узком и широком понимании. В узком понимании сущность ее заключается в активном использовании библиотечным персоналом инструментов web 2.0 (блоги, вики, социальные сети, виртуальные сообщества). В широком понимании это совершенно новая философия, в которой пользователь является равноправным участником библиотечного процесса, а само пространство библиотеки становится в основном интерактивным, что соответствует потребностям современной внешней (виртуальной) читательской среды.

В рамках информационно-коммуникационной деятельности инновационная библиотека становится не только хранилищем книг, но и самостоятельным производителем и организатором различных ресурсов, в том числе собственных, удовлетворяя широкие потребности своих пользователей (как физических, так и удаленных) в знаниях и информации.

Потребности физических (реальных) пользователей полностью решаются в стенах библиотеки. Кроме традиционных форм обслуживания, это обеспечение доступа к библиотечному ЭК, электронной библиотеки, локальным и сетевым ресурсам (приобретенным и собственной генерации), электронным резервным коллекциям, но внутри библиотеки.

Потребности виртуальных (удаленных) пользователей могут быть удовлетворены при обращении к веб-сайту библиотеки в сети Интернет, где организован доступ к ЭК в режиме онлайн, информация о ресурсах библиотеки, БД, электронной библиотеке, а также доступ к виртуальным сервисам – электронной доставке документов, виртуальной справочной службе, возможность просмотра электронных библиотечных выставок (обзоров новой литературы в виде электронных слайд-презентаций или изображений обложек книг с аннотациями).

Выработка и внедрение такой модели происходит при условии сплошного адаптирования библиотеки к реалиям современной информационной (электронной) среды.

Магистральным направлением такой адаптации выступает информатизация библиотечной деятельности, которая ярче всего проявляется в использовании информационно-коммуникационных технологий в процессе формирования и сохранения библиотечно-информационных ресурсов, услуг и продуктов, а также обеспечение их общедоступности посредством глобальных информационных сетей.

Кульминацией такой деятельности является налаживание четкого процесса комплексного дистанционного библиотечно-информационного обслуживания и виртуальное коммуникационное взаимодействие библиотеки со своими удаленными пользователями.

УДК 378.147.88:371.136

М. Д. Банина,
Л. М. Гришина,
г. Донецк, ДНР

ОПЫТ РАБОТЫ ПО ПОДГОТОВКЕ ПУБЛИЧНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ В ПРОЦЕССЕ ПРАКТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ БИБЛИОТЕКАРЕЙ

Библиотека – социальный институт, выполняющий ряд значимых для общества функций. В последние годы роль, задачи, технология функционирования библиотеки

меняются и библиотека сегодня трансформировалась в информационно-культурный досуговый центр, предоставляющий, кроме общеизвестных традиционных, множество других услуг, удовлетворяющих современные потребности пользователей. Требования общества к библиотекам ставят вызовы перед профессионалами библиотечного дела и теми, кто их готовит – преподавателями Донецкого колледж культуры и искусств. Поскольку профессия библиотекаря является социальной, умение организовать массовую работу, готовить и проводить публичные мероприятия, формировать навыки публичных выступлений нашим выпускникам крайне необходимы.

Традиционно в учебных заведениях СПО много внимания уделялось практической подготовке обучающихся. Почти 20 лет назад результаты анкетирования библиотечных работников Донецкой области, проведенное Баниной М.Д., показали, что руководители библиотек довольно высоко оценивали умение наших выпускников готовить и проводить массовые мероприятия для читателей. Но при этом около трети окончивших библиотечное отделение отметили недостаточность своих практических умений и самостоятельности в этой работе. Высказывая пожелания учебным заведениям, респонденты обеих групп ратовали за углубление практической подготовки студентов в этом направлении. Учитывая мнения специалистов-практиков в учебный план 2003 г. нами был введены предметы по выбору: «Основы ораторского мастерства», «Основы декоративно-художественного оформления», «Основы режиссуры массовых мероприятий».

Среди множества требований к подготовке обучающихся, определенных в ГОСТе СПО по специальности 51.02.03 «Библиотековедение» 2015 г. в профессиональном учебном цикле указаны: знать методику подготовки и проведения форм массового обслуживания разных категорий пользователей; иметь опыт организации и проведения различных форм массовых мероприятий, написания сценариев и постановки различных видов театрализованных мероприятий; формирования информационной культуры пользователя.

В соответствии с учебным планом (2015 г.), знания о публичных библиотечных мероприятиях, их разновидностях по поставленным целям, содержанию предоставляемой информации, жанру пр., особенностях методики подготовки и проведения как основы дальнейшего формирования умений, усваиваются студентами в предметах общеобразовательного, общепрофессионального и, непосредственно, профессионального циклов: «Работа с читателями», «Библиографическая работа», «Библиотечное краеведение», «Психология общения, «Информационные электронные ресурсы», «Информационные технологии в библиотечной деятельности», «Основы ораторского мастерства, «Методика организации досуговых мероприятий и основы постановочной деятельности», «Методика игрового действия».

Составной частью целостного образовательного процесса, направленного на формирование будущего специалиста библиотечного дела, являются разные виды практического обучения, сменяющие и взаимодополняющие друг друга.

Умения, необходимые для получения практического опыта формируются у студентов на практических занятиях по вышеназванным предметам; систематизируются и закрепляются на учебной практике, которая проходит 1 раз в неделю в библиотеках; закрепляются и обобщаются на производственной практике по профилю специальности.

Практический опыт дополнительно нарабатывается и «шлифуется» в ходе преддипломной практики, по сути, в процессе деятельности на конкретных рабочих местах, и проявляется в процессе проведения реальных мероприятий, создании и апробации практической части дипломной работы.

Учебная практика выполняет задачу закрепления знаний, полученных студентами в процессе обучения. На первом этапе учебной практики – ознакомительном – студенты в процессе знакомства с библиотеками посещают проводимые там мероприятия, которые потом обсуждаются с преподавателем.

Позже на практических уроках и учебной практике наши обучающиеся имеют возможность уже реализовывать приобретенные знания, умения и навыки, «испытать» себя в реальной библиотеке. Это работа по выявлению и отбору из традиционных и электронных источников информации материалов для книжной выставки, сценариев, игр пр.; разработка и оформление выставки, стенда, книжной полки; создание презентации… Они участвуют в подготовке и проведении мероприятий в качестве демонстраторов презентации, звукооператоров, выступающих, ведущих пр., в зависимости от степени подготовленности студента.

Говоря о книжной выставке, как о традиционной наглядной форме работы и составной части публичного мероприятия, следует упомянуть ежегодный конкурс среди студентов-библиотекарей на лучшую книжную выставку, что активизирует внимание студентов к этой теме. Организацией выставок обучающиеся занимаются на базах практики, используя фонды библиотек.

Все выставки демонстрируются одновременно в холле колледжа. Преподаватели наблюдают за процессом и, в случае необходимости, корректируют тот или иной вариант студенческой работы. Конечный результат – самостоятельность обучающихся в выборе тем, демонстрация современных форм выставок, использование разных видов документов, в том числе, электронных, материальных предметов, мультимедийных средств в рекламе выставки, живой интерес у преподавателей, сотрудников колледжа, студентов других специальностей, мнение которых тоже учитывается при оценке работ.

От организации производственной практики зависит качество овладения студентами их будущей профессии, приобретения опыта практической деятельности. При прохождении производственной практики по профилю специальности, а это две учебных недели работы в библиотеке, студенты имеют возможность погрузиться в свою будущую профессию, поскольку кроме отработки навыков в отдельных технологических процессах, они уже самостоятельно, в команде с однокурсниками составляют планы проведения и подготовки небольших мероприятий в соответствии с планом работы библиотеки, составляют сценарные планы, выполняют, по необходимости, все необходимые виды работ и, участвуют или самостоятельно проводят мероприятие. Все этапы работы обсуждаются с руководителями практики.

Студенты очной и заочной формы обучения, в чьих квалификационных работах рассматривается массовая работа библиотек, в процессе преддипломной практики изучают опыт публичной работы библиотек своей системы, публикации о богатом и разнообразном опыте библиотек России, ДНР, ЛНР определяют содержание и форму практической части своей выпускной работы. Под руководством преподавателя готовят и проводят публичные мероприятия на базах практики, затем допускаются к защите. Как правило, представляются разные формы мероприятий: презентации и премьеры книг, уроки мужества и гражданственности, устные журналы и читательские конференции, вечера-портреты, литературные вечера, литературно-музыкальные гостиные, театрализованные заседания клубов по интересам, детские утренники, игровые формы популяризации познавательной и художественной литературы и формирования информационной культуры детей и юношества.

Многие из мероприятий впервые проводятся на заседаниях клуба «Ориентир», работающего на базе цикловой комиссии библиотечных дисциплин. Это позволяет студентам самим анализировать качество подбора материала, вошедшего в сценарий, наглядность презентаций, актерское и ораторское мастерство выступающих. «Своя аудитория» в колледже снимает излишнее волнение обучающихся, что позволяет лучше слышать себя, реакцию зала, в итоге, учиться анализировать, оценивать себя и друг друга. Затем после анализа, корректировки преподавателями и отбора работ наиболее интересные выносятся на суд общественности в библиотеках, школах, детских садах, Центрах детского творчества, Дворцах культуры.

Например, большой интерес вызвал устный журнал «Твой друг – кино, а книга?». На экране оживали страницы лучших экранизаций литературных произведений с комментариями о малоизвестных фактах их создания, проводились викторины на знание текстов. Особое оживление вызвала страница, посвященная серии романов С. Майер «Сумерки», так как многие юноши и девушки их читали. Мероприятие было проведено не только для читателей республиканской библиотеки для детей им. С. М. Кирова, но и в ряде колледжей и техникумов города. Пробелы в чтении русской литературы мы восполняем «прикосновением» к творчеству авторов 20-го века. Предложение провести вечер по творчеству Б. Окуджавы в начале разговора не было принято. Два вопроса: «Вам не нравится песня черепахи Тортиллы из фильма о Буратино? или „ Девять граммов в сердце…”?» (пропела преподаватель) вызвали удивление на лицах ребят: «Это тоже написал Окуджава?» Больше возражений не было и литературно-музыкальный вечер «Музыка сердца» прошел в атмосфере уважения к творчеству и личности Б. Окуджавы. Неизменной популярностью пользуются мероприятия, посвященные поэзии «серебряного века» (литературные вечера «Мы были музыкой во льду», «Про ЭТО…»), по творчеству А. Грина и др. Для создания атмосферы высоких чувств и эмоций в некоторых случаях мы приглашаем к участию студентов других специальностей колледжа: «Этнохудожественное творчество» с пением «живьем», «Хореография».

На сегодня накоплен интересный многолетний опыт сотрудничества с учреждениями культуры и образования г. Донецка и республики.

Приведем некоторые примеры удачных мероприятий периода последних 5-ти лет. Совместно с библиотекой-филиалом №19 КУ «Донецкая ЦБС для взрослых» для учащихся 9-х и 11-х классов МОУ № 69 были проведены литературный час «Современная поэзия», при подготовке которого была проведена большая поисковая работа в Интернет ресурсах, чтобы найти информацию о самобытных современных авторах; час здоровья «Курение – это забава для дураков» (И. Гёте). Казалось бы, тема известная, но материал содержал интересные, неизвестные ранее факты, а видеофильм произвел сильное впечатление на подростков и был оценен педагогами. В библиотеке-филиале №22 проведены урок гражданственности «Войны священные страницы навеки в памяти людской» в рамках акции Министерства культуры ДНР «Кто помнит, тот не знает пораженья»; в библиотеке-филиале № 18 и МОУ № 25 – библиографический обзор с видео презентацией для школьников 9-х классов «Фронтовые дороги ветеранов-донбассовцев».

Давние творческие связи связывают библиотечное отделение колледжа с МОУ ДОД «Центр детского и юношеского образования» Куйбышевского района г. Донецка и библиотекой-филиалом №4 КУ «ЦБС для взрослых», расположенной в здании Центра. Здесь на нашей постоянной базе практики мы провели презентацию книги «Театр в театре», посвященную выдающемуся артисту, нашему земляку, Н. О. Гриценко с участием составителя сборника; интерактивное коррекционно-развивающее занятие «Вирус сквернословия: как уберечься»; библиотечные уроки «Если вы пришли в библиотеку», литературную игру «Книги читай – много знай» для младшего школьного возраста.

В Центральной детской библиотеке г. Донецка проведены публицистическая программа «Терроризм – территория страха»; интерактивная игра-викторина «Великий сказочник» по творчеству Г.Х.Андерсена; сказка-феерия «Святой Николай в гости приглашает», которая проводилась также дважды в Республиканской библиотеке для молодежи. Совместно с библиотекой-филиалом № 15 КУ «ЦБС для детей» на базе ДК «Горняк» для школьников младших классов МОУ № 67 проведена познавательно театрализованная программа «Детские писатели в книгах и кино» о творчестве Э. Успенского и Г. Остера».

Студенты с преподавателем приняли участие в подготовке и проведении литературных гостиных в ДК «Горняк» для старшеклассников и населения микрорайона: «Ты не

раскаешься, что ты меня любил» (к юбилею М. Цветаевой); «Вернусь к тебе, как корабли из песни» (К юбилею В. Высоцкого).

В библиотеке-филиале №1 КУ «Городская ЦБС г. Ясиноватая» и в санаторной школе-интернате № 14 г. Ясиноватая студентами заочниками из г.Горловка был проведен час поэзии «Поэзия! К тебе я обращаюсь, не погаси огонь моей души!» – квалификационная работа, посвященная поэзии морально-нравственной тематики, которая тронула души и получила высокую оценку профессионалов и слушателей, была признана очень эффективной. Работа осуществлялась при непосредственном участии преподавателя-консультанта, была наполнена музыкальным и видеоматериалом, что способствовало эмоциональному воздействию на слушателей, что, впрочем, свойственно и всем выше названным мероприятиям, так как наши студенты свободно владеют многими компьютерными программами и активно используют свои умения в работе.

Кроме популяризации литературы и продвижения идеи чтения среди молодых слушателей массовые мероприятия могут играть определенную роль в профориентации молодежи. Ведь к молодым слушателям обращаются практически их сверстники, приобретающие профессию библиотекаря.

Проводя ежегодный анализ результатов конференций по итогам прохождения производственной практики, преподаватели библиотечного отделения Донецкого колледжа культуры и искусств, постоянно убеждаются, что ее качество в значительной степени определяется уровнем организации работы того учреждения, где студенты проходят практику. Поэтому наше учебное заведение серьезно относятся к выбору баз практики. Ими всегда были и есть ведущие библиотеки Донецкой Народной Республики. К руководству практикой привлекаются опытные сотрудники, которые согласуют индивидуальные планы, составленные практикантами совместно руководителями практики от учебного заведения, с планами библиотеки. Это необходимо для того, чтобы обучающиеся привлекались к проведению запланированных библиотекой мероприятий. Многолетнее сотрудничество, подкрепленное договорами с Республиканскими библиотеками для детей и молодежи, библиотеками ЦБС для взрослых и детей г. Донецка, демонстрирует хорошие результаты подготовки библиотечных работников, позволяет обучающимся хорошо зарекомендовать себя на возможном месте будущей работы и решить вопрос трудоустройства.

Таким образом, можно сделать вывод, что роль практического обучения в подготовке конкурентоспособного специалиста трудно переоценить. Обучающиеся учатся не только выполнять определенные виды работ по профессии, формируют и совершенствуют умения и навыки, но и расширяют и углубляют свой опыт, осваивают современные технологии, получая удовлетворение от результатов работы, убеждаются в правильности выбора профессии, получают мотивацию для дальнейшего совершенствования учебы, работы, творческих поисков.

УДК 130.2

А. В. Бобрышева,
г. Луганск, ЛНР

ФЕНОМЕН БИБЛИОТЕКИ В ИНФОРМАЦИОННОЙ СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

На сегодняшний день происходят процессы трансформации концептуальных основ библиотечной теории и практики, обусловленные кардинальными преобразованиями социально-культурных, общественно-политических, технологических условий деятельности библиотеки как общественного института. В обобщенном понимании новая парадигма библиотеки связана с попытками налаживания оптимального взаимодействия с глобальным информационным обществом. Ввиду этого одной из актуальнейших задач современного

научного дискурса стало осмысление феномена библиотеки с позиций культурологических исследований.

В результате развития феноменологических и эмпирических взглядов на культуру и обобщения накопленого материала, на сегодняшний день созданы различные теоретические концепции культуры как фундаментального социального феномена. Поскольку способом реализации социальных функций библиотеки является информационная деятельность, целесообразным является ее рассмотрение с точки зрения информационно-семиотической концепции, в основе которой лежат идеи, выдвинутые в трудах Ю. Лотмана, А. Моля, И. Зыковой, Э. Уайта и многих других исследователей.

По мнению известного культуролога, искусствоведа, семиотика Ю. М. Лотмана, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память. Как информационная система, культура является чрезвычайно сложно организованным механизмом, который сохраняет информацию, постоянно производя для этого наиболее выгодные и компактные способы, получает новые, шифрует и дешифрует сообщения, переводит их из одной знаковой системы в другую [4]. А. П. Воеводин рассматривает общество как индивидуумов, обладающих сознанием и продукты их деятельности, артефакты, а культуру – как свойство, способ, которым осуществляется развитие общества, специфическую форму социального развития и движения, суть которой заключается в бесконечном воспроизводстве опыта предыдущих поколений [1]. А. Кармин утверждает, что с информационно-семиотической точки зрения мир культуры представляет собой артефакты – искусственно созданные людьми предметы и явления, которые несут в себе смыслы, т.е. выступают как знаки, обладающими значениями. Совокупность знаков, в свою очередь, образует тексты, в которых содержится социальная информация. На основе данного трактования культуры, автор дает такое ее определение: «социальная информация, которая сохраняется и накапливается в обществе с помощью создаваемых людьми знаковых средств» [3, с. 24].

Изучению принципов организации культуры как информационной системы посвящена монография исследователя И. В. Зыковой. В данном труде разработано такое представление о культуре, которое основано на процессах ее информационного моделирования, информационного упорядочивания, в результате чего сложилось три взаимосвязанных фундаментальных онтологических основания культуры – духовное, ментальное и материально-знаковое. Духовная база культуры, по мнению автора, представляет собой совокупность всех уровней чувственного опыта, является результатом развития, организации и преобразования эмоционально-чувственных переживаний, высшие формы проявления которых – душевные и эстетические переживания в ходе освоения человеком объективного мира. Ментальная база культуры является совокупностью результатов совершенствования, упорядочивания и преобразования интеллектуального опыта человечества, накопленных в процессе постижения им окружающей действительности. В основе формирования материально-знаковой базы культуры лежит процесс усовершенствования материально-знаковых систем и форм хранения и передачи постепенно накапливаемой информации, развития ее материальных носителей.

Опираясь на утверждение Ю. Н. Лотмана о том, что культура представляет собой механизм преобразования возрастающего в объеме знания во всеобщий информационный ресурс человечества, И. В. Зыкова уделяет внимание среде, хранящей и передающей информацию. В качестве данной среды автор определяет искусственно созданные информационные носители, предназначенные для трансляции знания между поколениями, сохранения человеческого опыта и накопления социально-значимой информации. Наиболее долговременными, надежными и эффективными в данном контексте представляются эволюционирующие материальные носители, отражающие получение соответствующего чувственно-интеллектуального опыта и формирующие духовные и ментальные базы

культуры как информационной системы. Таким образом, культуру исследователь определяет как многоуровневую информационную систему, хранящую и передающую от поколения к поколению постепенно и постоянно увеличивающееся в объемах духовно-ментальное наследие человечества благодаря различным созданным непосредственно человеком материальным средствам – носителям информации [2, с. 24].

Исследуя современные процессы, происходящие в ценностном сознании общества, Т. Б. Малинина анализирует информационную систему культуры как совокупность информации, вращающейся в социуме, и образцов культурной деятельности, которые в информационном взаимодействии образуют единство. Информационные взаимодействия осуществляются между двумя индивидуумами, между индивидуумом и группой, социокультурной средой; между двумя социумами; между социумом и социокультурной средой обитания; между двумя социокультурными пространствами. По функциональному признаку Т. Б. Малинина разделяет информационную систему культуры на базовые информационные структуры, которые определяют взаимодействие между компонентами культуры и ориентационные информационные структуры, определяющие взаимодействие между культурой и индивидуумом. Спецификой данной системы автор определяет цикличность, открытость и преобладание идеального над материальным. Именно посредством информационных взаимодействий, по мнению ученого, происходит формирование культурных ценностей общества [5]. Другой автор, Е. В. Прудникова, утверждает, что с помощью коммуникационных взаимодействий достигается уникальное внутреннее единство структурных компонентов культуры, и именно в них состоит методологическая основа социальной интеграции. Социокультурная динамика при этом допускает наследственность, усвоение ценностно-нормативных, традиционных элементов прошлого, которые позволяют сохранить относительную стойкость системы в единстве с новациями, ориентированными на ее будущее развитие [8].

Т. Б. Маркова, осуществившая философско-культурологический анализ библиотеки, выделила в ней три дисциплинарных пространства – пространство власти, информационное пространство и пространство коммуникаций, которые вытекают из разделения многообразного мира на отдельные культурные пространства. При этом автор утверждает, что они позволяют рассматривать библиотеку как отдельный самостоятельный культурный феномен, функционирующий в двух ипостасях: в духовном (как хранилище идей) и в материальном (как учреждение, социальный институт) [6]. С помощью исторического подхода и анализа имеющихся данных автор характеризует библиотеку как особую культурную форму, а с позиций культурно-философского понимания – как культурный центр, выполняющий образовательную, воспитательную и культуросберегающую функции. Ученый утверждает, что библиотека представляет собой место циркуляции информации, в которой библиотекарь и читатель соединены в едином коммуникативном пространстве. Библиотеку также следует рассматривать и как дисциплинарное пространство, т.е. место, в котором существует особый порядок, вырабатываются правила, способствующие умению читать и мыслить, складывается специфический библиотечный этос, в основе которого лежит уважение к книге как ценности. Современная публичная библиотека – это культурно-информационный центр, система хранения, упорядочивания, представления социальной информации. Собственная, внутренняя организация библиотеки способствует выполнению ее базисных культуросберегающих и культуроформирующих функций [7].

Таким образом, анализ генезиса социального института, обобщение культурологических разработок на основе информационно-семиотической концепции, дают основание выделить основные положения, характеризующие библиотеку как культурный феномен:

– поскольку культура есть сотворенная человеком информационная среда его существования, библиотека не может рассматриваться вне данной среды и вне

информационной системы культуры;

– выживание человека как вида, его прогрессивное развитие и полноценное существование зависит от накопления социально-значимой документально зафиксированной информации, что обуславливает важность функционирования библиотеки в различных социальных формациях, в т. ч. в информационном обществе;

– сбор и накопление информации в библиотеке есть ни что иное, как средство «увековечивания» для трансляции и использования человеческого опыта, зафиксированного на материальных носителях;

– коммуникативные практики, осуществляемые библиотекой, способствуют формированию культурных ценностей, что актуализирует необходимость ее дальнейшего изучения как ретранслятора духовно-интеллектуального наследия человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воеводин, А. П. Антропологические основания исторической типологии культуры / А. П. Воеводин // Мир культуры и культурология. – 2017–2018. – Вып. VI. – СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество. – С. 247–252.
2. Зыкова, И. В. Культура как информационная система: духовное, ментальное, материально-знаковое: монография / И. В. Зыкова. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 368 с.
3. Кармин, А. С. Культурология: учебник / А. С. Кармин. – СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. – 928 с.
4. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
5. Малинина, Т. Б. Информационная система культуры / Т. Б. Малинина // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств. – 2015. – Т. 206. – Ч. 1. – С. 48–53.
6. Маркова, Т. Б. Библиотека в контексте культуры: философско-культурологический анализ автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 [Электронный ресурс] / Маркова Татьяна Борисовна. – СПб., 2008. – 35 с. – Режим доступа: https://dlib.rsl.ru/viewer/01003447416#?page=35
7. Маркова, Т. Б. Библиотека как феномен культуры: дис. … канд. филос. наук: 09.00.13 / Маркова Татьяна Борисовна. – СПб., 1999. – 185 с.
8. Прудникова, О. В. Культура як інформаційно-комунікаційна система: системно-синергетичний вимір / О. В. Прудникова // Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». – 2013. – № 3. – С. 54–63.

УДК 377

Ю. Г. Дышловая,
г. Луганск, ЛНР

ОСОБЕННОСТИ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В настоящее время в условиях рыночной экономики, в которой основным ресурсом становится мобильный и высококвалифицированный человеческий ресурс, идет становление нового подхода в образовании – практико-ориентированного образования. Важной целью образования становятся развитие у студентов способности быстро и грамотно принимать профессиональные управленческие решения. Востребованными становятся такие качества выпускника, как мобильность, решительность, ответственность, способность усваивать и применять знания в незнакомых ситуациях, способность выстраивать профессиональную коммуникацию. Основным результатом деятельности образовательного учреждения должна стать не только система знаний, умений и навыков, но и способность молодого специалиста действовать в конкретной жизненной ситуации.

Решение данных задач невозможно без применения современных образовательных технологий в учебном процессе. Одной из таких технологий является практико-ориентированное обучение как эффективный инструмент формирования профессиональных компетенций и личностно-деятельностной подготовки студентов. Данная технология

оказывает систематизирующее воздействие на процесс обучения и позволяет комплексно реализовывать задачи теоретической и практической подготовки, творческого развития.

Практико-ориентированное обучение высшего профессионального образования направлено на подготовку выпускников к самостоятельной профессиональной деятельности путем формирования соответствующей квалификации, востребованной в условиях реального производства. Это становиться возможным благодаря обеспечению целенаправленной совместной деятельности образовательного учреждения и организаций партнеров.

Сущность практико-ориентированного обучения заключается в построении учебного процесса на основе единства эмоционально-образного и логического компонентов содержания; приобретения новых знаний и формирования практического опыта их использования при решении жизненно важных задач и проблем; эмоционального и познавательного насыщения творческого поиска учащихся.

Выделяют три основных подхода в системе практико-ориентированного обучения [1]:

- первый подход – связь практико-ориентированного обучения с формированием профессионального опыта студентов при погружении их в профессиональную среду, соотнесения своего представления о специальности с требованиями, предъявляемыми реальным работодателем, осознания собственной роли в ходе учебной, производственной и преддипломной практики;
- второй подход – использование профессионально-ориентированных технологий обучения и методик моделирования фрагментов будущей профессиональной деятельности на основе использования возможностей профессионально направленного изучения профильных и непрофильных дисциплин. Для реализации данных подходов в процессе обучения рассматриваются реальные профессиональные задачи, сложность которых возрастает от курса к курсу;
- третий – основной подход – практико-ориентированное образование направлено на приобретение кроме опыта профессиональной практической деятельности и социально значимых компетентностей.

Применение практико-ориентированного подхода к обучению с первых дней обучения способствует поэтапному формированию профессиональных компетенций у студента и позволяет значительно повысить эффективность обучения.

1 этап – Смысловой. Адаптация к образовательному пространству. У студентов формируются культурные запросы и потребности, понимание сущности и социальной значимости своей будущей профессии, проявление к ней устойчивого интереса.

2 этап – Ценностный. Начало специализации, укрепление и углубление профессиональных интересов студентов. Самостоятельность в определении задач профессионального и личностного развития. На этом этапе задания практических работ должны быть нацелены на индивидуальную поисковую деятельность, где студент не просто закрепляет основные теоретические положения учебного материала, а учится прогнозировать, планировать, раскрывать свое мнение и позицию по выбранному способу решения задачи, самостоятельно организовывать свою деятельность.

3 этап – Практический. Непосредственное знакомство с професиональной деятельностью в период освоения профессиональных модулей и прохождения учебной практики, готовность к дифференцированной оценке уровня своего профессионализма и активность позиции. На 3 этапе в период освоения учебных дисциплин студенты разрабатывают проекты. На этом этапе выполняется полный цикл исследовательской деятельности: от изучения предметной области и выделения проблемы до ее реализации.

4 этап – Заключительный. Готовность организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество. К заключительному этапу обучения относится:

– производственная практика;

– защита ВКР.

В процессе обучения используются обучающие игры (имитации, деловые игры); дискуссии, эвристические беседы, метод проектов, групповая работа с иллюстративным материалом, обсуждение видеоматериала, использование общественных ресурсов (приглашение специалиста, организация экскурсий на предприятия); другие внеаудиторные методы обучения (мастер-классы, лектории, выставки) и творческие домашние задания. В практико-ориентированном учебном процессе не только применяется имеющийся у студентов жизненный опыт, но и формируется новый опыт на основе вновь приобретаемых знаний. Данный опыт становится основой их развития [3; 4].

Одной из практико-ориентированных форм обучения является выполнение практических работ, задания которых нацелены на индивидуальную поисковую деятельность, где студент не просто закрепляет основные теоретические положения учебного материала, а учится прогнозировать, планировать, имеет возможность проявить творчество, самостоятельно организовать свою деятельность. При проведении практических работ подбираются задания, которые были мотивированными и вызывали у студентов интерес к познанию своей специальности.

Непосредственное знакомство с профессиональной деятельностью происходит в период прохождения учебной и производственной практики, во время которой у студента появляется возможность дифференцированно оценить уровень своего профессионализма и активность позиции. Таким образом, при практико-ориентированном обучении у студентов вырабатываются:

- информационно-аналитические умения;
- навыки по использованию справочной и научной литературы;
- студенты находятся в условиях, приближенных к производственным, что положительно влияет их познавательной активности, творческой самостоятельности;
- студенты приобретают навыки, необходимые при выполнении курсовых и дипломных проектов.

Одна из важных форм практико-ориентированного обучения является проектная деятельность. В данном случае, важным является не просто использование метода проектной деятельности как такового, а применение преемственности – проекты по разным учебным дисциплинам дополняют друг друга, интегрируя профессиональное содержание, теоретические знания и практические умения. Результаты по отдельным проектам являются источником информации для последующих проектов. При этом результаты содержат как избыток, так и недостаток информации, что требует от студентов анализа данных и поиска недостающей информации. Поскольку процесс решения проблемы в учебных проектах заведомо превышает уровень возможности студентов, то служит мотивацией к овладению новыми знаниями и умениями в процессе проектирования [2].

Качественная профессиональная подготовка будущих специалистов повышает кадровый потенциал региона. Благодаря практико-ориентированному подходу значительно повышается эффективность обучения, поскольку практико-ориентированное обучение позволяет студенту приобрести необходимый минимум профессиональных умений и навыков, опыт организаторской работы, систему теоретических знаний, профессиональную мобильность и компетентность, что соответствует требованиям ГОС ВПО и профессиональным стандартам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалько, В. П. Системно-методическое обеспечение процесса подготовки специалистов / В. П. Беспалько, Ю. Г. Татур. – М.: Высшая школа, 2011. − 144 с.

2. Дороничева, Р. М. Практико-ориентированный подход в подготовке конкурентоспособных специалистов в системе ВПО / Р. М. Дороничева, Г. А. Иващенко // Аспекты и тенденции педагогической науки:

материалы Междунар. науч. конф. (г. Санкт- Петербург, декабрь 2016 г.). – СПб.: Свое издательство, 2016. – С. 167–170.

3. Маль, Г. С. Использование практико-ориентированного обучения при подготовке студентов в учебных учреждениях / Г. С. Маль, И. А. Дородных // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 12 февр. 2018 г.) / редкол.: О. Н. Широков и др. – Чебоксары: Интерактив плюс, 2018. – С. 104–105.

4. Скамницкий, А. А. Модульно-компетентностный подход и его реализация в среднем профессиональном образовании / А. А. Скамницкий. – М.: Просвещение, 2016. – 247 с.

5. Современные проблемы науки и образования: электронный журнал [Электронный ресурс]. – М., 2015. − Режим доступа: www.rae.ru.

УДК 378.14:17.022.1

О. Е. Ерёмина,
г. Луганск, ЛНР

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ЖИЗНИ У СТУДЕНТОВ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОГО ПРОФИЛЯ ОБУЧЕНИЯ

Проблема формирования ценностного отношения к жизни у студенческой молодежи образовательных учреждений культуры и искусств в современных условиях жизни приобрела особой актуальности, так как общество нуждается в специалистах, способных привнести в массовую и элитарную культуру идеалы нравственности, добра, уважения к человеку. Образовательные учреждения высшего и среднего профессионального образования создают необходимые педагогические условия для эффективной подготовки таких специалистов.

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.

Актуальность проблемы формирования нравственных ценностей у студенческой молодежи подтверждается научно-педагогическими исследованиями, посвященными изучению ценностных ориентаций и мотивационно-потребностной сферы студентов. Их результаты доказывают преобладание материальных ценностей над духовно-нравственными: среди главенствующих ценностей в сознании студентов выступают карьера и материально обеспеченная жизнь, а такие ценности, как благо и счастье других не являются императивными [1].

Проблема воспитания нравственных ценностей у будущих библиотекарей как наиболее перспективной и мобильной социальной группы приобрела особой значимости 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-то.

Проблема нравственных ценностей исследовалась такими учеными, как Б. Г. Ананьев, Ц. А. Бадмаева, М. С. Каган, Е. В. Манджиева, В. Н. Мясищев, Н. Д. Никандров, М. Рокич, С. Л. Рубинштейн, В. П. Тугаринов, Н. А. Шагаев и другие. Воспитанию нравственных ценностей у молодежи посвящены работы Н. И. Болдырева, Е. В. Бондаревской,

И. П. Подласого, В. А. Сластенина, К. Д. Ушинского, И. Ф. Харламова и других. Вопросы влияния эстетической деятельности на формирование культурной личности будущих специалистов исследовались учеными: В. Г. Бутенко, Н. И. Киященко, Л. М. Масол, Н. Е. Миропольской, Г. М. Падалкой, Т. П. Танько, Г. П. Шевченко, А. Б. Щербо и другими.

Целью статьи является анализ проблемы воспитания у будущих библиотекарей 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» [2, с. 264].

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 [3, с. 32].

По мнению Б. Г. Ананьева, ценностные ориентации личности в её 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, выступающие как монолитная цепь или система сознательных связей личности к своему народу, обществу, самой себе [4, с. 146].

Ценностные устанавливают внутренний духовный стержень человека, отражают его позицию 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, преображение культурных ценностей в стимулы и мотивы реальных поступков. Ценностные ориентации по-другому гармонируют с идеалом, формируя ценностную иерархию жизненных установок, более отдалённых, условно близких и ближайших, а также ценностей – путей или понятий о нормах поведения, которые личность рассматривает в качестве эталона.

Будущие библиотекари – 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 её 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 зачастую, 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 [2, с. 17]. Формирование ценностных ориентаций диалектически отображает процесс становления личности, а сама ценностная ориентация представляет

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 библиотекарям определяется тем, что молодому поколению будущих специалистов сферы культуры наиболее затруднительно сориентироваться и определить идеалы, жизненные цели, собственные и профессиональные ценности.

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 личностно 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 библиотекарей позитивные ценностные ориентации, профессиональные компетенции. Формирование ценностных ориентиров, которое является содержанием духовного мира личности студентов, неотделимо от процесса получения образования.

Таким образом, формирование у будущих библиотекарей ценностного отношения к жизни отображает процесс становления профессиональных ценностей личности, что имеет социальную значимость, а также является важной педагогической проблемой современных учебных учреждений, особо актуальной для высших учебных учреждений культуры. Ценностное отношение к жизни у будущих библиотекарей формирует способности совершать осмысленный выбор в пользу общечеловеческих ценностей, навыки саморазвития и самосовершенствования в будущей профессиональной деятельности, стремление творить на благо общества. Поэтому учебные учреждения культуры должны стать носителем таких нравственно-этических образцов и ценностных ориентиров, которые поспособствуют формированию у студентов ценностных ориентаций на основе морали, истины и красоты, что и станет основой профессиональных компетенций, поспособствует развитию творческих способностей, духовного мира личности, нравственной культуры, сознательному выбору нравственной позиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фролова, С. В. Формирование духовно-нравственных ценностей бакалавров образования на основе индивидуального образовательного маршрута внеучебной деятельности: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.08. – Калининград, 2015. – 23 с.

2. Тугаринов В.П. Избранные философские труды / В. П. Тугаринов. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1988. – 344 с.

3. 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.

4. Ананьев, Б. Г. О проблемах современного человекознания / Б. Г. Ананьев. – СПб.: Питер, 2001. – 272 с.

УДК 377.5

И. А. Костычева,
г. Донецк

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА КАК РЕЗУЛЬТАТ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЫПУСКНИКА БИБЛИОТЕЧНОГО ОТДЕЛЕНИЯ КОЛЛЕДЖА

Не существует сколько-нибудь достоверных тестов на одаренность, кроме тех, которые проявляются в результате активного участия хотя бы в самой маленькой поисковой исследовательской работе.
А. Н. Колмогоров

Практическая направленность всегда являлась приоритетным направлением в содержании образования СПО. Сегодня делается акцент на организацию учебной и производственной практик обучающихся, активное внедрение профессионально-ориентированных технологий обучения и воспитания, усиление междисциплинарных связей и способность личности интегрировать в сознании разнопредметные знания. Эти изменения нашли отражение в Законе Донецкой Народной Республики «Об образовании» [2] и Государственном образовательном стандарте среднего профессионального образования по специальности 51.02.03 «Библиотековедение» [1].

В этих условиях особое значение приобретает компетентностно-ориентированная среда, без которой становится невозможным формирование общих и профессиональных компетенций, лежащих в основе успешной профессиональной деятельности выпускника.

Так, библиотекарь готовится к следующим видам деятельности [2]: *технологическая* (формирование библиотечных фондов, аналитико-синтетическая обработка документов, их хранение, информационное и справочно-библиографическое обслуживание пользователей библиотек); *организационно-управленческая* (планирование, организация и обеспечение эффективности функционирования библиотеки в соответствии с меняющимися потребностями пользователей библиотек, ведение учетной документации и контроль за библиотечными процессами); *культурно-досуговая* (реализация досуговой и воспитательной функции библиотеки, обеспечение дифференцированного библиотечного обслуживания пользователей библиотеки); *информационная* (использование коммуникативных и информационных технологий в профессиональной деятельности).

Освоение перечисленных выше профессиональных компетенций, позволит выпускнику качественно реализовывать себя в области профессиональной деятельности, а именно: организации работы библиотек всех видов, библиотечных систем, библиотечно-информационных центров, в ведении библиотечно-библиографических и информационных процессов.

Проведение научно-исследовательской деятельности обучающихся на всех этапах обучения способствует формированию у будущего специалиста способностей использовать профессиональные умения в практической деятельности, в жизненных нетиповых ситуациях.

Исследовательский подход в обучении – это путь знакомства обучающихся с методами научного познания, важное средство формирования у них научного мировоззрения, развития мышления и познавательной самостоятельности. Он не является новым явлением в сфере педагогики. В России идея его использования была впервые выдвинута во второй половине XVIII века. Однако потребовалось более 100 лет, чтобы она стала востребованной педагогическим сообществом.

В педагогической науке исследование как процесс выработки новых научных знаний и один из видов познавательной деятельности представлено достаточно широко. Зарубежные ученые проанализировали науку как явление (К. Поппер, Т. Кун и др.). В трудах отечественных авторов рассмотрены особенности исследовательской деятельности в целом (Г. А. Балл, В. И. Загвязинский, В. В. Краевский, И. Я. Лернер, П. И. Пидкасистый, В. А. Сластенин и др.) [4].

Организация проведения исследовательской деятельности в учебном заведении системы СПО имеет следующие цели: активизировать познавательный интерес студентов; развить их способности к самостоятельной, мыслительной и аналитической деятельности; активизировать интеллектуальный потенциал каждого студента. Общими задачами исследовательского метода обучения являются повышение уровня мотивации к обучению, расширение представлений о науке с помощью внутрипредметных и межпредметных связей, расширение общего кругозора студентов, раскрытие их творческого потенциала.

Хочется обозначить, что исследовательская работа образовательной программы СПО – это прежде всего процесс сбора информации об изучаемых объектах с помощью наблюдений и выполнения каких-либо измерений, тогда как в высшей школе преобладает теоретический уровень научного познания (установление связей, закономерностей), в результате которого формулируются гипотезы, теории, законы.

Специалистами рассматривается модель научно-исследовательской деятельности студентов в учреждениях СПО в урочное и внеурочное время как учебно-исследовательская и научно-исследовательская. Под первой понимается выполнение студентами запланированных педагогом действий, направленных на поиск информации и доказательств с использованием методов наблюдения, сопоставительного анализа и др., тогда как научно-исследовательская работа отличается большей степенью самостоятельности в выборе изучаемой темы, в проведении исследования, в том числе во время прохождения всех видов практик, представлении его результатов в виде таблиц, схем, графиков. Предполагает участие в научно-практических конференциях и публикацию тезисов выступлений.

Сегодня выделяют несколько видов исследовательской деятельности обучающихся [4], а именно: *проблемно-реферативный* (аналитическое сопоставление данных различных литературных источников с целью освещения проблемы и проектирования вариантов ее решения); *аналитико-систематизирующий* (наблюдение, фиксация, анализ, синтез, систематизация количественных и качественных показателей изучаемых процессов и явлений); *диагностико-прогностический* (изучение, отслеживание, объяснение и прогнозирование качественных и количественных изменений изучаемых систем, явлений, процессов как вероятных суждений о их состоянии в будущем; обычно осуществляются научно-технические, экономические, политические и социальные прогнозы); *изобретательско-рационализаторский* (усовершенствование имеющихся, проектирование и создание новых устройств, механизмов, приборов); *экспериментально-исследовательский* (проверка предположения о подтверждении или опровержении результата); *проектно-поисковый* (поиск, разработка и защита проекта – особая форма нового, где целевой установкой являются способы деятельности, а не накопление и анализ фактических знаний).

Научно-исследовательская деятельность СПО требует создания следующих психолого-педагогических условий:

- формирование и развитие у преподавателей и студентов положительной мотивации к научно-исследовательской и инновационной деятельности;
- учебно-методологическое образование преподавателей и студентов, раскрывающее основные стороны процесса творчества в науке;
- обеспечение возможности практического применения научно-исследовательских и других видов знаний, полученных в процессе образовательной программы СПО на аудиторных занятиях;

- обеспечение активной самостоятельной познавательной деятельности при ведущей роли научного руководителя;
- целостность и дидактическая обоснованность последовательности этапов самостоятельной научно-исследовательской деятельности студентов;
- своевременное осуществление контактов преподавателей и студентов с работодателями по тематике выпускных квалификационных работ (далее ВКР).

В соответствии со статьей 56 Закона Донецкой Народной Республики «Об образовании» [2], руководствуясь требованиями государственных образовательных стандартов СПО [1] обязательным этапом государственной итоговой аттестации являются выполнение и защита ВКР, которая должна иметь актуальность, новизну и практическую значимость. Приветствуется использование материалов из написанных ранее курсовых проектов.

Государственная итоговая аттестация в форме защиты ВКР в ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» проводится с 2016 года.

В соответствии с «Порядком проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам среднего профессионального образования» и локальными актами Колледжа, ВКР пишется на последнем году обучения студента. Как правило, на ее написание в графике учебного процесса отводится последний семестр (полгода). К этому времени обучающийся должен определиться с темой исследования. Выбор темы ВКР обучающимся осуществляется до начала производственной практики (преддипломной), что обусловлено необходимостью сбора практического материала в период ее прохождения.

Выполнение ВКР максимально приближено к реальным условиям библиотечной работы, поскольку исследования по темам проводятся на базе библиотек городов и районов Донецкой Народной Республики, в которых студенты проходят практику (для студентов очного отделения) или работают (для студентов заочного).

Для подготовки ВКР студенту назначается руководитель, в обязанности которого входят: разработка задания на подготовку ВКР; разработка совместно с обучающимися плана ВКР; оказание помощи обучающемуся в разработке индивидуального графика работы на весь период выполнения ВКР; консультирование обучающегося по вопросам содержания и последовательности выполнения ВКР; оказание помощи обучающемуся в подборе необходимых источников; контроль хода выполнения ВКР в соответствии с установленным графиком в форме регулярного обсуждения руководителем и обучающимся хода работ; оказание помощи (консультирование обучающегося) в подготовке презентации и доклада для защиты ВКР; предоставление письменного отзыва на ВКР.

ВКР состоит из двух частей: теоретической, в которой студенты раскрывают основные вопросы по выбранной теме, и практической, выполнение которой подтверждает приобретенные ими практические навыки и умения. Итогом ВКР выступает, как правило, готовый библиотечный продукт, нацеленный на совершенствование деятельности библиотек в целом или конкретной библиотеки в частности.

Основой для создания библиотечных продуктов становятся различные методы исследований, это не только поиск и анализ научных статей и других материалов, анализ и обобщение опыта работы. Большое значение приобретают такие методы исследования, как наблюдение за читателями, наблюдение за процессами библиотечной работы, опросы читателей, анкетирование, анализы читательских формуляров, что дает ценную и объективную информацию.

Уже стало традицией, что в ходе подготовки ВКР, многие студенты принимают активное участие в научно-практических конференциях и семинарах.

Так, студентка заочного отделения Митасова Е. Ю. подготовила и провела методический семинар для руководителей библиотек-филиалов и структурных подразделений ЦБ УК «ЦБС г. Амвросиевка», в рамках которого прочитала доклад с

использованием презентации (руководитель Аверина В. А., 2020 г.); студентка Дяговец А. С. приняла участие в подготовке и проведении семинара-практикума УМО библиотекарей ОУ СПО «Проектная деятельность библиотек» (руководитель Аверина В. А., 2020 г.).

Студентки очного отделения Муханова М. П. с докладом-презентацией «Корпоративная культура библиотек: её цели, задачи и функции» (руководитель Аверина В. А., 2018 г.) и Шляхтина А. Р. с докладом «Формирование имиджа библиотекаря посредством искусства» (руководитель Костычева И. А., 2018 г.) выступили на методическом семинаре библиотечных работников КУ «ЦБС для детей г. Донецка».

Ежегодно студенты выступают с докладами в рамках секции «Искусствоведческие дисциплины» Республиканской студенческой научно-практической конференции «Ступени роста: от студенческого творчества к профессиональному мастерству» среди студентов образовательных учреждений профессионального образования, которая проводится четыре года отделом СПО Министерства образования и науки на базе нашего колледжа. Например, в рамках выбранной темы ВКР Шумская Е. Н. подготовила тезисы и выступление по теме «Чтение и молодежь: изучение отношения современных студентов к чтению» и была отмечена грамотой за «Наилучшее владение содержанием материала» (руководитель Костычева И. А., 2019 г.).

Интересные площадки для обсуждений результатов исследований студентов ежегодно предоставляются ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского».

Тезисы «Чтение и молодежь: приоритеты современности» студентки очного отделения Шумской Е. Н. (руководитель Костычева И. А.; 2019 г.) были приняты для размещения в сборнике материалов научно-методического семинара «Актуальные вопросы библиотековедения и информационной деятельности» (г. Луганск, 2019 г.). При написании ВКР с целью выявления мотивов, круга чтения, изучения отношения современных студентов колледжа к чтению, Екатерина разработала анкету из 27 вопросов и опросила 103 студента очной и заочной форм обучения творческих специальностей. Проанализировав результаты анкетирования, студентка представила портрет современного читающего студента ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств». В качестве приложений были представлены анкета, диаграммы по результатам анкетирования.

Студенты заочного отделений Натарина Л. К., Титарева В. К., Казакова И. С. (руководитель Костычева И. А, 2020 г.) стали участниками XIII Матусовских чтений (г. Луганск, 2020 г.), а их работы были опубликованы в сборнике материалов научной конференции.

У студентов заочного отделения тематика ВКР направлена на дальнейшее практическое внедрение и использование на рабочих местах. Особый интерес вызывают ВКР Казаковой И. С., которая представила к защите тему «Особенности создания базы данных с помощью программы EXCEL», Кладовой Е. А. «Электронная библиотека как современный инструмент быстрого и эффективного доступа к информации», Титаревой В. К. «Краеведческая издательская деятельность публичных библиотек в современных условиях» (руководитель Костычева И. А., 2020 г.), Пушкарёвой А. Г. «Реклама библиотеки и её услуг» (руководитель Аверина В. А., 2018 г.), Кипки О. В. «Библиотечный урок с использованием новых информационных технологий», Чухниной Т. В. «Музей в библиотеке: методика создания и организация работы» (руководитель Банина М. Д., 2017 г.), Кравченко Т. В., которая раскрыла тему «Библиотерапевтическая функция библиотеки. Формы, методы, средства реализации»; Мухи А. В. «Техническая библиография в системе факторов развития экономико-промышленного потенциала страны» (руководитель Банина М. Д., 2018 г.), Зоненко Н. С. по теме «Формы и методы культурно-просветительной деятельности библиотек», в результате написания которой обобщен опыт работы ГУК «Республиканской

библиотеки для молодёжи» и написана историческая справка (руководитель Костычева И. А., 2017 г.).

Интерес заслуживают работы студентов, которые порой вносят инноватику и имеют дальнейшее практическое применение на рабочих местах: Мащенко Ю. В. выступила на семинаре библиотечных работников ЦБС г. Ясиноватая по теме «Актуальные проблемы комплектования документальных фондов библиотек» с анализом комплектования библиотечных фондов ЦБС г. Ясиноватая» (руководитель Аверина В. А., 2018 г.). Студентка Иванова Д. Ю. создала информационный стенд «Библиотека информирует» с телефонами, графиками приёма населения в различных службах г. Тореза, информацией о законодательных документах и объявлениями для социально незащищённых пользователей в Центральной библиотеке МУК «ЦБС г. Тореза» (руководитель Костычева И. А., 2018 г.). Следует отметить, что стенд за короткое время стал пользоваться популярностью среди читателей библиотеки.

Интересен опыт по созданию библиографической продукции. Так, студентка очного отделения Михайлова О. К. составила рекомендательный указатель «Мир глазами писателей и режиссеров», который включает 1012 библиографических записей произведений художественной и документальной литературы по искусству (руководитель Банина М. Д., 2019 г.). На заочном отделении стоит отметить работы следующих студентов: Склярова А. Г. создала электронную базу данных по краеведению, в которой расписаны книги о Тельмановском районе, статьи районной газеты «Новая Нива» с 2015 г. по май 2018 г. с гиперссылками к отсканированными первоисточникам (руководитель Костычева И. А., 2018 г.); и Хребет И. Н., исследуя тему «Методика составления библиографических пособий», составила библиографический указатель статей, опубликованных в периодических изданиях за период 2004–2017 гг. под названием «Вехи истории: начиная с истоков ГОУ ВПО «ДонАУиГС» к юбилею вуза (руководитель Костычева И. А., 2017 г.).

Как видим, студенты библиотечного отделения проводят интересную исследовательскую работу по актуальной тематике и успешно защищают ВКР, возвращаясь на работу дипломированными специалистами среднего звена.

Гордость цикловой комиссии – ее выпускники, которые работают в библиотеках разных типов и видов, являются двигателями духовной, просветительной работы и хранят верность такой нелегкой, но нужной людям профессии. В подтверждение хочется привести слова академика Д. С. Лихачева: «Вы главные лица в государстве, потому что от вас зависит образование страны, ее культура. Без общей культуры не может быть подъема нравственности. Без нравственности не действуют никакие экономические законы. Чтобы стране не пропасть, ей нужны прежде всего вы – библиотекари» [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 51.02.01 Библиотековедение [Электронный ресурс]: утвержденного приказом Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики от 25.09.2015 № 600, зарегистрированного в Министерстве юстиции Донецкой Народной Республики от 12.10.2015г. № 612. – Режим доступа: http://mondnr.ru/dokumenty/standarty-spo/send/19-standarty-spetsialnostej/948-gos-51-02-03-bibliotekovedenie.

2. Закон Донецкой Народной Республики «Об образовании» [Электронный ресурс]: от 25.06.2015 года (с изм. и доп.). – Режим доступа: http://mondnr.ru/dokumenty/zakony/send/6-zakony/20-zakon-ob-obrazovanii.

3. Зимняя, И. А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования [Электронный ресурс] / И. А. Зимняя. – Режим доступа: http://quality.petrsu.ru/file/74/%EA%EB%FE%F7%E5%E2%FB%E5%20%EA%EE%EC%EF%E5%F2%E5%ED%F6%E8%E8.doc.

4. Платонов, А. А. Научно-исследовательская работа в образовательных учреждениях [Электронный ресурс] / Платонов А. А. // Электронный научно-практический журнал «Гуманитарные научные исследования». – Режим доступа: http://human.snauka.ru/2016/09/16410.

5. Порядок проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам среднего профессионального образования, утвержденный приказом Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики от 10 сентября 2015 г. № 478. – Режим доступа: https://gisnpa-dnr.ru/npa/0018-478-20150910/.

6. PROFILIB [Электронный ресурс]: электронная библиотека / Д.С. Лихачев. – Режим доступа: https://profilib.org/chtenie/99361/dmitriy-likhachev.

УДК 021:37:023.4

Н. В. Майборода,
г. Донецк, ДНР

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА БИБЛИОТЕКАРЕЙ В АСПЕКТЕ БИБЛИОТЕЧНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Подготовка современных специалистов в области библиотечно-информационной деятельности включает в себя разные аспекты, в том числе – изучение в вузах таких учебных дисциплин, как педагогика, психология, детская литература, которые в будущем могут помочь библиотекарю в работе с детьми. Тем не менее, если такого перечня учебных дисциплин хватает для подготовки специалиста в области библиотечно-информационной деятельности в целом, то для библиотекаря, который будет работать с детьми, этого явно недостаточно.

Недаром в последние годы в Российской Федерации обсуждается разработка Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по специальности «Библиотечно-педагогическая деятельность» [3], который, без сомнения, внесет существенные коррективы в подготовку библиотекарей для школьных и детских библиотек. Фактически эти специалисты и сейчас сочетают библиотечную деятельность с педагогической, зачастую не имея специальной подготовки.

Несмотря на активную работу над таким стандартом, начавшуюся еще на заре XXI века, на сегодняшний день он так и не создан. Зато существует проект профессионального стандарта «Педагог-библиотекарь». Здесь следует отметить, что профессиональный стандарт в Российской Федерации в первую очередь ориентирован на работодателей, однако в последнее время такие стандарты оказывают влияние и на создание ФГОС, поскольку в обязательном порядке должны учитываться «образовательными организациями профессионального образования при разработке профессиональных образовательных программ и при разработке федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС) [4].

Указанный выше проект профессионального стандарта также на данный момент не утвержден, но в профессиональном стандарте «Специалист в области воспитания» 2017 года присутствует должность педагога-библиотекаря. Помимо этого, в Едином квалификационном справочнике должностей руководителей, специалистов и служащих Российской Федерации (ЕКСД) уже с 2011 года существует должность педагога-библиотекаря. Фактически на данный момент можно говорить о существовании должности, специалистов для которой не готовит еще ни один вуз страны.

Исходя из должностных обязанностей педагога-библиотекаря в соответствии с ЕКДС, можно прийти к выводу, что они фактически состоят из обязанностей собственно библиотекаря и обязанностей педагога. Обратим внимание на некоторые их аспекты: «Осуществляет дополнительное образование обучающихся, воспитанников по культурному развитию личности, продвижению чтения, поддержке интереса к литературе, к развитию словесности и формированию информационной культуры, освоению инновационных технологий, методов и форм библиотечно-информационной деятельности»; «Участвует в обеспечении самообразования обучающихся (воспитанников), педагогических работников образовательного учреждения…» [3].

Требования к образованию для таких специалистов предполагают наличие одной из двух квалификаций: «Высшее профессиональное (педагогическое, библиотечное)

образование без предъявления требований к стажу работы» [3]. Понятно, что такой подход не может считаться оптимальным, поскольку подготовка современного библиотекаря лишь частично затрагивает педагогические аспекты, в то время как при подготовке вузами учителей начальной или средней школы библиотечные аспекты деятельности не учитываются вообще.

Такое состояние дел и приводит к пониманию важности внедрения профессионального стандарта «Педагог-библиотекарь» и разработки ФГОС по указанному направлению подготовки не только Российской Федерации, но и в Донецкой Народной Республике.

На данный момент подготовкой специалистов в области библиотечно-информационной деятельности в ДНР занимается только кафедра документоведения и библиотековедения Донецкого национального университета. Обучение проводится согласно ГОС ВПО 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность». О разработке стандартов для подготовки педагогов-библиотекарей речь пока не идет. Равно как не проводится и переподготовка специалистов по данному направлению. Именно этот аспект деятельности (переподготовка) является сейчас приоритетным для нашей кафедры.

Примером может послужить опыт все той же Российской Федерации, где подобная переподготовка ведется несколькими образовательными организациями. Поиск среди подобных организаций дал возможность прийти к нескольким выводам.

Запрос на Яндексе «переподготовка библиотекарь-педагог» дает сразу несколько десятков ответов, что говорит о популярности данного типа переподготовки. Разумеется, речь идет о дистанционном обучении, что особенно актуально как в свете информатизации нашего общества, так и в контексте реалий 2020 года. Вместе с тем, остается нераскрытым вопрос о том, на основе какого документа осуществляет переподготовку большинство этих организаций, если, как уже было отмечено, в РФ пока отсутствует и ФГОС, и профессиональный стандарт по данному направлению. Те организации, которые выставляют на сайтах документацию, указывают в качестве основы для подготовки следующие документы:

- ФГОС СПО по специальности 51.02.03 Библиотековедение;
- ФГОС ВО по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование;
- ФГОС ВО по направлению подготовки 51.03.06 Библиотечно-информационная деятельность (уровень бакалавриата);
- Профессиональный стандарт «Специалист в области воспитания».

Однако в основном организации, предоставляющие услуги по такой переподготовке, не выставляют в открытый доступ ни учебные планы, ни требования к предыдущему образованию обучающегося, ни указание на документы, на основании которых проводится обучение. Все это предоставляется слушателю при заключении договора. Тем не менее, на сайтах нескольких организаций можно найти примерный перечень учебных модулей. Например, предлагается изучение следующих аспектов:

- Нормативно-правовые аспекты библиотечной деятельности .
- Понятие, виды и функции педагогической деятельности педагога-библиотекаря.
- Профессиональная компетентность педагога-библиотекаря.
- Культуротворческая деятельность школьного библиотекаря.
- Основные направления педагогической деятельности школьного библиотекаря.
- Психологические аспекты педагогической деятельности школьного библиотекаря.

В данном случае, как несложно заметить, обучение ориентировано в первую очередь на педагогическую деятельность школьного библиотекаря. Интересный аспект представляют собой «минимальные требования для зачисления»: «Высшее или среднее профессиональное образование. Профиль значения не имеет». Исходя из этого, фактически диплом педагога-

библиотекаря за определенную плату может получить любой обладатель высшего или среднего профессионального образования, даже изначально не имеющий никакого отношения ни к библиотеке, ни к педагогической деятельности. Количество часов на переподготовку будущий слушатель может выбирать сам, исходя из материальных соображений. Такое количество может составлять от 288 часов до 1504. Разумеется, данная организация имеет государственную лицензию на ведение образовательной деятельности, однако в данном случае формальный подход к делу заставляет усомниться в качестве подготовки.

Обратим внимание на еще один образовательный ресурс. Здесь для переподготовки предлагаются на выбор 2 учебных плана: на 300 часов для профильного среднего профессионального или высшего профессионального образования и на 600 часов – для непрофильного. Правда, не отмечено, что именно в данном случае считается профильным – образование библиотекаря или образование педагога.

Будущие студенты должны обучаться по следующему плану:

Модуль 1. Нормативно-правовой: Законодательство в области «Библиотечно-библиографические и информационные знания в педагогическом процессе».

Модуль 2. Психолого-педагогический: Общие вопросы педагогики в образовании. Основы педагогической психологии.

Модуль 3. Предметная деятельность: Библиотековедение (Библиотечное дело). Библиография. Электронные ресурсы. Интернет ресурсы.

Нет сомнения, что этот план отображает специфику как библиотечной деятельности, так и педагогические ее аспекты. Но при этом остается открытым вопрос о том, как соотносятся начальный уровень подготовки слушателей с изучаемым курсом. Иными словами, если переподготовку проходит человек с педагогическим образованием, то для чего ему изучать «Общие вопросы педагогики в образовании» и «Основы педагогической психологии»? А если слушатель уже имеет библиотечное образование, то с какой целью ему предлагают изучение библиотековедения и библиографии – учебных курсов, входящих в учебный план любого вуза, готовящего специалистов библиотечно-информационной деятельности?

Аналогичные требования к слушателям и перечни учебных модулей отображены и на других образовательных порталах, варьируются только количество часов и отдельные пункты модулей.

Говоря об образовательных порталах, следует учесть еще один аспект. На личном опыте автор данной статьи убедилась в том, что наличие цен и учебных планов на сайте далеко не всегда соответствует тому, что предлагается в итоге. То есть, переходя по ссылке с заинтересовавшего курса к общению с представителями портала, можно получить ответ «Такого курса у нас нет, но мы можем Вам предложить вот такой», при этом цена за обучение и учебный план уже становятся другими.

Все это свидетельствует о том, что переподготовкой (подготовкой) кадров должны заниматься в первую очередь государственные вузы, а не частные образовательные порталы, что еще раз говорит об актуальности работы над образовательным стандартом для подготовки библиотекаря-педагога. Ведь реалии современного общества говорят о том, насколько такая профессия необходима современному обществу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гендина Н.И., Стародубова Г.А., Рябцева Л.Н. Профессиональный стандарт «Педагог-библиотекарь»: опыт разработки и проблемы внедрения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 193-206.

2. ЕКСД – Педагог-библиотекарь // КлассИнформ.ру : Справочник кодов общероссийских классификаторов : [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://classinform.ru/eksd/kvalifikatcionnye-

harakteristiki-dolzhnostei-rabotnikov/v-sfere-obrazovaniia/dolzhnosti-pedagogicheskikh-rabotnikov/pedagog-bibliotekar-obj1686.html

3. Иванова Г. А. Профессиональное образование библиотекарей как специалистов по работе с детьми : Становление и тенденции развития: дис. ... д-ра пед. наук : 05.25.03. – М., 2002. – 282 с.

4. О Правилах разработки, утверждения и применения профессиональных стандартов [Электронный ресурс]: Постановление Правительства РФ от 22 янв. 2013 года № 23. – Режим доступа: http://трудовые-договоры.рф/professionalnyy-standart

УДК 021

Ю. В. Маслова,
г. Казань, РФ

СЕТЕВОЕ КОММУНИКАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОГО БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В истории человечества трансформация мира в сетевое пространство никогда не происходила в таком значительном масштабе, а ее объем не имел столь глобального характера как в XXI веке. Сегодня складывается ситуация, когда тема инновационного развития из просто актуальной и конъюнктурной становится приоритетной во многих стратегических разработках, касающихся дальнейших действий в самых разных сферах деятельности, в том числе и в сфере образования. Основой инновационного развития признаны информационно-коммуникационые технологии и их программно-аппаратное обеспечение, а результатом (и это можно также обозначить как «идеальную цель») – качественное улучшение предоставляемых образовательных услуг. Внедрения усовершенствований и научно-технологических новинок приводят к увеличению темпа человеческой жизни, а постоянное приспособление к цифровым гаджетам влечет за собой онтологическую трансформацию всего человечества.

Современная ситуация всемирного погружения в гаджеты, глобальную сеть и виртуальную реальность – означает смену основной парадигмы современного библиотечно-информационного образования, профессиональных коммуникаций, расширение инструментария обучения. Под влиянием агрессивной информационно-технологической среды (веб-порталы нового поколения открытых мобильных коммуникаций, вычислительных облаков и семантического веба) в библиотеках формируется сложная инфраструктура, включающая электронные полнотекстовые и мультимедийные базы данных, электронные библиотеки, системы собственной генерации, работающие в мультиформатной медиасреде с увязкой разноформатных данных, высокоинтеллектуальные стстемы поиска с возможностью автоматизированного перевода и интерпретации. Современные тенденции усложнения инфраструктуры библиотек предполагают наличие библиотечно-информационных специалистов, способных осознанно работать в новых условиях. На этом фоне особенно актуальной становится проблема сетевых коммуникаций и дистанционного образования будущих работников библиотеки [1, с. 97].

В эпоху «текучей современности», Интернет, Интранет, Usenet, Fidonet и др., как основная коммуникационная технология формирования сетевого пространства, уже давно не является радикально новым средством коммуникации, но остается наиболее удивительным явлением, глубоко вовлеченным в циклы повседневной жизни общества. По словам Мануэля Кастельса, интернет – это особый «коммуникационный медиум, который впервые сделал возможным общение людей, в любой момент времени и в глобальном масштабе» [3, с. 15]. Согласно научным исследованиям А. В. Царевой, уже сейчас произошел процесс рутинизации интернета, результатом которого стало появление сетевых форм взаимодействия и виртуального коммуникционного пространства [4, с. 43]. В результате рутинизации использования интернета и трансформации моделей инновационного

образования в нашем обществе, сетевые коммуникации играют главную роль некой своеобразной надстройки над объективными реалиями, выступают как качественно иная форма организации коммуникации между различными социальными институтами, создавая параллельное коммуникативное пространство и коммуникативные паттерны. Трансформация заключается в сетевой коллаборации «сообщества», в преодолении его пространственного, ценностного и организационного оснований. Сетевая форма инновационного библиотечно-информационного образования или организации совместной деятельности рассматривается как наиболее оптимальная и эффективная форма достижения целей в профессиональной сфере [2, с. 9].

Развитие и модернизация высшего образования в России принесли в последние несколько лет важный тренд – возникновение и глубокое проникновение в учебный процесс сетевых коммуникаций, дистанционного онлайн-обучения, а также широкую популяризацию электронно-библиотечных систем и электронных информационных ресурсов. Данное явление вызвано приходом цифровой парадигмы в сферу образования и служит ветвью единого процесса – развития форм сетевого онлайн-образования. Но при этом нельзя однозначно воспринимать онлайн-курсы как аналог базового учебного процесса, это только дополнение, обогащение и развитие классической университетской системы образования [4].

Современные формы библиотечно-информационного образования, в том числе и сетевые, требуют единства коммуникационного пространства и предоставляют возможность объединения будущих специалистов для взаимодействия в сети через преодоление пространственных и временных ограничений. Возможности сетевых коммуникаций позволяют, в экстренном случае (например, как в сегодняшней ситуации с пандемией) учреждениям осуществлять образовательные услуги непрерывно, дистанционно и обеспечивают интерактивное взаимодействие с источниками информационных ресурсов.

Информационные технологии и сетевое пространство изменяют характер жизнедеятельности человека, его социальные связи и отношения, организационные формы. В этом отношении использование сетевых коммуникаций и киберпространства в библиотечно-информационном образовании могут быть представлены как динамично развивающиеся общественные структуры.

Сетевое взаимодействие имеет ряд отличий от реального, что позволяет говорить о том, что этот феномен является абсолютно новым социальным явлением. В первую очередь, сетевое образование не имеет географических и политических границ, т.е. вы можете стать частью сетевого сообщества вне зависимости от вашего местонахождения и гражданства.

Что же вызвало сегодняшнюю повестку дня? Изменилось многое. Не секрет, что наиболее успешно дистанционное образование получило развитие весной 2020 года, когда в контексте нынешней пандемии коронавируса, даже коммерческие предприятия, одни по доброй воле, другие – по рекомендациям государственных органов, отправляют сотрудников работать дистанционно (из дома), самым эффективным, если не сказать единственным средством коммуникации и продолжения профессиональной и образовательной деятельности, оказались сетевые (дистанционные) коммуникации и цифровые платформы взаимодействия. Анализ последних инноваций, связанных с эпидемией, показал, что почти любой серьезный кризис сопровождается инновационным скачком, в рамках которого появляются ответы на новые вызовы, создание новых технологий и шанс для развития инфраструктуры в сетевом формате.

В период самоизоляции мы заказывали продукты через интернет, оказывали образовательные услуги дистанционно, читали книги онлайн, посещали виртуально музеи, и даже отмечали дни рождения в сетевом пространстве. В течение нескольких недель социальное дистанцирование заставило нас переосмыслить и изменить привычный образ и стиль жизни. В ситуации, когда мы все были вынуждены оставаться дома, когда весь мир был заблокирован на самоизоляции, нам пришлось мобилизоваться в мир киберпространства

и сетевых коммуникаций, именно тогда единственной жизнеспособной моделью, которая соединяла нас с миром и давала шанс на продолжение жизнедеятельности, оказалось сетевое сообщество.

В прошлое пути нет, индустрия развлечений, досуга, образования и т.п. меняется прямо у нас на глазах, и для того, чтобы соответствовать ожиданиям общества, нужно стремиться совершенствовать свои сетевые коммуникации, профессиональное взаимодействие, партнерство, образование под новые мировые вызовы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабиева Н.А., Ключенко Т.И., Дрешер Ю.Н. Дистанционное библиотечное образование в эпоху глобализации и информационных технологий: опыт и перспективы // НТБ. – 2018. – № 6. – С. 95–103.

2. Захарова М.Б Типы и формы сетевого взаимодействия в системе образования // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 3. – С. 8–13.

3. Кастельс М. Галактика и Интрент: Размышления об интернете, бизнесе и обществе / пер. с англ. А. Матвеева; под ред. В. Харитонова. – Екатеринбург: У-Фактория. 2004. – С. 15.

4. Костюк К. ЭБС и LMS – две ветви дистанционного онлайн-образования/ http://www.aselibrary.ru/blogs/archives/1572/

5. Царева А.В. У истоков интернета: принцип маргинальности как условие творчества // Ценностно-нравственные проблемы российского общества: самореализация, воспитание, средства массовой информации. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. – С. 20.

УДК 378.1

И. Ю. Матвеева,
г. Челябинск, РФ

РЕШЕНИЕ ДИЛЕММ ВЫСШЕГО БИБЛИОТЕЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЧЕЛЯБИНСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КУЛЬТУРЫ

Современное высшее образование развивается в контексте множественных противоречий, обусловленных кризисом образования как социального института. Источники этого кризиса исследователи видят как во внешней среде (возрастающий темп глобальных и локальных перемен, развитие сферы IT, цифровизация социума, снижение ценности системы образования и др.), так и во внутренних противоречиях системы высшего образования (снижение качества образовательных услуг, устаревание технологий и форм образования, несоответствие образовательных программ требованиям рынка труда и др.) [2]. Реформы последних десятилетий направлены на возвращение ценности высшему образованию за счет разрешения противоречий, сформированных в постперестроечный период развития общества: сближение образования и практических сфер деятельности, практикоориентированность высшего образования, освоение компетентностного подхода, введение образования, ориентированного на освоение компетенций, востребованных в долгосрочной перспективе, с учетом преобразований профессиональных сфер деятельности и т.д.

Государственная политика РФ в сфере образования усилила звучание государства в лице Министерства образования в регулировании образовательной деятельности вузов и реализации образовательных программ страны за счет введения единых требований, закрепленных в федеральном законодательстве об образовании и Федеральных государственных образовательных стандартах по специальностям и направлениям подготовки. Это позволило, с одной стороны, упорядочить и оптимизировать систему вузовского образования, а с другой – установить минимальные требования к качеству и организационным условиям образовательного процесса в российских вузах. Это не решило всех проблем высшего образования, но стало гарантом содержательных и организационных реформ высшей школы.

Реформы высшего образования сформировали специфические черты современного высшего библиотечного образования:

1) многоуровневость системы образования (среднее специальное – высшее образование: бакалавриат, магистратура, подготовка научно-педагогических кадров (аспирантура)) подразумевает возможность вхождения личности в отраслевое образование с любой образовательной ступени, однако такая дробность обучения формирует завышенный срок получения образования: так, для получения высшего библиотечного образования уровня магистратуры с СПО требуется на очной форме обучения 19-10 лет, на заочной – 11-12 лет;

2) практическая направленность содержания образовательных программ – выражается в выделении профилей, определении круга дисциплин, адекватных потребностям практики, включения работодателей в образовательный процесс и практикоориентированной подготовки студентов, введения обязательной процедуры экспертизы образовательной программы работодателями, использование профессиональных стандартов, как документов, в первую очередь определяющих контент высшего библиотечного образования;

3) переход обучения на компетентностный подход (способности и готовность личности), основанный на идеях личностно-ориентированной и деятельностно-развивающей педагогики, заложил понимание сформированности компетенций как основного результата образовательного процесса (с этим связаны дифференциация усвоения результатов обучения обучающимися, необходимость разработки фонда оценочных средств по каждой дисциплине, введение в контроль (зачеты и экзамены) по каждой дисциплине практикоориентированного задания, нацеленного на проверку уровня сформированности компетентности); и хотя перечень компетенций всех подсистем высшего образования не безупречен и постоянно обсуждается в профессиональном сообществе, такой подход инновационен и практикоориентирован;

4) обретение высокой степени свободы в процессе формирования контента образовательной программы: и хотя образовательные стандарты поколения 3++ имеют дополнение в форме примерных основных образовательных программ, содержание последних носит рекомендательный характер и остается на усмотрение составителей;

5) обогащение традиционного спектра образовательных занятий (лекций, семинаров и практических и лабораторных занятий) интерактивными (подразумевающими активное групповое взаимодействие, диалоговые коммуникационные практики и взаимодействие с программным продуктом в рамках использования информационно-коммуникационных средств) и научно-исследовательской работой (воплощена во введении научно-исследовательских видов практик в бакалавриате и в магистратуре, научно-исследовательской работы в магистратуре и требовании вести портфолио на каждого студента, отражающего в том числе достижения по научно-исследовательской работе).

Несмотря на универсальность проблем высшей школы, их представленность в рамках различных направлений и специальностей разнится, это во многом обусловлено спецификой развития практических профессиональных сфер, для которых высшие образовательные учреждения готовят кадры. Иными словами, отраслевая специфика оказывает существенное влияние на характер вырабатываемых решений и темпы преодоления противоречий отраслевого образования. Дифференциация организационных уровней библиотеки, специфика технологических процессов и групп должностей, наиболее явные тенденции развития отрасли формируют еще одну важную черту высшего библиотечного образования - формирование «учебных школ», объединяющих традиции вузов, ведущее проблемное направление выпускающих кафедр, научный и учебный потенциал педагогов, а так же выбранный профиль образовательной программы; это создает специализацию вузов, формирует их индивидуальное лицо, позволяет более активно взаимодействовать с работодателями отрасли. Так, в РФ сформирована школа менеджмента (Московский ГИК),

технологическая школа (Кемеровский ГИК), аналитическая школа (Санкт-Петербургский ГИК) и т.д.

Эти инновационные тенденции, инициированные на законодательном уровне или сформированные в качестве реакции на преодоление стагнации постперестроечной высшей школы, формируют дилеммы высшего библиотечного образования. Дилемма – многозначный термин, дословно обозначающий dis – вдвое, и lemma – предположение; используемый в философии, логике, теории коммуникаций; в прикладном значении широко употребляется для обозначения двух противоположных (иногда взаимоисключающих) составляющих, между которыми предстоит сделать выбор [1].

Первая дилемма воплощена в выборе между универсальностью и профилированностью высшего библиотечного образования. Федеральные образовательные стандарты поколения 3++ сделали профиль обязательным атрибутом образовательной программы, тем элементом, который определяет ее содержательный контент. Вузам предоставлена свобода в формулировке профилей, однако малое количество бюджетных мест и стремление руководства всех вузов оптимизировать образовательный процесс сужает широкую возможность полифункциональной профилизации образовательных программ бакалавриата или магистратуры до фактического выбора одного профиля. При этом формируется угроза утраты универсальности базовой подготовки, происходит специализация образования на избранном профиле. По стандартам 3++ в Челябинском ГИК мы ведем набор студентов-бакалавров на два профиля: «Информационно-библиотечное обслуживание» и «Информационно-аналитические технологии». Общая базовая часть формирует профессиональный кругозор и базовые профессиональные компетенции личности. Профилизация достигается за счет дисциплин вариативной части. В первом случае – ориентация на углубленное изучение технологий обслуживания. Этот профиль ориентирован на подготовку библиотекарей школьных и общедоступных библиотек, второй профиль ориентирован на научные, специальные библиотеки и подготовку библиографов. Для организации преемственности между бакалавриатом и магистратурой для направления 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» был выбран профиль «Теория и методология управления библиотечно-информационной деятельностью». Таким образом, в рамках подготовки бакалавров мы используем технологический подход, магистерскую подготовку ориентируем для руководителей высшего, среднего и младшего звена.

Вторая дилемма просматривается в стремлении сохранить традиционный контент высшего библиотечного образования (обусловленный, как правило, интересами педагогов) **или инновационно обновить образовательную программу** (ориентируясь на действующие потребности практики и ожидания будущего). Эта дилемма обусловлена психологическими причинами: неготовностью, а иногда неспособностью преподавателей высшей школы меняться в достаточно динамичной профессиональной среде: это частный случай явления, называемого сопротивлением инновациям. Причем проявлятся это противоречие может в содержании образовательной программы в целом или на уровне преподавания отдельно взятой дисциплины. Эту дилемму в нашем вузе мы решаем путем усиления практикоориентированности образовательных мероприятий и внеучебной деятельности. Постоянную динамику библиотечной деятельности мы рассматриваем как эмпирический ориентир образовательного процесса и объект научных исследований (официальной научной темой кафедры является «современная общедоступная библиотека»).

На кафедре работают десять представителей работодателей (ведущие специалисты библиотечной отрасли региона), качественно обеспечивающих образовательные дисциплины («Библиотечный фонд», «Библиотечное сайтостроение», «Экономика библиотечно-информационной деятельности», «Информационная культура» и др.). Кафедра много лет подряд выступает соорганизатором всероссийских и межрегиональных проектов, реализуемых для библиотек: библиомарафон «Формула Успеха» (совместно с Челябинской

областной библиотекой для молодежи), межрегиональная «Школа инноватики» (совместно с Челябинской областной библиотекой для молодежи), «Лаборатория профессионального творчества» (совместно с ЦБС Златоустовского городского округа), проекты «Библиобелоречье» (совместно с ЦБС Белорецкого района Республики Башкортостан), «Волонтеры культуры» (совместно с ЦБС г. Челябинска). Также она выступает организатором научно-практических конференций: международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке», ежегодная всероссийская научная студенческая конференция «Библиотечный мир глазами студентов», научно-практических тематический мероприятий: лабораторий, форсайт-сессий, семинаров, курсов повышения квалификации и т.д. Эти мероприятия в совокупности обеспечивают диалог преподавателей кафедры с библиотечной аудиторией, помогают глубже понять профессиональный интерес, увидеть инновационные решения библиотечной практики, новые технологии и направления деятельности.

Третья дилемма высшего библиотечного образования – ориентированность на библиотечный или около библиотечный контекст. Эта дилемма проявляется в содержании образовательной программы, в которой изучаются либо технологии и направления современной библиотеки, либо другого социального института. В рамках библиотечных направлений подготовки готовят специалистов-документоведов, специалистов медийной культуры, информационных маркетологов, специалистов в сфере прикладной информатики и т.д. Такой подход представляет собой гибрид модных направлений, на которые абитуриент с большей охотой поступает. Но в реальной жизни очень сложно выдержать в рамках конкретного отраслевого образования внеотраслевой контекст: или студент разочаровывается в собственных ожиданиях, или работодателя не устраивает квалификация сотрудника, пришедшего устраиваться «по специальности». На наш взгляд, целесообразно в профильных библиотечных дисциплинах обеспечивать освоение смежных технологий прикладной информатики, журналистики, информационной аналитики, музейного дела и туризма, социокультурной и др. деятельности. Но «разбиблиотечивание» высшего образования решает лишь локальные задачи, на уровне других отраслей не имеет смысла и губительно сказывается на развитии библиотечного образования.

В нашем вузе так же не удалось решить эту дилемму однозначно в русле библиотековедческого знания. В рамках приемной компании 2021 г. в ЧГИК объявлен прием на профиль «Документные процессы и системы в цифровой среде» направления подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» (это уже третий профиль данного направления в вузе), направленный на сохранение опыта подготовки специалистов по направлению «Документоведение и архивоведение». Пока сложно сказать будет ли это удачный опыт, а решение о выделении третьего профиля оправданным, думаю, что опыт первых лет в реализации данного профиля покажет свои результаты.

Четвертая дилемма высшего библиотечного образования стала следствием бюрократизации образовательного процесса: она заключается в **выборе между моделированием качественного процесса и реальным качеством библиотечного образования**. Реформирование высшей школы повлекло за собой необходимость ежегодного формирования пакета документов, регулирующего образовательный процесс (основная профессиональная образовательная программа на каждый профиль направления, РПД и их ежегодная коррекция, фонды оценочных средств и их ежегодная коррекция, сессионная документация и т.д.), организации многочисленных архивов и их документационного сопровождения (по номенклатуре дел кафедры, по курсовым и выпускным квалификационным работам, отчетам по практикам, портфолио студентов и преподавателей и т.д.). Усугубляет ситуацию быстрая смена образовательных стандартов и требований, изложенных в них. Фонд рабочего времени рядового преподавателя занимают рутинные виды работ, на которые требуется много времени, сосредоточенность и внимательность.

Технология аккредитации направлений и специальностей вуза проходит преимущественно по «бумаге». В этих условиях практический выбор педагога очевиден: формируется приоритет документационного обеспечения образовательного процесса, а качество образовательного процесса падает, меньше времени уделяется на индивидуальную работу со студентами, ухудшается профессиональная коммуникация между студентами и педагогом. Но это противоречит идеологии образования! Как разрешить эту дилемму у меня пока вариантов нет, приходится ежедневно выходить за рамки 6-часового дня и 6-дневной рабочей недели, чтобы успеть равноценно обеспечить эти два направления.

Пятая дилемма высшего библиотечного образования складывается из противоречия между возможностью использования сетевых форм образования и студенческого обмена (предусмотренных федеральным законодательством) **и желанием вуза сохранить нагрузку** внутри вуза. Несмотря на то, что во многих отраслях эти возможности успешно осваиваются, в библиотечном образовании нет ни одного полноценного опыта в этом направлении.

Челябинским государственным институтом культуры с 2015 г. реализуется проект академического обмена студентами региональных вузов, обучающимися по направленям 51.03.06 и 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность». Причиной создания такого проекта стала необходимость обеспечить интеграцию студентов-библиотекарей очной формы обучения в российское образовательное пространство, повысить их профессиональную мотивацию [3]. Основное направление данного проекта – образовательное: студенческая конференция, открытые лекции преподавателей, мастер-классы библиотекарей, деловые игры и тренинги, профессиональные экскурсии – все направлено на углубленную профессионализацию, расширение профессионального кругозора, формирование профессионального сознания, актуализацию собственных творческих возможностей. Программа академического обмена дает много преимуществ и возможностей всем участникам: мобильность преподавателей и студентов, обмен методиками обучения, организация профессионального общения, продвижение инновационных элементов образовательных программ и др.

В условиях постоянных социальных трансформаций, образовательных и культурных реформ профессиональное образование должно обладать свойствами гибкости и мобильности. Уже сейчас становится очевидным, что процесс трансформации высшего образования, в том числе библиотечного, не остановится, а лишь будет усугубляться новыми вызовами и формированием новых дилемм. Готовность быстро и адекватно реагировать на возникающие противоречия – становится ключевой компетентностью преподавателя высшей школы. Ориентация на решение проблем практики, способность улавливать изменения практической деятельности, готовность обеспечивать будущих специалистов библиотеки востребованным знанием и опытом, инновационным инструментарием – залог развития жизненного цикла библиотечных образовательных направлений, профильных кафедр вузов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дилемма [Электронный ресурс] // Академик: словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/10148/ДИЛЕММА

2. Макарова, Г. Ю. Кризис высшего образования: взгляд изнутри [Электронный ресурс] / Г. Ю. Макарова, Ю. Н. Харитонова, В. Е. Рыбаков, А. А. Гужин // Инновации и инвестиции. – 2016. – № 2. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-vysshego-obrazovaniya-vzglyad-iznutri.

3. Матвеева, И. Ю. «Библиотрансфер»: проект Челябинского государственного института культуры по организации академического обмена студентами региональных вузов [Электронный ресурс] // Вестник ЧГАКИ. – 2016. – № 2 (46). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/bibliotransfer-proekt-chelyabinskogo-gosudarstvennogo-instituta-kultury-po-organizatsii-akademicheskogo-obmena-studentami.

УДК 378.147.88

Е. А. Навродская,
г. Санкт-Петербург, РФ

МУЛЬТФИЛЬМ КАК ЭЛЕМЕНТ ГЕЙМИФИКАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Образовательные технологии непрерывно развиваются и сопровождают цивилизованное общество. О важности и значимости образования свидетельствует тысячелетняя история развития образовательного процесса. Она показывает непреклонную динамику к изменениям. Образовательный процесс живой механизм, он растет и развивается вместе с обществом, которому принадлежит.

На современном этапе очевидным становится междисциплинарный подход в обучении. Он оказывает необходимую помощь в синтезе теоретических и практических знаний. Реализация такого комплексного подхода позволяет студентам учебных заведений применять на практике полученные теоретические знания. Технология STEAM-образования (синтез науки, технологии, инженерии, искусства и математики) уверенно занимает свои позиции в западной и отечественной системе образования [1].

На современном этапе, способов для закрепления теоретических знаний большое количество. Сухое озвучивание теоретического материала уступает более «живым» способам донесения информации [2].

Одним из вариантов популяризации учебного процесса является его геймефикация или использование игровых элементов в обучении. Игра есть творческое (продуктивное) духовное общение независимых субъектов, осуществляемое в рамках добровольно принятых или условных правил и обладающее этической и эстетической привлекательностью [3, с. 109].

Закрепление теоретического материала по учебным дисциплинам через геймефикацию, или игровые элементы, повышает интерес, провоцирует любознательность, которая присуща человеку от природы.

Таким игровым элементом может выступать мультфильм. Создание мультфильма своими силами позволяет студентам творчески подойти к освоению сложного теоретического материала.

Изначально установкой к занятию дается деление студенческой группы на коллективы. Это 4–5 человек, которые будут реализовывать свой проект. Концепция мультфильма детальнейшим образом продумывается и обсуждается студенческим коллективом. Прежде всего, это практикует навык командной работы. Большое внимание в рамках подготовки такого проекта уделяется и самостоятельной работе. Студенты учатся находить проблемы и самостоятельно решать их. Темы для мультфильмов обязательно утверждаются у преподавателя учебной группы. Это позволяет своевременно скорректировать направление проекта и, при необходимости, внести дополнения. На этом этапе прописывается сценарий мультфильма. А значит, освоение теоретического материала по дисциплине. Студенты читают литературу (как рекомендованную преподавателем, так и найденную самостоятельно), обсуждают друг с другом, спорят, доказывают, задают вопросы и пытаются коллективно найти ответы.

Детально прописанный методический материал добавляет уверенность в реализации проекта. В современных условиях дистанционного обучения роль грамотно прописанного методического материала особенно велика. Пошаговое прописывание алгоритма выполнения проекта способствует созданию более качественного продукта.

Техники, в которых выполняется мультфильм, разнообразны. Сегодня гораздо проще сделать его в приложениях. Они легко устанавливаются на телефоны, планшеты, любые гаджеты. Однако для коллективной работы гораздо больше подойдут так называемые

«ручные» варианты создания мультфильма, а именно техники, в которых можно выполнить мультфильм:

• Перекладка.

Необходимо вырезать персонажей из бумаги, двигать их на плоскости.

• Пластилиновая анимация.

Лепка персонажей из пластилина, они могут быть как плоскими (тогда техника близка к перекладке), так и объемными (тогда техника близка к кукольной анимации).

• Предметная анимация.

Используются кубики, конструкторы, любые игрушки (машинки, паровозы, зверюшки и человечки, самостроящиеся дома-города и т. п.).

• Сыпучая анимация.

Это может быть песок, любые крупы, бусины, кофе.

Даже на дистанционном обучении, пользуясь видеоконференциями, студенты имеют возможность делать это коллективно, советоваться друг с другом, принимать решения.

Техническое сопровождение, которое необходимо студенческому коллективу, – это фотоаппарат (сегодня это почти любой телефон) и компьютер (ноутбук, планшет и т. д.) для обработки снимков.

Статичная фиксация фотоаппарата и необходимое освещение – это следующий этап создания мультфильма после продумывания сценария и подготовки персонажей (в выбранной технике). Передвигая/пересыпая по рабочему пространству действующие лица мультфильма, делаются фотографии из расчета: для минуты при скорости 6 кадров в секунду необходимо 360 кадров. Начать рекомендуется с 2–3 кадров пустого фона. Потом появляются персонажи. Только после всей проделанной работы (именно механической работы) появляются видеоредакторы или упрощенные способы объединения фотографий для создания анимированной картинки.

Составляющие элементы мультфильма – это:

- название/тема сюжета;
- основной сюжет;
- титры: ФИО студента/группы студентов, номер группы, ответственные за создание мультфильма (художник, оператор, автор идеи и т.д. Зачастую студенты распределяют эти роли внутри рабочего коллектива).

Наконец, важным элементом и финальной частью мультфильма являются фотографии студентов, посвященные созданию проекта. Три и более кадров знакомят с авторами созданного продукта. Это несет важную педагогическую роль. Студенческая группа видит свои результаты, имеет возможность взглянуть в ретроспективе на проделанную работу. Коллективный просмотр мультфильмов является финальным и завершающим этапом. Важно, чтобы вся академическая группа просмотрела выполненные работы. Это позволит охватить темы изучаемой дисциплины.

На этапе завершения работы для педагога важна и обратная связь. Студенты отвечают на вопросы о том, что в работе им понравилось, что было сложно и что хотелось бы изменить. В качестве стимулирования студенческих коллективов можно предложить выведение мультфильмов на конкурс вузовского, городского или регионального значения.

Трудности, с которыми сталкиваются студенты при выполнении этой работы, разнообразны. Это и техническое оснащение, и достаточно жесткие временные рамки (учебные процесс, все же, регламентирован), и налаживание коммуникации как межличностной, так и групповой. Однако чаще всего основной трудностью студенты называют «скромный навык рисования», самое что ни на есть творческое начало человека. Это та самая частичка «А» в технологии STEAM: Art (англ.) – искусство [5]. Рисовать могут все, но «техническое развитие» сфер человеческой жизни нередко затмевает этот навык. Любой ребенок тянется к краскам, вся наскальная живопись пестрит изображениями.

Оценивая роботизацию современных инфраструктур, инженерию и развитие техногенных сфер, важно не забывать и о творческой составляющей развития полноценной личности [4].

В рамках дисциплины «Библиотека в системе социальных коммуникаций» на библиотечно-информационном факультете Санкт-Петербургского государственного института культуры были проведены проекты по реализации мультфильмов. Положительные стороны – это, прежде всего, многогранное знакомство с темами учебной дисциплины, коммуникабельность и сплочение коллективов. Получившиеся мультфильмы составили целую подборку качественных проектов и транслируются в социальных сетях факультета. К недостаткам работы можно отнести недостаточное отражение выбранных тем. Задумка и разработанный сценарий мультфильма зачастую видоизменяются и даже деформируются, уступая ориентированию на будущего зрителя. Например, студенты выбирают юмор или романтическую составляющую сюжета, делая ее первостепенной. Все это не умаляет достоинств работ. Большинство студентов выделяют эту работу в конце учебного семестра как наиболее интересную.

Реализация проектной деятельности, коллективной работы и учебно-исследовательского направления с применением междисциплинарного подхода позволяет говорить о формировании необходимых компетенций у будущих выпускников, делает систему образования более ориентированной на необходимые практические навыки будущих бакалавров. Это касается как технических сфер образования (инженерия, сфера ИТ-технологий), так и творческих направлений. Таким образом, освоение сложных теоретических материалов можно изучать посредством геймефикации образовательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимова Т. И. Подготовка педагогов для STEAM-образования / Т.И. Анисимова, Ф.М. Сабирова, О.В. Шатунова // Высшее образование сегодня. – 2019. – № 6. – С. 31-35.

2. Ломакина О. В. Современные образовательные технологии и методики обучения / О.В. Ломакина // Современное технологическое образование. Материалы III Регионального научно-практического семинара. – 2018. – С. 67-78.

3. Соколов А.В. Общая теория социальной коммуникации : учебное пособие / А.В. Соколов — Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 461 с.

4. Соколов А. В. Смысл библиотечной профессии в современной России / А.В. Соколов // Научные и технические библиотеки. – 2018. – № 5. – С. 5-13.

5. Шатунова О. В. Категория «ARTS» в STEAM-образовании / О.В. Шатунова // Педагогика и психология : перспективы развития : сб. материалов Международной научно-практической конференции / редколлегия: О.Н. Широков [и др.]. – Чебоксары. – 2017. – 56-58.

УДК 004.032.6:378:023.5

Е. А. Олейникова,
г. Луганск, ЛНР

МУЛЬТИМЕДИЙНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ КАК ИНТЕРАКТИВНЫЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ РЕСУРС В ПОДГОТОВКЕ БИБЛИОТЕЧНЫХ КАДРОВ

Сегодня общество стоит на пути модернизации образования, цель которой – внедрение новых образовательных технологий и методов обучения для повышения качества образования. Владение информационными технологиями и их использование в образовательном процессе активно внедряется в повседневную педагогическую практику. В частности, современный педагог должен уметь органично использовать все возможности информационных и коммуникационных технологий в преподавательской деятельности. Одним из наиболее распространенных видов информационно-коммуникативных технологий,

которые активно применяются педагогами разных специальностей, является мультимедийная презентация.

Термин «мультимедиа» с английского переводится как «многие среды» (от multi – «много» и media – «среда»). Основной характерной особенностью этих технологий является объединение многокомпонентной информационной среды (текста, звука, графики, фото, видео) в однородном цифровом представлении. Эти компоненты могут объединяться средствами специальных программ (Power Point, Impress и т. д.) в таком популярном образовательном ресурсе как мультимедийная презентация [4].

Мультимедийная презентация представляет собой электронный образовательный ресурс и активно применяется в учебном процессе кафедрой библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций. Сопровождение традиционной лекции мультимедийной презентацией дает возможность значительного повышения эффективности процесса обучения за счет визуализации материала [2]. К примеру, для ознакомления с программным обеспечением по дисциплине «Компьютерные технологии», сервисами интернета по дисциплине «Интернет-технологии» удобно использовать наглядные мультимедийные презентации. Курс «История библиотечного дела» также содержит темы, которые необходимо освещать с использованием мультимедиа презентаций для лучшего усвоения. Объектами на слайдах тут выступают изображения с различными фактами из истории возникновения и развития библиотек.

При создании презентаций нужно учитывать целевую аудиторию, специфику предмета и тему лекции. При невыполнении этих условий образовательный ресурс может быть не воспринят аудиторией. В результате внимание студентов в процессе занятий рассеивается, интерес пропадает, обучающий компонент исчезает и заменяется развлекательным времяпрепровождением.

Существуют ряд критериев и рекомендаций к созданию презентаций. Содержательная сторона презентации или ее наполнение является очень важным критерием. Материал в презентации должен быть изложен достаточно полно, соответствуя материалу заданной темы. Он должен быть обработан, адаптирован под уровень аудитории. При этом презентуемый материал должен содержать только основные моменты по теме лекции и интересные факты на которые необходимо обратить внимание студента, а не дублировать полностью лекцию.

Оформление дизайна презентации играет не менее важную роль. Основным элементом презентации является слайд, поэтому оформление презентации – это, в первую очередь, оформление слайда. Все слайды презентации должны иметь единый стиль оформления фона. При работе над дизайном презентации в целом или отдельными ее слайдами нужно использовать те элементы, которые способствуют восприятию информации, а не препятствуют усвоению содержания, накладываясь на него [1].

Визуализация материала на слайде выражается не только в текстовом, но в и иллюстративном наполнении слайда. Также презентация может содержать звуки и видеоклипы.

Если на слайде размещен текст, то он должен быть отформатирован в едином стиле и делиться на абзацы. Также текст должен иметь достаточно большой размер шрифта, чтобы учащиеся могли его хорошо видеть и читать. Обычно текст располагают на слайдах для описания графических компонентов, раскрытия содержания основных терминов лекции и других важных моментов [5].

Графическая составляющая включает статичные изображения (картинки, фото), объекты (схемы, таблицы, диаграммы), импортированные из разнообразных цифровых образовательных ресурсов и динамичные анимационные эффекты (gif-анимации, видео в различных форматах). Такие графические изображения как схемы и диаграммы помогают донести до обучающихся сложный смысл простыми образами, сопровождающими речь

лектора в процессе объяснения информации. Главное условие – графика должна быть уместной к конкретной текстовой информации на слайде. Соотношение текстовой и графической информации на слайде должно быть сбалансировано.

При создании качественных мультимедийных презентаций необходимо:

- использовать стандартные шаблоны или собственные графически оформленные в едином стиле;
- использовать средства навигации в презентации, что позволяет быстро перемещаться по презентации для различных целей. Реализуется с помощью структурированного меню или оглавления, оснащенного гиперссылками, навигационных кнопок и средств демонстрации презентации;
- использовать объекты различного типа для наглядности презентации (диаграммы, рисунки, схемы и т. д.);
- использовать анимационные переходы между слайдами презентации и налаживать анимационные эффекты на объекты презентации, что осуществляются за счет параметров, задающихся при построении анимационных последовательностей и средств демонстрации. Презентация с анимацией объектов и слайдов позволяет привлечь и удержать внимание студентов на материале [3].

Помимо наглядности презентация имеет свойство интерактивности, что достигается за счет применения гиперссылок и анимации по щелчку на объект с помощью инструмента «триггер» (с английского «спусковой крючок»).

С помощью использования триггеров – переключателей по щелчку на объект, появляется возможность задать выполнять определенное действие объектам на слайде. Действие может заключаться в открытии программы, воспроизведении звука, фильма или анимации, например появлении текста на слайде. Объектом может выступать рисунок, фигура, кнопка, текст, часть текста и т. п. Управлять объектами на слайде можно в любой последовательности. Нажав на объект, можно его убрать, исключить лишний, выбрать определенный по какому-либо признаку, вставить пропущенные буквы или слова, выбрать ответ из предложенных вариантов. Триггеры позволяют разнообразить учебный процесс: можно создавать интерактивные игры, викторины, тесты, интерактивные плакаты по теме. Использование триггеров в презентации придает ей динамизм и эффективность, повышает интерес к предмету, а учащиеся могут становиться активными участниками образовательного процесса.

Итак, возможности и эффективность применения информационных и коммуникационных технологий в педагогической практике сегодня трудно переоценить. Используя на аудиторных занятиях ресурсный потенциал мультимедийных презентаций в преподавательской деятельности, педагог может более активно включать учащихся в образовательный процесс. Мультимедийная презентация как интерактивный образовательный ресурс сегодня часто применяется в рамках аудиторных занятий кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ершова О.В. Использование потенциала мультимедийной презентации в педагогическом взаимодействии [Электронный ресурс] / О.В. Ершова // Образование и наука. – 2016. – №5 (134). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-potentsiala-multimediynoy-prezentatsii-v-pedagogicheskom-vzaimodeystvii.

2. Зияудинова С.М. Интерактивные средства в профессиональном образовании [Электронный ресурс] / С.М. Зияудинова, М.Д. Зияудинов // Вестник СПИ. – 2015. – №2 (14). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnye-sredstva-v-professionalnom-obrazovanii.

3. Миронов Д. Ф. Мультимедийная презентация и ее возможности в организации самостоятельной работы студентов [Электронный ресурс] / Д.Ф. Миронов // ТРУДЫ СПБГИК. – 2015. – Т. № 205. – Режим

доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/multimediynaya-prezentatsiya-i-ee-vozmozhnosti-v-organizatsii-samostoyatelnoy-raboty-studentov

4. Мордвинцева В.С. Мультимедийная презентация как возможность создания интерактивной среды в формате академической вузовской лекции / В.С. Мордвинцева, Н.А Никулина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – №8-1 (86). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/multimediynaya-prezentatsiya-kak-vozmozhnost-sozdaniya-interaktivnoy-sredy-v-formate-akademicheskoy-vuzovskoy-lektsii

5. Мультимедийная презентация как форма электронного образовательного ресурса в обучающем процессе / А.А. Бизяев, В.В. Коннов, Н.Д. Бизяева [и др.]. // Саратовский научно-медицинский журнал. – 2017. – №2. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/multimediynaya-prezentatsiya-kak-forma-elektronnogo-obrazovatelnogo-resursa-v-obuchayuschem-protsesse.

УДК 021.13

Е. В. Сидорченко,
г. Луганск, ЛНР

КРЕАТИВНОСТЬ КАК ИННОВАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Происходящие социальные и технологические трансформации влияют на библиотеки столь решительно, что меняют не только всю систему библиотечного труда, но и ставят вопрос о дальнейшем существовании традиционных библиотек. Все эти явления требуют поиска новых моделей библиотечного развития, обеспечивающих жизнеспособность библиотеки как необходимого обществу социального института в условиях глобальной цивилизации. Инновации в современной библиотеке требуют специалистов высокого уровня, которые обладают способностью моделировать информационное пространство и могут удовлетворять запросы потребителей в новых социокультурных и технологических реалиях.

Базовым элементом и условием развития информационного культурного пространства становится креативность. Креативность *(лат. creation)* – созидание, сотворение. На Западе креативностью обозначают технологический элемент творчества. «Креативность (творческое мышление) – это процесс решения проблем, включающий появление ощущения проблемы (дефицита или несоответствия имеющейся информации); поиск, обнаружение и постановку (формирование) пробле мы; выдвижение гипотез о возможных путях решения; проверку тех гипотез, их изменение или отклонение; выдвижение и проверку новых гипотез; нахождение решения (или решений) и формулирование, интерпретацию и сообщение (публикацию) результатов» [2, с. 136].

В русской языковой культуре креативность воспринимается гораздо шире. Многие ошибочно думают, что творчество и креативность – синонимы. В основе творческого процесса лежит вдохновение автора, его способности и традиции. Как правило, творческие люди не задумываются, а творят, руководствуясь собственными настроениями и эмоциями.

Главной составляющей креативного процесса становится прагматический элемент, то есть изначальное понимание, зачем нужно что-то создавать, для кого нужно что-то создавать, как нужно что-то создавать и, собственно, что именно нужно создавать [1, с. 140]. Креативность – это технология организации творческого процесса, синтез творчества и креативности. Именно креативное ядро обеспечивает максимально эффективное восприятие информации, не дает информации остаться незамеченной.

Креативность зависит от многих факторов: опыта, знаний, таланта, интуиции, способности мыслить по-новому, профессиональной среды, в которой творческая личность поддерживается, оценивается, признается.

Чтобы разрушить годами складывавшиеся стереотипы о скучности, однообразии и неактуальности профессии, а также о несовременности и невостребованности библиотеки, нужно идти в ногу со временем. Нам очень не нравится, когда библиотекарей изображают в

карикатурных образах, но не все реагируют на такое отношение к вопросу. Бренд «библиотека» складывается из брендов личностей, в ней работающих [4, с. 94]. Не может один сотрудник поднять статус профессии, это можно сделать только общими усилиями. Внешний вид и интерьер библиотеки, её сотрудники, реклама и информационная составляющая библиотечного пространства, представительство библиотеки в Интернете – вот то, что так или иначе влияет на успешность библиотечных коммуникаций и, в конечном счёте, на привлекательность библиотеки как социального учреждения.

Креативные пространства также позиционируют библиотеку как место создания, изобретения и «делания» вместо потребления и поглощения. Это открывает значительные перспективы: библиотеки все меньше становятся хранилищем книг или информации и все более – центром участия в общественной жизни, предлагают инновационные формы обслуживания и обучения, превращаются в лаборатории изобретений и новых идей.

Создание креативных пространств в публичных библиотеках отвечает миссии библиотеки – предоставлять доступ к образованию для всего сообщества. Однажды библиотеки сделали возможным самообразование для тех, кто не принадлежит элите, теперь креативные пространства позволяют сделать практическое обучение доступным для всех. Доступ к оборудованию, инструментам и программному обеспечению, которые недоступны из-за их стоимости, дает сообществу возможность проявить свое творческое начало и реализовать идеи. Технологичные творческие пространства обеспечивают доступ тем, кто не может позволить себе дорогие новые гаджеты, аппаратное и программное обеспечение, и дают людям возможность освоить новые навыки, которые им было бы сложно самостоятельно приобрести [3, с. 10].

Публичные библиотеки все чаще рассматривается в качестве коммуникационных центров, объединенных с различными общественными сервисами и удовлетворяющих целый ряд социальных потребностей. Эта тенденция предлагает библиотекам заново оценить то, что они могут дать обществу, и увидеть, какие новые возможности они могут в себе открыть.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтухова, Г. А. Основы библиотечного имиджа: учебно-методическое пособие / Г. А. Алтухова. – М., 2016. – С. 139–142.
2. Библиотека в эпоху перемен (философско-культурологические и информационные аспекты): информационный сборник / Российская государственная библиотека. – М., 2019. – 136
3. Матлина, С. Г. Творческая личность в библиотечном пространстве / С. Г. Матлина // Библиотечное дело. – № 23. – М., 2018 – С. 6–11.
4. Суслова, И. М. Стратегическое управление библиотекой / И. М. Суслова. – М., 2008. – С. 94.

УДК 021.6

О. Ф. Ткаченко,
г. Донецк, ДНР

БИБЛИОТЕЧНОЕ ПАРТНЕРСТВО КАК ЭЛЕМЕНТ СОВРЕМЕННОГО СОЦИАЛЬНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Современная библиотека является институтом социального партнерства, аккумулирующим интересы практически всех слоев общества. Совершенствование форм и методов библиотечной работы, расширение номенклатуры предоставляемых услуг, повышение конкурентоспособности на профильном рынке, с одной стороны, и необходимость развития ресурсов с другой, создают объективные предпосылки для участия библиотек в качестве одного из полноценных партнеров социального сотрудничества.

По состоянию на 1 января 2020 г. в сферу управления Министерства культуры Донецкой Народной Республики входят 243 библиотеки, в том числе 3 республиканские и

240 муниципальных (коммунальных) общедоступных (публичных) библиотек, из которых 49 специализированных библиотек для детей, 2 – для юношества (молодежи), 87 – сельских.

В городах и районах республики функционируют 16 муниципальных (коммунальных) централизованных библиотечных систем (ЦБС), в том числе специализированная ЦБС для детей в г. Донецке, 4 общедоступные (публичные) библиотеки в гг. Кировское (1), Ждановка (2), Иловайск (1) являются самостоятельными [1].

Закон Донецкой Народной Республики «О библиотеках и библиотечном деле» [2] регулирует общие вопросы взаимоотношений библиотек с органами государственной власти, органами местного самоуправления, учреждениями и организациями, гражданами в сфере библиотечного дела, гарантирует право на свободный доступ к информации, духовному наследию, ценностям национальной и мировой культуры, науки и образования.

В последние годы вопросы социального партнерства в деятельности муниципальной библиотеки становятся наиболее актуальными, потому что поступательное движение библиотечной политики в данном направлении способствует продвижению интересов библиотечно-информационных учреждений в качестве совпадающих с интересами большинства членов местного сообщества. Но наряду с территориальными особенностями, существуют общие тенденции, определяемые движением нашего общества к культуре демократии, формированием общественных гражданских институтов.

Один из современных российских исследователей вопроса о социальном партнерстве Г. Ю. Семигин отмечал, что важным достижением сейчас является осознание партнерства в широком понимании – как баланса интересов, достигаемого сторонами социального взаимодействия на основе компромисса – действенного условия для достижения в обществе стабильности и процветания [4].

Многофункциональность библиотечной деятельности позволяет создавать многосторонние партнерские проекты, объединяющие для решения общих задач усилия нескольких партнеров. Однако еще не все муниципалитеты видят в библиотеке равноправного партнера, не сознают в полной мере значимость и эффективность совместной работы по удовлетворению информационных потребностей населения своей территории, формированию гражданского общества. Администрации городов и районов, разрабатывая стратегические планы развития территорий, как правило, не рассматривают библиотеки в качестве ресурса развития территории.

Специалисты выделяют следующие виды социального партнерства библиотек [3].

Гражданское партнерство (с государственными и муниципальными органами власти) в практике работы библиотек используется как целевая финансовая поддержка проектной деятельности. Одним из видов партнерства являются муниципальные гранты в области культуры, а также инвестирование целевых программ библиотек по предоставлению дополнительных социальных услуг населению.

Партнерство со СМИ, книгоиздательскими и книготорговыми фирмами, информационными организациями содействует продвижению книги и мотивации чтения, привлечению в библиотеку новых читателей (анонсы мероприятий, информация о библиотечных услугах). Освещение мероприятий, проводимых в библиотеках, влияет на создание имиджа библиотеки как социального института.

Еще одним направлением данного вида социального партнерства становится *инновационная деятельность библиотек в области освоения информационных технологий*. В связи с этим развиваются партнерские взаимоотношения с дистрибьюторами, предлагающими современные информационные продукты и технологии, которые дают консультации читателям по работе с правовыми системами, проводят групповые занятия с молодежью.

Партнерство с организациями культуры (музеями и выставочными залами, домами культуры, центрами художественного творчества, музыкальными школами, школами

искусств, театрами и кинотеатрами) традиционно распространено в практике библиотечной работы в проведении крупных массовых мероприятий, конкурсов профессионального мастерства, фестивалей, обеспечивают зрелищность библиотечных мероприятий, организуют музыкальное сопровождение, выступления танцевальных и эстрадных коллективов, способствуют размещению информации о взаимодействии в СМИ.

Совместно с детскими учреждениями дополнительного образования проводятся выставки, конкурсы изобразительного творчества, чтение сказок в музыкальном сопровождении.

Сотрудничество с музеями позволяет проводить совместные краеведческие конференции, участниками которых становятся сами библиотекари.

Партнерство с разрешенными традиционными религиозными организациями всё чаще выступают в роли партнеров по сохранению и развитию духовной культуры: обмен литературой и библиографической информацией, периодическими изданиями; участие в информационном обеспечении православных воскресных школ; проведение совместных праздничных мероприятий к православным праздникам и знаменательным датам религиозной и светской жизни, например, «День молодежи», «День семьи, любви и верности», «Рождественские вечерки»; обсуждение острейших социальных проблем современности с участием священнослужителей и привлечением литературы, в которой рассматривается решение таких проблем.

Партнерство с образовательными учреждениями (вузами, колледжами, лицеями, общеобразовательными и дошкольными образовательными учреждениями) развивается на некоммерческой основе и решает, прежде всего, задачи местного сообщества, связанные с самым широким спектром информационных запросов в сфере образования и воспитания. Роль библиотеки заключается в информационной поддержке учебных программ основного и дополнительного образования, содействии расширению и углублению учебного процесса, изучении, накоплении и распространении информации о региональных образовательных ресурсах, а также совместное проведение крупномасштабных библиотечных мероприятий с внедрением новых форм работы по повышению читательской активности обучающихся.

Традиционным в работе библиотек становится партнерство с депутатами *общественного движения* «Донецкая Республика», фракции «Свободный Донбасс», молодежными парламентами школ и Молодежным Парламентом Республики.

Библиотека в данном виде сотрудничества выступает в нескольких качествах: как место общения депутатов с населением, как центр сбора и аналитической обработки пожеланий избирателей, как место проведения круглых столов, организации встреч работников с депутатами и администрацией города, а также информирования населения в период избирательных кампаний.

Привлечение к сотрудничеству общественных неправительственных организаций (неформальными творческими, экологическими, правозащитными, молодежными, женскими, массовыми движениями, молодежными и детскими организациями, творческими союзами, землячествами, ассоциациями и другими добровольными не запрещенными объединениями граждан) представляется особенно важным для позиционирования библиотеки как центра местного сообщества.

Повсеместно в практике работы библиотек налажено сотрудничество с *литературными объединениями.* В данном случае библиотеки выступают в роли своеобразных спонсоров, бесплатно предоставляя помещения для заседаний этих организаций, проводя презентации, выставки, творческие встречи писателей и поэтов с молодежью и населением.

Многие библиотеки тесно контактируют с Центрами национальных культур. В результате такого взаимодействия рождаются интересные мероприятия, в ходе которых представители разных народов общаются, знакомятся с культурными обычаями друг друга,

демонстрируют национальные костюмы, исполняют народные песни, дегустируют национальные блюда.

В настоящее время среди населения активно востребована экологическая информация, и библиотекари осознают необходимость систематической, планомерной работы в данном направлении. На базе библиотек создаются информационные центры по экологии, совместно с природоохранными организациями реализуются тематические целевые программы.

Одной из ведущих сил гражданского общества постепенно становится женское движение. Основная задача, решаемая женскими общественными организациями, заключается в повышении роли женщины в обществе, развитие и упрочение семейного благополучия, работа по предупреждению и профилактике заболеваний.

Экономическое партнерство (с промышленными производственными структурами, градообразующими предприятиями – шахтами, металлургическими заводами; предприятиями торговли, социального обслуживания и т. п.). Источниками его могут выступать не только средства из местного и регионального бюджетов, но и средства различных фондов, а также коммерческих структур. В роли партнеров библиотек зачастую выступают экономические ассоциации, коммерческие и промышленные организации. В библиотеках создаются отделы производственной литературы, обеспечивающие информационное обслуживание промышленных предприятий.

Профессиональное партнерство (с профессиональными объединениями, межрегиональными и региональными профессиональными обществами и ассоциациями, муниципальными профессиональными объединениями), которое способствует формированию единого информационного пространства, доступного всем гражданам Республики. На сегодняшний день в библиотеках работают секции, проводятся семинары, круглые столы, встречи с интересными людьми, объединяющие ее членов по профессиональным интересам.

Одним из условий успешной реализации политики социального партнерства, позиционирования библиотеки во внешнем пространстве является наличие профессионального библиотечного партнерства – одного из ведущих направлений библиотечной политики, которое способствует формированию единого информационного пространства, доступного всем гражданам Республики.

Создание устойчивой системы социального партнерства библиотек, при котором решаются общие задачи территориального и регионального библиотечного обслуживания населения, позволяет избежать застойных явлений в библиотечном деле, содействует появлению инновационных форм библиотечной деятельности, повышению эффективности библиотечного обслуживания. В настоящее время самым крупным сообществом работников библиотек является совет директоров, ведущий свою работу на базе Донецкой республиканской универсальной научной библиотеки им. Н. К Крупской.



Донецкий Республиканский совет руководителей государственных, муниципальных (коммунальных) библиотек Донецкой Народной Республики был создан с целью привлечения руководителей библиотек к решению актуальных проблем формирования и реализации государственной политики в сфере библиотечного дела.

На совете рассмотрены «Проблемы и перспективы развития сельских библиотек Донецкой Народной Республики» (докладчик Горбатов И.А.), «Роль сельской библиотеки как центра социокультурной поддержки местного сообщества» (докладчик Данилик Е. С.), «Краеведение как основа патриотического воспитания населения» (докладчик Андреева Е. Ю.), «Сотрудничество и сотворчество с общественными организациями России» (докладчик Коваленко З. Н.).

О сотрудничестве с библиотечными учреждениями Российской Федерации, в рамках реализации программы интеграции при содействии Русского центра, рассматриваются вопросы о социальном сотрудничестве с библиотечными учреждениями Ярославской, Курской, Брянской областей.



Так, например, в октябре 2020 года сотрудники отдела документов на иностранных языках Вера Лепешкина, Ася Якубцова и Ольга Ольшанцева приняли участие в онлайн-трансляции IV международного форума «Формируя будущее библиотек», организатором которого выступила Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино. В форуме приняли участие представители Министерства культуры России, руководители российских и зарубежных библиотечных ассоциаций и члены секций, в том числе генеральный секретарь Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений (ИФЛА) Джеральд Ляйтнер, руководители и специалисты библиотек разных типов и видов.

Представители Министерства культуры Донецкой Народной Республики поднимают вопросы об усилении роли библиотек в социально-экономическом и культурном развитии Донецкой Народной Республики, их соответствии возросшим читательским интересам.

Как мы видим, система социального партнерства при участии муниципальных библиотек, основываясь на глубоких исторических корнях социального взаимодействия с различными организациями, постепенно трансформируется в один из важных факторов успешного развития библиотечной деятельности.

Анализ основных направлений библиотечной деятельности, изучение объективных и субъективных факторов развития социального партнерства на современном этапе, позволяют констатировать, что коммуникативные связи «библиотека – общество» имеют очевидную перспективу развития в качестве системы социального партнерства.

На данном этапе происходят качественные изменения и трансформации в информационном процессе, внедрение технологий в библиотечную деятельность, стремление расширить функции библиотек.

Конечная цель отношений с партнерами – создание условий для максимального удовлетворения потребностей наиболее широких слоев нашего общества.

Главное сегодня – научиться работать по-новому, использовать новые информационные технологии для того, чтобы шагать в ногу со временем и выстраивать социальное партнерство без границ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотеки Донецкой Народной Республики: стат. сб. 2018–2019 гг. [Электронный ресурс] / Мин-во культуры Донецкой Народной Республики; ГУК «Донец. респ. универс. науч. б-ка им. Н.К. Крупской»; сост. С.Г. Бойцова. – Донецк, 2020. – 22 с. – Режим доступа: http://forum.lib-dpr.ru/viewtopic.php?f=20&t=80&sid=9962e40271e3bd6eaee95da97b591f70.

2. Закон ДНР «О библиотеках и библиотечном деле»: Принят Постановлением Народного Совета 3 июня 2016 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.mincult.govdnr.ru/doc/zakon-dnr-o-bibliotekah-i-bibliotechnom-dee.

3. Семигин, Г. Ю. Социальное партнерство в современном мире. – М.: Мысль, 1996. – 16 с. https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1205606/

4. Социальное партнерство как современное направление развития библиотек [Электронный ресурс] / О. Н. Горева; Национальная библиотека Удмуртской Республики. – Режим доступа: https://unatlib.ru/librarians/methodical-materials/informational-and-analytical-materials/briefs/1996-sotsialnoe-partnerstvo-kak-sovremennoe-napravlenie-razvitiya-bibliotek.

ПЕРЕДОВЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ И ПРИЕМЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

УДК 316.77: 004.92

В. В. Безручко,
г. Луганск, ЛНР

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА КАК ФОРМА СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В условиях интенсивного развития информационного пространства возникают новые формы коммуникации, активно расширяются их пути и средства.

Визуальный образ выступает не в качестве дополнения, а в качестве основного способа передачи сообщения, основываясь на символизме и ассоциативности восприятия. Осуществляя отсылку к чувственному опыту, образ способен, пробудив воспоминания, сформировать потребность и желание без вербальной формулировки.

Визуальный образ в современном мире – это не тренд, а неотъемлемая составляющая целостного восприятия социально-психологического аспекта культуры.

Чрезвычайно высокая концентрация насыщенности визуальным контентом социального пространства и психической жизни человека формирует определенные коды в межличностной коммуникации.

Визуальный образ начали рассматривать междисциплинарно в XX веке как симбиоз психологии и социологии [2]. Основоположник социологической теории М. Вебер рассматривал влияние визуальной информации на широкие массы в разделе, названном визуальной социологией. Визуальная социология стала методологической наукой, использовавшей визуальную информацию в исследовательской деятельности с целью определения особенностей воздействия образов на общество [1, с. 86].

Визуальная социология использует изображения как аналитические категории и, будучи новым исследовательским направлением, исходит из позиций, отражающих возросшую озабоченность визуальным. Первое – это осмысление визуальных репрезентаций культуры, второе – создание методического инструментария исследования социальной деятельности, третье – соотношение с эпистемологическим поворотом в социальной теории XX века.

Визуальная социология включает ряд подходов, позволяющих изображениям «описавать» и глубоко «анализировать» социальные явления.

О семантической роли визуальных образов говорит знаменитый (и единственный в своем роде теоретик культуры) Умберто Эко, рассматривая фотографию в качестве образа, только похожего на реальность, воспринимаемую человеком определенным образом по причине того, что он уже сталкивался с данными символами. Так, рассматривая проблемы визуальной семиотики, Эко отмечает, что в сознании уже присутствует некий набор значений и ожиданий, своеобразный культурный код, который позволяет приписать увиденное к определенному смыслу [3, с. 63].

Известный американский архитектор, профессор Колумбийского университета Стивен Холл, рассуждая на тему эстетического анализа фотографических произведений, акцентирует внимание на необходимости подвергать оценке условия создания фотографии, а также личность автора, время, эпоху и ее социально-культурные особенности. Все эти качества

являются важными составляющими транслируемого образа и, соответственно, влияют на его восприятие.

По мнению Холла, нельзя говорить о реальности событий до момента их проявления в виде образов, знаковых систем и языка, в противном случае культура еряет универсальность, а знания общества о мире становятся ограниченными [1, с. 45].

Пьер Бурдье – французский социолог, этнолог, публицист – говорит о трех аспектха восприятия фотографии, заключенных в фотографическое поведении: «фотографироваться», «фотографировать», «созерцать фотографии» [2].

Непрерывная трансляция образов воспроизводит различные культурные парадигмы, неоднозначность толкования которых создает возможность возникновения визуальной герменевтики; а перенасыщение современного информационного пространства визуальными образами неоднозначного воздействия – необходимость понятия визуальной экологии в процессах массовой и межличностной коммуникации, центральное место в которых занимает визуальная информация.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Camera lucida // Философия по краям. Международная коллекция современной мысли. Литература. Искусство. Политика. – М.: Ad Marginem, 1997. – 220 с.

2. Земцова Е. М. Роль визуального образа в организации современной социокультурной реальности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-vizualnogo-obraza-v-organizatsii-sovremennoy-sotsiokulturnoy-realnosti/viewer

3. Земцова Е. М. Визуальный образ в современной культуре: природа и функции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://volsu.ru/upload/iblock/2d9/ДИССЕРТАЦИЯ%20ЗЕМЦОВА%20Я.%20М..pdf

4. Зонтаг С. Взгляд на фотографию // Мир фотографии / сост.: Стигнеев В., Липков А. – М.: Пашков Дом, 2013. – 315 с.

5. Карелина А. О. Визуальные репрезентации социальных различий в конце XIX в. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-reprezentatsii-sotsialnyh-razlichiy-v-kontse-xix-v-hudozhestvennyy-albom-fotografiy-s-natury-a-o-karelina/viewer

6. Савчук В.В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – 256 с.

7. Лапин А.И. Фотография как... Учебное пособие. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. – 412 с.

8. Михалкович О.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фото. – М.: Искусство, 2010. – 116 с.

9. Флюсер В. За философию фотографии. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. – 240 с.

10. Шишелякина А.Л. Визуальные репрезентации в национальной прессе: опыт «Прочтения» фотографий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-reprezentatsii-v-natsionalnoy-presse-opyt-prochteniya-fotografiy/viewer

УДК 37:004.928

С. В. Белоусова,
Н. П. Гончарук,
г. Луганск, ЛНР

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ АНИМАЦИИ КАК ИННОВАЦИОННАЯ ПРАКТИКА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Зарождение и развитие новых форм педагогической мысли постоянно сопровождает практику обучения и воспитания человека. Опыт, накапливаемый педагогом с учётом его индивидуального наблюдения, понимания и принятия постоянно меняющейся окружающей действительности, даёт возможность выстраивать задачи образовательного процесса и адаптировать их решение под требования настоящего времени.

Внутренний мир каждого человека формируется под воздействием комплекса эмоций и менее пластичен и открыт новому у зрелой личности в силу накопленного опыта. В процессе

развития можно уловить момент, когда в следствие какого-либо влияния возникают те или иные склонности, и важно вовремя вникнуть и выявить данные способности [6].

Способности – потенциальные возможности приобретения знаний и навыков, резерв духовного развития человека. Различают общие и специальные способности. К специальным относятся конструктивно-технические, математические, музыкальные, литературные, художественные, артистические, педагогические, к общим – наблюдательность, гибкость и быстрота мышления, воображение, память. Способности также развиваются непосредственно с получением знаний и навыков.

Способности как индивидуальные качества личности могут остаться нереализованными в результате воздействия внешней среды. В то время как именно творческая деятельность позволяет раскрыться индивидуальным специфическим способностям. Нераскрытый творческий потенциал нередко создаёт ложное представление, что определённый вид деятельности недоступен.

Развитие творческого потенциала является приоритетной задачей в системе непрерывного образования, в которую входит общее и дополнительное образование. Именно сфере дополнительного образования отведена роль локального инструмента развития творческого потенциала.

Дополнительное образование как социокультурное явление способствует разностороннему функционированию и развитию общества и личности [3].

Основная цель дополнительного образования – воспитание способности к самореализации через эстетическую составляющую и развитие навыков коллективного взаимодействия [4].

Одна из проблем развития современного дополнительного образования – транформация в формы досуга, тяготеющих к сфере индустрии развлечений. Конкурентоспособность традиционных форм дополнительного образования неуклонно снижается с развитием возможностей досуга. Традиционный формат дополнительного образования предполагает регулярные занятия, в рамках которых педагог работает по типовым узконаправленным программам, что серьезно снижает востребованность данного вида образовательной деятельности при широких возможностях выбора способов увлекательного времяпрепровождения, не требующих значительных усилий.

Многоуровневый механизм дополнительного образования предполагает интегрированную ступенчатую вариативность выбора каждого обучающегося. Актуален вопрос о разработке и внедрении в практику новых форматов образовательных технологий.

Реализация идеи создания детских студий мультипликации на базе учреждений дополнительного образования построена на внедрении комплексного подхода. Методы и формы, прежде всего, должны способствовать сохранению атмосферы творчества, художественного познания.

Мультипликация как направление дополнительного образования способствует объединению воспитательного и образовательного процесса, развитию индивидуально направленных креативных способностей, сочетая теоретические и практические задания, результатом которых является реальный продукт самостоятельного творческого труда.

Видеотворчество – одна из наиболее зрелищных визуальных форм.

Вопросы использования киноискусства в педагогике рассматривались в исследованиях Л. М. Баженовой, М. Л. Варшавской, Д. И. Полторака и пр.

М. Л. Варшавская отводила киноискусству роль педагогического инструмента при выработке связной речи еще в дошкольном возрасте.

Диссертационное исследование З. А. Тидикиены посвящено преимуществам экранного творчества в учебном процессе в области трудового обучения.

Преподавание искусства анимации является инновационным направлением, что способно также выступать вспомогательным инструментом освоения общеобразовательных

дисциплин. Анимационное кино не требует обязательного озвучивания и перевода, оперируя образной трансляцией основной мысли.

Сочетание виртуального изображения и реальных эмоций зрителя особым образом воздействует на психологию человека.

Мультимедийное сопровождение образовательного процесса сближает занятие с игрой, в которой реальность и фантазия неразрывны, что способно формировать стойкий запоминающий эффект и развиваеть познавательные потребности.

Содержание занятий мультипликационных студий базируется на интегрированном взаимодействии различных составляющих – живописи, декоративно-прикладного искусства, литературы, актёрского мастерства, музыки, фотографии, кинематографа, истории культуры. Являясь по своему содержанию комплексным видом творчества, анимация (мультипликация) даёт возможность гармоничного развития разносторонней личности, а также предоставляет возможность профессионального самоопределения.

У обучающихся развиваются сенсомоторные качества, связанные с действиями рук, обеспечивающие быстрое и точное усвоение технических приемов в различных видах деятельности, восприятие пропорций, особенностей объемной и плоской формы, характера линий и пространственных отношений.

Посредством создания индивидуальных и коллективных мультимедийных проектов происходит органичное соединение последовательных этапов работы, что позволяет выстраивать процесс работы как с группой, так и с отдельными учащимися.

Мультипликация в коррекционной педагогике – одно из перспективных направлений. Наиболее продуктивным предполагается использование данного направления с обучающимися, имеющими проблемы в области коммуникативных навыков.

Создание мультфильмов учебно-познавательной направленности позволяет добиваться значительных успехов в коррекционной работе психологов, логопедов и дефектологов. Для активного развития собственной речи необходимо не просто заучивать слова, а представлять и понимать их значение. Анимация способна работать как мотивационное средство расширения словарного запаса и самообразования.

Анимационный контент может быть представлен в качестве вспомогательного продукта, расширяющего возможности занятий различной направленности, либо как самостоятельный комплексный вид творчества.

Мультипликация за счет преобладающего тяготения к короткометражности обладает особой концентрацией образности.

При всей условности поэтике кинематографа, а тем более театрального действа, зрителю демонстрируются «настоящие» предметы. В анимации такого рода реальность отсутствует, замещаясь «иной» реальностью, границы которой совпадают с границами человеческого воображения [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Баженова Л.М. Наш друг экран. – М.: Пассим, 1995. – 80 с, вып.1.
2. Евладова Е.Б. Теоретические основания и программно-методическое обеспечение программ дополнительного образования детей // Методист:научно-методический журнал. – 2011. – № 6. – С. 31–34.
3. Захарова Е.А. Развивающий экран // Искусство в жизни детей. Опыт художественных занятий с младшими школьниками. — М., 1995.
4. Золотарёва А.В. Дополнительное образование детей как фактор социально-экономического развития региональной системы образования // Вестник образования России. – 2008. – № 22. – С. 35–39.
5. Мацкевич Ж.В. Развитие изобразительного творчества в рисовании у детей старшего дошкольного возраста под влиянием мультипликационного кино: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2009. – 167 с.
6. Шумилин, Е. А. Психологические особенности личности старшеклассника / Е. А. Шумилин. – Таллин: Валгус, 1982. – 128 с.

УДК 74.01/.09

Л. Г. Должикова,
г. Белгород, РФ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД К ВОСПРИЯТИЮ МУЗЫКИ В ФИЛЬМЕ ЧЕЧИЛИИ БАРТОЛИ ДЛЯ РЕШЕНИЯ ПРОЕКТНЫХ ЗАДАЧ ДИЗАЙНЕРОВ КОСТЮМА

В этой статье поднимается важная проблема совершенствования образовательных технологий в процессе передачи студенту системы знаний, методов и средств доступного, интересного изложения материала, а также сбора, передачи, хранения и обработки информации в конкретной области, например в дизайн-образовании.

Сапугольцев В. Ю. провел научно-практический анализ в диссертационном исследовании «Развитие креативности будущих дизайнеров костюма». Он показал, что успех в развитии будущего дизайнера костюма в процессе его обучения затруднен ориентированием новых стандартов высшего профессионального образования на доминирование стандартных технологических приемов и способов работы [3, с. 13–15].

Специфика профессиональной подготовки дизайнера заключается в готовности работать по имеющимся образцам и схемам в точном соответствии с образцом. Но тут же существует обязательная направленность на создание нестандартного, оригинального продукта. Это требует индивидуального подхода к подготовке каждого отдельного специалиста, в создании творческой развивающей среды, которая включает совместную с преподавателями интерактивную, проектную деятельность.

Дизайнеру костюма необходимо не только уметь транслировать уже имеющейся социокультурный опыт, но и открывать новые направления в своей деятельности, которые обеспечивали потребителей продуктом, имеющим оригинальные эстетические и функциональные характеристики. Для этого необходимо развивать восприимчивость и чувствительность к необычным деталям, гибко и быстро переключаться с одной идеи на другую. Уметь мыслить метафорично, использовать символические ассоциативные средства для выявления проектных образов. Новые видеотехнологии оказывают позитивное воздействие и дают возможность реализоваться новым методам преподавания и обучения.

С именем Чечилии Бартоли связана тема пропаганды оперного классического наследия, подвижничество и серьезная научная работа. Ее деятельность заставила весь музыкальный мир заинтересоваться оперным творчеством. Один из её проектов по воскрешению неизвестной музыки прошлого и просвещению публики основан на творчестве суперзвезд прошлого, певцов-кастратов. «Жертвоприношение» – таково название альбома, показывающее время кастратов как одно из самых страшных и удивительных времен в музыке. Здесь представлен самый виртуозный репертуар, когда-либо написанный для человеческого голоса. Ведь они могли петь наиболее сложный репертуар, требующий исключительно длинного дыхания и подвижности голоса. Композиторы, зная возможности кастратов, писали для них виртуозную музыку, что обеспечивало всем участникам успех. Как звучали голоса кастратов во времена барочной эпохи, нам не известно.

Во второй половине XX века произошел всплеск интереса к оперной музыке XVII–XVIII вв. Оказалось, что многие оперы просто не могут быть возобновлены и записаны, поскольку партии, написанные для кастратов, выглядели слишком сложными для певиц. Это привело к забвению музыки, а партитуры арий, когда-то вызывавших восторги публики, были обречены пылиться в архивах и библиотеках. Можно представить в связи с этими обстоятельствами значение фильма-концерта режиссера Оливье Симонне «Чечилия Бартоли – Жертвоприношение» (2009) [4]. Произведения, написанные для кастратов, исполняет колоратурное меццо-сопрано Чичилии Бартоли совместно с Джованни Антонини

и его барочным ансамблем «Сад гармонии». Очередной проект по воскрешению неизвестной музыки прошлого открывает для нас казавшиеся утраченными навсегда драгоценности барочной музыки и неаполитанской школы пения. Бартоли поет в основном арии Никола Порпоры (1686–1768), неаполитанского композитора, очень известного в первой половине XVII века, который вырастил двух самых известных певцов-кастратов: Фаринелли и Кафарелли. Его музыка наиболее сложна для исполнения. Неоценимое значение деятельности Чечилии Бартоли, воскрешающей шедевры барокко, трудно переоценить. Этот фильм возвращает к жизни композитора, который был забыт в течение 300 лет, заставляя по-новому засиять шедевры прошлого.

Съемки фильма проходили в итальянском городе Казерта, во дворце неаполитанских королей XVIII века. В это время монархи предпочитали жить со своими дворами в удалении от столиц, в загородных резиденциях наподобие Версаля. Королевский дворец Казерты с прилегающим к нему парком, расположен недалеко от Неаполя. Это самая большая королевская резиденция в мире по занимаемой площади, а историческими владельцами дворца были Неаполитанские Бурбоны. Новая королевская резиденция представляет собой самое большое здание, построенное в Европе в XVIII веке, которое еще называют «Версалем Италии». Карл VII пожелал превзойти французский Версаль, чтобы новый дворец стал символом силы и величия Бурбонов, был более грандиозным, эффективным и рациональным, чем любой европейский дворец.

Строительством занимался архитектор Луиджи Ванвителли с 1752 года. После смерти в 1773 году Ванвителли его сын Карло, также архитектор, продолжил работы в соответствии с отцовским проектом. Дворец, считающийся последним великим сооружением итальянского барокко, был завершен в 1845 году. К концу постройки дворца мода на барочную пышность прошла, подражание стилистике Версаля завершилось, и новые залы уже были выполнены в стиле ампир. Получился грандиозный архитектурный комплекс.

За порогом главного входа во дворец открывается огромный восьмиугольный вестибюль, украшенный двадцатью дорическими колоннами. Справа и слева расположены проходы, ведущие к внутренним дворам, а на переднем плане тройной портик ведет к центру дворца. Третий вестибюль ведет в парк. Со стороны восьмиугольного вестибюля открывается великолепная королевская двойная ступенчатая лестница, подлинный шедевр архитектуры позднего барокко, увековеченная во многих кинофильмах. На первой лестнице установлены два мраморных льва работы Пьетро Солари и Паоло Персико, а потолок с двойным эллиптическим сводом, был расписан Джироламо Стараче-Франкисом. На центральной стене расположена статуя Карла Бурбона, работы Томмазо Солари [1]. Двойная рампа заканчивается в вестибюле посередине всего здания. Парк дворца простирается с юга на север, занимая площадь 120 гектаров. От центра заднего фасада дворца проложены две длинные параллельные дорожки, между которыми расположены фонтаны. Основными достопримечательностями комплекса является музей оперы.

В начале фильма Чечилия Бартоли в мужском костюме, в черном плаще ведет на сцену придворного театра. Он размещен внутри здания на западной стороне резиденции в Казерте, и ранее был предназначен для придворных. Король имел возможность попасть напрямую в королевскую ложу через специальный вход. Музыкальные композиции звучат на самой сцене, обрамлённой аллегорическими статуями музыки и трагедии. В конце фильма действие происходит вновь на этой же сцене, которая снабжена порталом, выходящим в парк. Это позволяло создавать эффектную сценографию с участием самой природы, что и было воспроизведено в конце фильма. Бартоли в золотом корсаже, в условно задрапированной красной юбке с воротником из красных перьев уводит зрителей через открывающиеся двери на заднем плане сцены в парк. Там, среди вековых деревьев звучат заключительные музыкальные композиции. Так же, как и во Франции в Версале, при дворце

был разбит большой парк с каскадами фонтанов, где раскинулись тенистые аллеи, зеленеют сады, разбиты террасы. Рядом с парком создан ботанический (английский) сад – результат работы Карло Ванвителли и Джона Эндрю Грейфера.

Вызывает интерес отдельная сцена. Это парадная лестница, сердце дворца, превосходный сплав двух начал: классицизма и барочной театральности. Длинный центральный пролёт увенчан двумя мраморными львами. Далее он раздваивается, переходя в боковые параллельные марши. На задней стене лестницы можно увидеть три ниши со статуями, чьё символическое значение определил архитектор Ванвителли. Центральная фигура изображает королевское величие, а аллегории по сторонам от неё – достоинство и истину. Авторы скульптур Томмазо Солари, Андреа Виолани и Гаэтано Саломоне. На площадке, где лестничный пролёт раздваивается, можно одновременно увидеть оба вестибюля: нижний, где доминирует гигантская статуя Геракла, и верхний, ведущий в старинные апартаменты. Здесь удачно решена сцена трансформации мужского костюма в драпированную красную юбку со шлейфом. Бартоли, спускаясь по мраморной лестнице, сбрасывает плащ, который смотрится кровавым пятном и превращается в новый женский образ. Длинный красный шлейф плавно скользит по залам дворца, показывая различные ракурсы костюма.

Цветовое решение фильма стилистически выдержано в традициях живописных полотен художников времен барокко. Приглушенный цвет интерьера создает глубокие тени на контрастном освещении. На передний план выделяется черно-белая графика костюма с доминантой красного цвета в подкладке плаща, перчатками, условно драпированной юбкой и перьями. Различные ракурсы фигуры певицы на сцене, в интерьере залов, комнат и на парадной лестнице гармонично связаны с музыкальным сопровождением оркестра. Оператор акцентирует динамичность рук дирижера и музыкантов, передним планом выделяя игру музыкальных инструментов. Это дает возможность воспринимать музыку целостно в едином ритме. Певица, передвигаясь по дворцу, как бы проводит экскурс по знаменитым историческим уголкам. Поэтому появляется желание получить дополнительную информацию об этом архитектурном комплексе.

Отдельно следует сказать о сценическом образе Чечилии Бартоли. Прекрасно сидящий на фигуре мужской костюм с волосами, уложенными сзади и подвязанными черным бантом, соответствует основным структурным формам модного образа того времени. Роль костюма здесь предельно условна, его подлинная историческая реконструкция была бы неуместна.

Законодательницей европейской моды XVII–XVIII вв. была Франция, поэтому наиболее распространенный мужской костюм того периода носил название habit à la française («платье по-французски», «наряд на французский манер»). Такой тип одежды носили, представители дворянства и обеспеченного среднего класса, также habit à la française считался официальным придворным стилем одежды. Дорогие сорочки изготавливались из тонкой белой ткани, такой как лен или шелк, и украшались лентами и кружевом. В самом простом варианте декоративные элементы сорочки, жабо и манжеты изготавливались из той же ткани и собирались складками. Более дорогим вариантом была кружевная отделка ворота и рукавов. Кружевные жабо и манжеты иногда бывали сменными, отпарывались от старой сорочки и перешивались в целях экономии.

Классический мужской костюм XVIII века – это полукафтан, длинный жилет, рубашка с кружевными манжетами, жабо, кюлоты (короткие штаны), чулки и туфли с пряжками. Однако в светском костюме его полностью заменяет аби, узкий однобортный кафтан, короткий спереди, с длинными полами сзади, который появился не раньше 1760-х годов и носился с жилетом или недлинным камзолом без рукавов. Собственные рукава аби были относительно узкими, с небольшими обшлагами, длиной до запястья, из-под которых выпускались манжеты сорочки, частично прикрывая кисть руки. Костюм второй половины

XVIII века мог быть однотонный или пестрый; темных, ярких или пастельных тонов, а также в полоску. Мужской костюм украшался вышивкой по борту, вороту, на обшлагах, карманах и, являясь частью придворного ансамбля, обильно покрывался золотым шитьем. В таком виде аби остается в моде и после Великой французской революции, вплоть до первых десятилетий XIX века [2, с. 52–57].

Есть художественные фильмы, рассказывающие о судьбах музыкантов, певцов-кастратов, о нравах и эстетике барокко. Но этот фильм нельзя даже сравнивать с концертной записью оперной музыки на сцене. Здесь совершенно другое восприятие. В этом фильме музыка – проводник, экскурсовод в великую эпоху, ею пропитана вся атмосфера дворцового архитектурного комплекса – от залов, комнат, лестниц и до парков. Она главный герой, все гармонично ей подчинено.

Фильм целостный, показывает звучание музыки в ансамбле с архитектурой, костюмом, эстетически красивый, хорошая операторская и режиссерская работа. В нем нет привычного повествования, слов сопровождения, он заставляет думать, размышлять, призывает к самостоятельному поиску дополнительной информации, визуально ощущать звучание голоса, инструментов и еще эта музыка вдохновляет, вызывает эмоциональный всплеск, мотивирует, например для создания проектного образа в барочном стиле средствами дизайна. Результатом этого стало создание дизайн-проекта гардероба одежды для полных женщин под девизом «Чечилия Бартоли». Он представляет собой эскизы костюмов, выполненные в стилистике барочной музыки и в соответствии со сдержанностью цветового решения фильма (Приложение 1).

Таким образом, необходимость в создании подобных учебных видеофильмов в области культуры и искусств показывает, что заложенная здесь информация сжата и требует дополнительной ее расшифровки, а это ведет к развитию творческого подхода при ее восприятии и осмыслении, к синтезу и трансформации в предметы дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

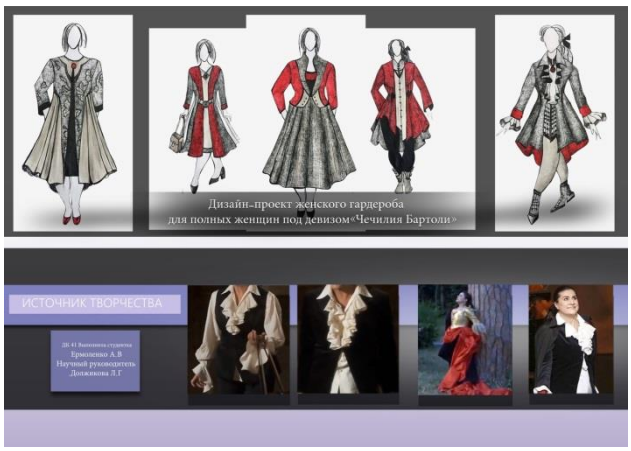
1. Королевский дворец в Казерте (Reggia di Caserta) / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.castleseurope.ru/главная/италия/королевский-дворец-в-казерте/

2. Norah Waugh / Нора Во - The cut of Men's Clothes 1600-1900 / Выкройка мужского костюма 1600-1900 гг. Картинки. Подлинники. Гравюры. – New York: Theatre Arts Books, 1964. – 192 с.

3. Сапугольцев В.Ю. Развитие креативности будущих дизайнеров костюма: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.08 / Сапугольцев Вячеслав Юрьевич. − Оренбург, 2011. − 23 с.

4. Cecilia Bartoli «Sacrificium» «The art of the castrati» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=1tLMkiOm1ME&t=152s

Приложение 1



Дизайн-проект женского гардероба для полных женщин под девизом «Чечилия Бартоли» (студентка Ермоленко А., научный руководитель Должикова Л. Г.)

УДК 77.041:159.9

Л. И. Малахова,
А. В. Перепечаенко,
г. Луганск, ЛНР

ПРАКТИКА ФОТОПОРТРЕТИРОВАНИЯ КАК МЕТОД ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Наука и искусство – это два огромных мира, которые развиваются по своим собственным уникальным траекториям, иногда пересекаясь. И, несмотря на то, что ученые и творческие деятели говорят на разных языках, их диалог часто бывает очень интересным и плодотворным для обеих сторон.

В компетенциях, которыми сегодня должен владеть педагог, определяется важность обучающей и воспитательной работы, направленной на умение анализировать, систематизировать и использовать накопленный материал. Углубляясь в методику обучения искусству фотографии в высших учебных заведениях, необходимо отметить важность взаимосвязи дисциплин не только по направлению и профилю, но и социально-гуманитарных, что существенно повышает достижение устойчивых положительных результатов. Ставя перед студентами специальные задачи, педагог дает установки профессиональной направленности, характеризующие его собственное отношение к предмету и ученикам. Установки, имеющие в своем основании как обучающие, так и воспитательные задачи, определяют итоговый уровень работы, связанный с последовательным использованием теоретических и подготовительных материалов.

Искусство фотографии многогранно и основано на создании художественных образов. Это объединяет фотографию и изобразительные виды искусств с той разницей, что фотография невозможна без определенных технических средств. С одной стороны, это усложняет процесс обучения и в определенном смысле ограничивает спонтанность и творческую свободу, но с другой – предоставляет дополнительные возможности для творческого самовыражения, такие как возможность тиражировать изображения, изменять их формат и цвет, создавать специальные визуальные эффекты, а с развитием цифровой фотографии – трансформировать и редактировать. Очень важно, чтобы фотограф изначально создавал для фотографируемого безопасную среду, в которой тот может позволить себе быть спонтанным, свободно выражать свои чувства, мысли и фантазии, «играть» с реальностью и экспериментировать с новыми формами переживания. Таким образом, фотографа можно сравнить с психологом, а фотографируемого с клиентом [1, с. 9].

В психологии фотография используется как методический материал для изучения психологических явлений (изучение эмоций по фотографии, тест Сонди и др.), документальная запись изучаемого психологического явления, состояния (в ходе эксперимента, наблюдения), арт-терапевтический материал (А. Копытин, Р. Мартин, М. Киселева и др.) при создании коллажей, выполнении самопрезентации и других проективных упражнений.

Подход Сонди основан на теории систематического влечения и размерной модели личности. То есть методика Сонди пытается перечислять все человеческие побуждения, классифицировать и объединять их в рамках всеобъемлющей теории. Принцип прохождения теста прост и всегда одинаков – тестируемому необходимо выбирать предлагаемые портреты по принципу нравится/не нравится, а вот расшифровка результатов напрямую будет зависеть от того, как и кем она будет делаться. Существует два способа получения расшифровки результатов: компьютерной программой, когда результаты высвечиваются сразу же после прохождения теста, и расшифровка специалистом – психодиагностом [4].

Фотография запечатлевает определенные, иногда тщательно отобранные моменты в жизни и демонстрирует множество различных вариантов. Фотография – это инструмент для

подтверждения объективности существования тех или иных явлений и поиска их смысла с помощью иного взгляда на реальность. Комбинируя различные формы познания, отражения и репрезентации, фотография становится средством коммуникации.

Эпоха постмодерна, в которой мы живем, ознаменовалась появлением новых психотерапевтических методов работы с людьми. Эти методы включают фототерапию. Однако фотографию можно использовать не только как терапевтический инструмент, но и как психодиагностический инструмент [3].

Фототерапия относится к терапевтическому и коррекционному использованию фотографии для решения психологических проблем, а также для развития и гармонизации личности. Она может включать в себя работу с готовыми фотографиями и создание оригинальных авторских образов. Таким образом, основным содержанием фототерапии является создание и/или восприятие клиентом фотографических изображений, дополненное их обсуждением и различными видами творческой деятельности. Это может быть написание рассказов, использование дополнительных визуальных приемов (рисование, коллаж, установка готовых картинок в пространстве), создание фигур из фотографий и последующая игра с ними, выступления на сцене и работа с костюмами и гримом, движения и танцы, художественные описания и т. д.

Развивающие и исцеляющие эффекты восприятия или формирования фотографии также могут проявляться в повседневной жизни людей, но фототерапия обязательно предполагает общение со специалистом (психологом, психотерапевтом).

Представители разных психотерапевтических школ и направлений могут иметь разные подходы к процессу фототерапии: одни акцентируют внимание на работе с изображениями в соответствии с психоаналитической традицией, другие уделяют приоритетное внимание воспитанию навыков и развитию умений, а третьи побуждают клиента укреплять отношения с окружающими его людьми и предметами посредством фотографии и т. д.

Если следовать психоаналитическим взглядам, то суть процесса фототерапии заключается в выражении внутренних конфликтов, потребностей и переживаний клиента посредством фотографических изображений. Благодаря фотографии они могут вербально описать и понять их, а также изменить свое отношение к ним. В процессе создания и обсуждения фотографий в человеке возрождаются как сознательные, так и бессознательные потребности и переживания, связанные с психическими травмами и незавершенными ситуациями прошлого. Выражение травматических переживаний и завершение прошлых ситуаций в связи с психотерапией или групповой работой является основой для психологических изменений.

Для того, чтобы создавать и обсуждать образы в психотерапевтическом ключе, необходима коммуникация между клиентом и специалистом. Последний в этом случае не только вовлекает клиента в процесс фотографирования и поддерживает другие виды творческой деятельности (в том числе художественные описания, визуальные действия и т. д.), но и побуждает описывать свои чувства и искать смысл в созданных или готовых фотоизображениях. Как фотографу для фотографируемого, так и специалисту для клиента важно создавать безопасную среду, в которой он может позволить себе быть спонтанным, свободно выражать свои чувства, мысли и фантазии, «играть» с реальностью и экспериментировать с новыми формами переживания.

Фототерапия – это инструмент для подтверждения творческого взгляда человека на самого себя. Через закон отражения открывается много перспектив для понимания того, кто такой человек на самом деле.

А. И. Копытин в своей книге «Тренинг по фототерапии» выделяет одиннадцать функций фотографии:

- *функция обновления* позволяет обновить положительный или отрицательный опыт с помощью фотографии, чтобы вы могли испытать его снова;

- *стимулирующая функция* активизирует все сенсорные системы, что позволяет преодолеть сенсорную депривации;
- *организационная функция* фотографии активизирует творческое мышление;
- благодаря *объективирующей функции* фотографии человек осознает свою принадлежность к национальным, социальным, религиозным, культурным и т.д. группам, ко всему, что является основой для самоидентификации;
- *рефлекторная функция* фотографии позволяет увидеть и понять внутреннюю и внешнюю динамику развития;
- *функция формирования смысла* позволяет увидеть новые смыслы в некоторых жизненных событиях, дает возможность взглянуть на одно и то же событие с разных сторон, обеспечивает альтернативное понимание и устанавливает связь между событиями и внутренним миром;
- *деконструктивная функция* фотографии решает проблему «освобождения» от ложных «сконструированных» ценностей, способствует созданию новой системы ценностей, отражающей ее внутреннюю и внешнюю реальность;
- *функция рефрейминга* помогает реабилитировать себя и обогатить свой жизненный опыт.
- *функция удержания фотографии* помогает безопасно реагировать на некоторые жизненные события. Фотография удерживает чувства и не дает им выплеснуться наружу;
- *экспрессивно-катарсическая функция* решает проблему переживания события для того, чтобы на него реагировать;
- *функция безопасности фотографии* дает возможность не только отделиться от травматических переживаний, но и частично контролировать их [2, с. 12–13].

Исходя из современных проблем теории изобразительного искусства, можно сказать, что отношение к искусству фотопортрета за последние 30 лет существенно изменилось. Это связано с размыванием типических качеств современного человека, формирующих представление о значении портретного образа у людей, имеющих отношение к фотоискусству. Современные типические черты личности выражаются в новых, отвечающих современности явлениях фотопортрета.

Для того, чтобы увидеть подобное, необходимо фотографировать разных людей: одинокого пенсионера, врача медицинской клиники, менеджера по продажам, риелтора, интернет-зависимого игромана, экстремального автогонщика, водителя маршрутного такси, инвалида афганской или чеченской войны, лица без определенного места жительства и т. д. Таких разных людей объединяет необходимость приспосабливаться к новым условиям. Их зависимость от кого-либо или чего-либо отличает их друг от друга характером социальных взаимоотношений с окружающими, определением важного и второстепенного в их жизни.

Исходя из вышесказанного, применение в практике фотопортретирования методик психологического исследования помогает решить некоторые творческие и научные задачи, стоящие сегодня перед будущими преподавателями фотоискусства в высших учебных заведениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Копытин А. И. Фототерапия: использование фотографий в психологической практике (сборник статей) / А. И. Копытин. – М.: Когито-Центр, 2009. – 190 с.
2. Копытин А. И. Тренинг по фототерапии / А. И. Копытин. – М.: Когито-Центр, 2006. – 190 с.
3. Литвин, А. В. Метод психологического анализа фотографий: механизм работы / А. В. Литвин. – Текст : непосредственный // Психология в России и за рубежом : материалы I Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, октябрь 2011 г.). – СПб.: Реноме, 2011. – С. 57–60.
4. Собчик Л. Н. Метод портретных выборов (тест восьми влечений Сонди) / Л. Н. Собчик. – СПб.: Речь, 2003. – 128 с.

УДК 37:685.34.012

Е. Г. Морозова,
А. В. Перепечаенко,
г. Луганск, ЛНР

ПОНИМАНИЕ КОНЦЕПТОВ «МОДА» И «ФЕШН» В СОВРЕМЕННОМ КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ И СФЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Современная система образования становится все более «наукоемкой» областью социальной практики, а ее эффективность все более зависимой и определяемой не только складывающимися опытом и традициями, но и мерой вовлеченности в современные социокультурные контексты.

В периоды различных потрясений – политических, экономических, социальных, психологических – происходит ускоренный тип эволюции языка. Подобные процессы можно объяснить тем, что при новом способе мышления необходим новый способ выражения мыслей. В связи с этим возникает вопрос о сохранении культурной основы языка и устранении тенденции его безграмотного использования.

Кроме этого, мы сталкиваемся с таким понятием, как «лингвистическая мода». Заимствование новых слов обусловлено влиянием иностранной культуры, диктуется модой на иностранные слова.

Слово «мода» произошло от латинского языка, на котором говорили древние римляне. Слово писалось «modus» и означало «мера (предмета); правило, предписание; образ, способ». Потом слово «La mode» появилось во Франции, и связано это было с тем, что с XIV века во Франции, благодаря Бургундскому двору, возникает понятие моды в одежде. А сама Франция на долгие годы и даже целые столетия становится страной-центром развития мировой моды.

В русском языке слово «мода» появляется в конце XVII века, во времена правления и реформ Петра I. Мода – это «ходящий обычай; временная, изменчивая прихоть в житейском быту, в обществе, в покрое одежды и в нарядах» [5]. Именно так трактуется значение слова «мода» в русском языке согласно словарю Даля.

В конце XX века вхождение английских слов в русский язык связано с отсутствием соответствующего понятия в когнитивной базе носителей русского языка, то есть формы их взаимодействия, например: «ноутбук», «сканер», «тонер», «пейджер» и др. В данном случае речь идет о необходимости обозначать новые предметы окружающей действительности. Данью моде является использование английских слов, которое вызвано общей ориентацией на Запад. В этом случае иностранные слова, как отмечает А. Ю. Романов, просто оказываются дублетами русских слов (брутальный значит жестокий, менеджер вместо управляющий) [4, с. 84].

Представление о престижности побуждает к использованию иностранных слов. Для многих носителей русского языка «шоп-тур» звучит более модно, чем «поездка по магазинам». Проще произвести впечатление перед знакомыми новым сайдингом для таунхауса, чем карнизом для дома; пилинг и лифтинг, несомненно лучше помогут восстановлению красоты, чем чистка лица; катание на плотах и подводное погружение вряд ли в той же степени заинтересуют туристов, как рафтинг и дайвинг [4, с. 35].

Данные примеры иллюстрируют интерес социума на такую ценность, как новизна. Новый план выражения для обозначения известных явлений соответствует требованиям современности и является одним из критериев модности объекта. А. Б. Гофман называет её фундаментальной ценностью в структуре моды. «Быть современным – значит идти в ногу со временем» [2, с. 18].

Как отмечает И. Т. Вепрева, «с точки зрения этой фундаментальной ценности моды модные слова являются своеобразной хроникой общества, сигналами социального времени,

источником информации о политической, экономической и культурной жизни общества» [1, с. 49].

Е. В. Маринова считает, что «поступающий из чужого языка материал сразу же осмысливается и оформляется как определённая единица морфологической системы русского языка, как слово той или иной части речи» [3, с. 73].

Большинство иностранных слов при переходе в новую языковую систему сохраняют свою искомую принадлежность. Иногда эти слова в русском тексте имеют лексико-грамматическую причисленность, отличную от присущей ему в словах и фразах.

Слово «fashion» происходит от латинского слова «factionem», а «facon» от древнего французского слова. В английском языке слово «fashion» является существительным и активно сочетается со словами разных частей речи (прилагательными, глаголами, другими существительными, местоимениями). В русском контексте данная единица может выступать как слово разных частей речи.

В середине века шили по всей Европе приталенные кафтаны. В Англию же мода на данную одежду, которая портными шилась строго по фигуре, пришла из Франции. «Пошита по фасону», – говорили портные. Так и появилось в Англии слово «fashion».

Сочетания наиболее распространённые в нашей современной прессе: «fashion бренд», «fashion гуру», «fashion-директор», «fashion дом», «fashion фотография», «fashion-эксперт» и т.д. Можно предположить, что данные иностранные слова относятся либо к морфемному уровню языка и тогда являются аффиксоидом или частью сложного слова, либо выступают как самостоятельное слово – имя существительное или имя прилагательное.

В текстах современных печатных СМИ можно наблюдать активное употребление иностранных слов «fashion» в кириллическом варианте написания: «фешн дом», «фешн фотография», «фешн-эксперт» и т. д.

Несмотря на изменение, данная единица сохраняет принадлежность к разряду аналитических прилагательных с присущими грамматическими характеристиками. В то же время это иностранное слово теряет свой статус и должно рассматриваться как полноценное заимствование, пополнившее словарный состав русского языка на рубеже XX–XXI столетий.

С одной стороны, заимствования без меры засоряют речь, делают ее не для всех понятной. Чрезмерность, неуместность, необоснованность употребления заимствований приводит к образованию нелепых фраз, что значительно усложняет процесс восприятия. С другой стороны, заимствование является развитием языковой лексики, и отвергать этот естественный процесс нельзя. Лексическое заимствование обогащает язык и обычно не вредит его самобытности, так как при этом сохраняется основной, «свой» словарь, а кроме того, неизменным остается присущий языку грамматический строй, не нарушаются внутренние законы языкового развития.

Вдумчивое отношение к использованию иностранных слов в соответствии с их точным значением и стилистической окраской помогает избежать речевых ошибок, сохранить чистоту русской речи и способствует воспитанию хорошего вкуса.

Слова с компонентом «фешн» в русском языке должны употребляться не как дань моде, а по мере необходимости. Правильное, грамотное употребление этих слов, а также употребление их в нужном контексте – неотъемлемая часть культуры речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вепрева, И. Т. Какое оно, модное слово: к вопросу о параметрах языковой моды / И.Т. Вепрева, А. Мустайоки // Русский язык за рубежом. – 2006. – № 2. – С. 49–53.

2. Гофман, А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. / А.Б. Гофман. – М.: Наука, 1994. – 112 с.

3. Маринова, Е.В. Иноязычные слова в русской речи конца XX – начала XXI в.: проблемы освоения и функционирования. / Е.В. Маринова // Проблемы освоения и функционирования. – М.: ЭЛПИС, 2008. – С. 73–76.

4. Романов, А. Ю. Англицизмы и американизмы в русском языке и отношение к ним / А. Ю. Романов. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2000. – 49 с.

5. Мода [Электронный ресурс]: Толковый словарь Даля. – Электрон. статья. – Тверь, 2005. – Режим доступа: https://gufo.me/dict/dal/мода/. - Дата обращения: 09.11.2020. – Загл. с экрана.

УДК 378.015.31

Г. Б. Назаров,
г. Луганск, ЛНР

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ БУДУЩЕГО ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

Художественно-образное мышление, являющееся основополагающим условием готовности к творческой работе в вузовском образовании, формируется в процессе профессионального образования. Смысл процесса образного мышления – научиться видеть и воспринимать окружающее с последующей трансформацией увиденного с целью создания художественного образа. В этом случае развитие образного мышления играет ключевую роль в воспитании, обучении студентов изобразительному искусству. Вместе с тем высшая школа закладывает основы специальной грамотности и мастерства, формирует мировоззрение художника-педагога.

Актуальность исследования в области методики художественного образования объясняется значимостью изобразительного творчества в работе будущего педагога-специалиста в области искусства. Проблемы использования изобразительного искусства в художественном образовании как мощного средства приобщения к художественному творчеству широко освещены в работах многих ведущих исследователей: А. В. Бакушинского, В. А. Барадулина, Н. А. Горяевой, Т. С. Комаровой, В. В. Корешкова, Ю. В. Максимова, Л. Г. Савенковой, Н. М. Сокольниковой, А. С. Хворостова, Т. Я. Шпикаловой и др.

Следует отметить, что формирование художественно-образного мышления студентов художественных специальностей крайне редко выделялось в отдельно поставленную проблему, а обычно рассматривалось в комплексе с другими проблемами преподавания рисунка. Для того, чтобы обосновать методы и формы внедрения достижений мастеров прошлого в процесс подготовки современного педагога искусства, необходимо собрать и проанализировать обширный материал, касающийся продуктивной работы в пространстве искусства при определяющем значении семантического подхода в творческом развитии студентов. Эта область педагогических исследований пока не нашла конкретного воплощения в современной науке. Поэтому к числу недостаточно решённых проблем специальной подготовки художника-педагога в системе образования педагогических вузов мы относим проблему формирования их образного мышления в процессе освоения курса.

Перед педагогами стоит важная задача – студент должен смотреть на вещи, явления, окружающие нас, анализируя внутреннюю конструкцию, состояние объекта, чтобы затем суметь трансформировать, видоизменить, упростить, создать новое, авторское.

Особый интерес у студентов представляет тема натюрморта. Это, прежде всего, обусловлено тем, что предметы, из которых составляется натюрморт, могут более свободно, чем другие объекты переосмысливаться и видоизменяться художником. Можно утверждать, что декоративное этюдирование натюрморта предполагает активную трансформацию предметов, составляющих данный натюрморт, в части их пластических характеристик, формы, цвета, размеров, места расположения и т.п. [1, с. 219].

Трансформируя в натюрморте отдельные его мотивы в орнаментальные изображения с видоизмененными пластическими и масштабными характеристиками, избавляясь от пространственной перспективы и объемной формы, художник стремится создать

декоративное произведение, где стилизованные и эстетически убедительные формы организованы в интересные ритмические порядки. Конкретно-предметное изображение в этом случае переходит в пластическое [1, с. 221].

Заметим, что во время практической деятельности – одновременно работает мышление и воображение. Причем богатство практической деятельности студента (эскизы композиций, наброски, зарисовки, этюды и др.), в которой он переходит от одной формы работы к другой, предполагает и некоторую смену характера художественного мышления и воображения. Таким образом, при создании композиции на основе условно стилизованных изображений активно работает воссоздающее воображение, позволяющее самостоятельно создавать новые, оригинальные художественные образы.

Безусловно, практические занятия по изобразительному искусству– сложный процесс взаимодействия преподавателя и студента. Нужна большая предварительная работа не только со стороны студента, но и со стороны преподавателя, умение правильно отобрать материал, заинтересовать студентов, подвести их к осознанию непонятного, научить анализировать собственную композицию. Необходимо искать пути повышения эффективности формирования образного мышления и создания условий активизации творческих способностей студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В. Н. Козлов. – М.: Легкая и пищивая промышленность, 1981. – 264 с.

УДК 378.147:74

А. Г. Пономарёва,
г. Белгород, РФ

НОВАТОРСТВО В СФЕРЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ДИЗАЙНА И ТЕХНОЛОГИЙ

В настоящее время все прогрессивные страны претерпевают постоянные изменения в различных сферах жизни. Стремительное развитие технологий, сменяемость требований потребителя, обновление видов, целей и задач в области дизайна требуют от современного дизайнера немалой выдержки и умения подстраиваться под новые реалии, стремления к саморазвитию и постоянному обновлению знаний в области дизайнерской деятельности, психологической устойчивости и терпения, развитых коммуникативных способностей для успешного общения с клиентом и обсуждения творческих проектов.

Современный дизайн включает в себя множество различных направлений. Дизайн среды, дизайн графический, декоративно-прикладное искусство и народные промыслы в области дизайна, дизайн костюма, а также многие другие способы проявления способностей студентов можно найти в Белгородском государственном институте искусств и культуры на факультете дизайна и технологий (далее – БГИИК). Современное образование требует немалых усилий со стороны преподавателя, чтобы помочь студенту воплотить в жизнь самые смелые идеи и проекты в области дизайна. При этом важными задачами как перед преподавателем, так и перед студентом, стоят следующие:

–способность сохранить традиционность отечественной школы дизайна;

–организовать открытый и понятный образовательный процесс;

–осуществить интегрированное образование, включающее в себя элементы европейской системы образования с целью достижения наилучшего результата;

–создание условий для осуществления межкультурной деятельности;

–использование инноваций в образовательном процессе, а так же в процессе осуществления новых проектов.

Современный дизайн предполагает использование компьютерных технологий и цифрового искусства. Речь идет о цифровой среде, в которой создаются студенческие проекты и художественные концепции [1, с. 33]. Постоянное развитие области цифровой среды и частичное слияние традиционных видов искусств с данной средой привело к возникновению искусства трехмерного изображения. Речь идет о создании проектов в условиях виртуальной реальности, к которым можно отнести анимационные ролики, монтаж, 3D-моделирование персонажей и архитектурных объектов, создание макетов для ювелирных украшений. Работа над данными проектами в БГИИК осуществляется посредством таких программ, как ArchiCAD, 3DMAX, CorelDraw, Photoshop и прочих.

Стоит отметить, что активное развитие компьютерных технологий постепенно привело к появлению практической педагогики в области цифрового искусства. Она основывается на международном теоретическом и практическом опыте создания и использования виртуальных и интерактивных проектов. Важной чертой данного фактора является интеграция и изменение иерархической структуры социокультурной системы [2, с. 248–259].

На рынке труда просматривается высокая конкуренция в области дизайна, что определяет необходимость в наличии у будущих дизайнеров определенных профессиональных компетенций. Таким образом, следует определить необходимые требования к студентам-дизайнерам, а именно:

–умение рационально распределить учебную нагрузку с целью своевременного выполнения заданий и полноценного освоения программы;

–готовность к применению новых нетрадиционных форм обучения, особенно необходимых в условиях пандемии (речь идет об удаленных методах обучения);

–стремление к саморазвитию, самообучению, так как данные факторы являются основополагающими и востребованными на современном рынке труда;

–знание основных понятий в области искусства и дизайнерской деятельности, наличие навыков в построении простейших предметов, а так же видение объема и пространства;

–наличие технического оборудования, необходимого для успешного выполнения заданий [4, с. 126];

–разносторонняя подготовка в рамках расширения спектра предметных областей [4, с. 250].

Весьма эффективными методами в обучении студентов-дизайнеров являются следующие:

–активное использование наглядных учебных материалов, показ работ из личного методического фонда преподавателя с целью определения вместе со студентами допущенных ошибок или удачных моментов, показ лично преподавателем правильного выполнения задания, помощь каждому отдельному студенту в выполнении задания;

–расширение знаний студентов в области использования различных изобразительных материалов;

–сочетание аудиторных занятий с самостоятельной домашней работой студента;

–развитие веры у студентов в собственные творческие возможности, помощь в раскрытии потенциала каждого студента;

–постепенное усложнение заданий как аудиторных, так и внеаудиторных с целью прогрессирования возможностей студентов [3, с. 27–30].

Проведя анализ способностей студентов-первокурсников БГИИК, определилась необходимость использования информационно-личностной технологии обучения и индивидуального подхода к обучению каждого студента. Преподаватель должен помочь

студенту набраться опыта в творческой деятельности, сформировать художественную «насмотренность», определить направление, в котором стоит развиваться студенту.

Рассмотрим ситуацию с новаторством в сфере декоративно-прикладного искусства в дизайне. Работа мастера-прикладника сейчас зачастую сливается с дизайном как таковым. Данные мастера стараются сохранить прежние традиции ручного производства, постепенно соединяя его с современными технологиями, так как с экономической точки зрения товар ручной работы дороже и производство его занимает огромное количество времени. В то же время современные технологии позволяют мастерам создавать изделия не худшего качества в более короткие сроки, что очень важно в современном мире, так как спешка стала уже обыденностью. Следует отметить, что в БГИИК работает удивительный мастер-преподаватель – Митрягин Андрей Владимирович. Он активно продвигает современные технологии в сфере использования металлопластики в создании малых архитектурных форм и скульптур. Такие программы, как 3DMax уже преподаются на кафедре декоративно-прикладного искусства, что приближает студентов к современному типу производства – быстрому и качественному.

Современный дизайн является неотъемлемой частью жизни общества, поэтому важно привнести в сферу обучения студентов-дизайнеров инновационные технологии, вносить постоянные изменения в систему образования, основываясь на современных предпочтениях потребителя. Однако не стоит забывать также и о мировом опыте в сфере дизайна, накопленном годами. Все передающиеся поколениями знания важно сохранить и использовать с умом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Материал – технология – форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве. Коллективная монография на основе международной научной конференции. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. – 538 с.

2. Мкртчян С.В. Адаптивность как системное свойство среды проживания / С.В. Мкртчян // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2013. – №3. – С. 248–259.

3. Ратиева, О. В. Обучение техникам живописи. Теория и методика преподавания в художественной школе : учебное пособие / О. В. Ратиева, В. И. Денисенко. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Планета музыки, 2019. — 192 с.

4. Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Российское креативное образование в области цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС» / под ред. А.Н. Лаврентьева. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. – 408 с.

УДК 378

Н. С. Степанова-Третьякова,
Ю. И. Бондарев,
г. Белгород, РФ

ОСВОЕНИЕ СРЕДСТВ ПЕРЕДАЧИ ПРОСТРАНСТВА СТУДЕНТАМИ НАПРАВЛЕНИЯ ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРЫ В ДИСЦИПЛИНАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦИКЛА

Освоение студентами направлений дизайна и архитектуры закономерностей и средств изображения пространства в живописных и графических работах является основополагающим в образовании архитектуры и дизайна. Передача пространственных характеристик является одним из компонентов, составляющих художественный образ. Наличие передачи последнего в работах обучающихся показывает не только наличие навыков, но и уровень развития пространственного мышления. Будущие дизайнеры и архитекторы, постигая художественные средства создания пространственных характеристик,

приобретают опыт, который применяют в процессе проектирования. Такие дисциплины, как «Учебный рисунок», «Академический рисунок», «Живопись и колористика» являются наиболее доступными средствами для студентов понимания внутреннего содержания законов изображения.

Период молодости является благоприятной почвой для изучения и освоения не только нового материала, но и, прежде всего, проявления творческой деятельности, тем самым приобретая свой индивидуальный почерк. Опираясь на особенности возрастного этапа студентов, можно целенаправленно воздействовать на формирование у них художественных навыков в целом, тем самым, развивая профессиональные умения. Творческая деятельность является основным источником, который знакомит с понятием художественных средств выразительности, гармонии и художественного образа. Последнее, по словам кандидата педагогических наук Н. Л. Стариченко, «…включает в себя компоненты как художественные материалы и технология, технические приёмы изображения, закономерности изображения в различных художественных системах (композиция, форма, пространство, цвет, тон), психологические аспекты создания и восприятия, интеллектуальный опыт художника и зрителя» [1, с. 166]. Будущие специалисты, систематически осваивая его с первого курса, формируют чувство целостности как в работах, так и в художественно-профессиональной деятельности.

Многие художники, педагоги художественных дисциплин обращались к проблемам пространственных характеристик не только в своём творчестве, но и в работах своих учеников, ведь пространство необходимо передать и в натюрморте, и в пейзаже, а также при изображении интерьера, экстерьера. Пейзаж является более доступным средством при объяснении обучающимся закономерностей пространственного изображения. Оно складывается из суммы таких закономерностей, как линейная, воздушная перспективы, удалённость предметов от источника освещения, спектральная растяжка. Но самое главное – является одним из неотъемлемых компонентов художественного образа. Учитывая это, любой обучающийся по направлению «Дизайн» или «Архитектура» сможет грамотно выполнить различной сложности задания.

В связи с этим была разработана система занятий по учебному пленеру, направленная на поэтапное выполнение заданий по живописи и графике. Учебные разработки были внедрены в учебный процесс. Студентам предлагалось постепенное изучение пространственных характеристик: в живописи – воздушная перспектива, спектральная растяжка, в графике – воздушная перспектива, удалённость предметов от источника освещения. На основе изученного материала обучающиеся применяли полученные знания при ознакомлении с техническими приёмами. Это необходимо для того, чтобы будущие специалисты смогли более доступным методом создавать художественный образ в пленэрных работах. Для осуществления этого процесса, студенты в работах использовали технические приемы работы с гуашью, с аппликацией – в живописи, с тушью, гелиевой ручкой, маркером – в графике.

В рамках образовательного процесса студенты-бакалавры направлений «Архитектура» и «Дизайн» изучали технику «широкий мазок», которая заключается в нанесении красочного слоя в несколько приёмов широкой кистью. С большим интересом в рамках пленера они отнеслись к технике «аппликация». Она предполагает работу с цветной журнальной бумагой. Обучающиеся на картоне карандашом наносили пейзаж, на который наклеивали обрывные кусочки из журналов. Также бакалавры осваивали графические средства выразительности, постигали техники «вертикальный штрих» и «пуантилизм»: чёрное изображение на белом фоне и белое изображение на чёрном фоне. Студенты-дизайнеры и архитекторы на белой бумаге карандашом наносили рисунок, затем чёрной гелевой ручкой вертикальным штрихом или точками покрывали свой пейзаж. Всё это происходило с учётом закономерностей изображения. После они делали почти аналогичное задание «вертикальный штрих» и

«пуантилизм» белое изображение на чёрном фоне. Разница состояла в том, что в данном случае, готовилась чёрная имприматура с использованием туши, поверх которой наносились точки белой гуашью.



Рис. 1. Передача пространства по средствам различных технических приёмов

Создание художественного образа в творчестве студентов направлений «Дизайн» и «Архитектура» – это очень длительный и трудоёмкий процесс, требующий большого количества времени. Поэтому в работе использовались пространственные характеристики изображения и технические приёмы как средства передачи образа в работах обучающихся. Проведённая работа показала, что изучение пространственных характеристик, технических приёмов как средств создания художественного образа мотивировало студентов к более глубокому изучению изобразительного искусства, к использованию полученных знаний, умений и навыков в процессе проектирования в системе архитектурного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стариченко Н.Л. Принцип многообразия в детских рисунках – основа художественного развития личности / Н.Л. Стариченко // Искусство в условиях модернизации школьного образования и воспитания. Сборник научных статей. – М.: Институт художественного образования РАО, 2003. – С. 165–169.

УДК 378.14

И. Б. Ческидова,
г. Нижний Тагил, РФ

ПОДГОТОВКА БАКАЛАВРОВ В ОБЛАСТИ ДЕТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

На современном этапе развития высшего образования Федеральный государственный образовательный стандарт определяет одной из основных задач формирование у студентов профессиональных компетенций, способствующих реализации педагогических задач. Будущий педагог должен быть ориентирован на профессиональное развитие, готовность к реализации задач, поставленных перед дошкольным и начальным образованием, достижение профессиональной компетентности [1].

Программа подготовки бакалавров профиля «Начальное образование и дошкольное образование» предполагает изучение дисциплин, связанных с художественным развитием детей дошкольного и младшего школьного возраста, изучение курсов по выбору, направленных на освоение практических умений работы в разных техниках изобразительного и декоративно-прикладного искусства, углубленным изучением отдельных вопросов художественного образования и эстетического воспитания ребенка.

В процессе изучения дисциплины «Теории и технологии художественно-эстетического образования в начальной школе» студентами выполняются следующие виды работ: разработка технологических карт занятий, разработка и защита педагогического проекта, показ фрагментов занятий, изготовление наглядных пособий, подготовка и проведение дидактических игр по предмету. Помимо освоения теоретического материала в рамках

изучения вышеуказанных дисциплин предполагается свободное овладение студентом навыками работы в разных техниках и разными материалами, навыками выполнения педагогического рисунка, выступления перед аудиторией, оформления мини-выставок учебных и творческих работ.

В процессе проведения занятий большое внимание уделяется созданию условий для проявления самостоятельности в эстетических суждениях, учебно-исследовательской деятельности (навыки работы с источниками искусствоведческой информации и специальной литературой, умения исследования, осмысления, обобщения, интерпретации художественных фактов), понимания истоков и причинно-следственных взаимосвязей развития современного искусства.

В соответствии с современными требованиями к качеству образования в высших учебных заведениях занятия по дисциплине проводятся в том числе в интерактивной форме, что побуждает студентов к публичным выступлениям с докладами и сообщениями, развивает навыки монологической публичной речи, ведения дискуссии и полемики, формирует навыки анализа и оценки качества сообщений и презентаций.

При изучении дисциплины «Теории и технологии художественно-эстетического образования в начальной школе» предлагаются следующие интерактивные формы проведения практических занятий.

При подготовке к проведению круглого стола «Проблемы художественного образования в начальной школе» предлагаются следующие вопросы для обсуждения: система художественного обучения детей в России; обучение рисованию в Вальдорфской школе; обучение рисованию в школах Японии; обучение изобразительному искусству в соответствии с ФГОС НОО; современные программы по изобразительному искусству для начальной школы.

Учебно-деловая игра «Мастер-класс». Занятие проводится в интерактивной форме, студенты делятся на мини-группы «художников» и «зрителей». Художники готовят сообщения об особенностях работы в разных техниках, осуществляют руководство процессом изображения. Зрители задают вопросы, выполняют упражнения в предлагаемой технике (формат А 4).

Ролевая игра **«**Путешествие в музей» способствует закреплению знаний о жанрах изобразительного искусства: пейзаж, портрет, натюрморт, анималистический. Студенты, поочередно выступая в роли экскурсовода, показывают фрагмент беседы по картине, остальная часть группы – зрители – задает вопросы. Также на занятии проводится игра «Самый внимательный зритель» (узнать картину по представленному фрагменту).

Выполнение коллективной работы – оформление детской книги. Студенты делятся на группы по 5-6 человек, распределяют между собой работу над элементами оформления детской книги. В результате работы к концу занятия каждая группа должна представить детскую книгу с иллюстрациями объемом 5-6 страниц.

При подготовке педагогов большое внимание уделяется изучению гуманитарных дисциплин. В процессе изучения дисциплины «История изобразительного искусства» у студентов формируются знания об изобразительном искусстве как части художественной культуры, о роли профессионального искусства и народного художественного творчества в жизни общества. Основное содержание курса «История изобразительного искусства» заключается в освещении процесса развития изобразительного искусства, анализа его основных направлений, стилей и течений. Изучение дисциплины направлено на создание основы для дальнейшего самообразования и интеграции художественных и профессионально-педагогических знаний и умений.

При подготовке к проведению занятия в интерактивной форме по теме «Искусство Возрождения» студентам необходимо самостоятельно ознакомиться с информацией, представленной в рекомендуемых учебных пособиях и подготовиться к проведению ролевой игры «В мастерской художника» (разделиться на мини-группы «Художники», «Зрители»,

«Искусствоведы»). «Искусствоведам» следует подготовить сообщения о жизни и творческом пути художника (Ян Ван Эйк, И. Босх, П. Брейгель, А. Дюрер) для 5-7 минутного выступления на практическом занятии. «Художникам» необходимо дополнить выступления «искусствоведов» рассказами о сюжете, символике изображений, технологии создания живописного или графического произведения, а «зрителям» – подготовить и задать вопросы «художникам» и «искусствоведам».

При изучении темы «Искусство второй половины XIX в.» может быть использована такая форма проведения занятий, как «круглый стол» под названием «Художественный совет». «Художники» должны подготовить сообщения для 5-7 минутного выступления по творчеству К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега, О. Родена, П. Сезанна, П. Гогена, В. Ван Гога. «Критикам» подготовить 2-3 минутные выступления, в которых рассмотреть официальную точку зрения Салона (XIX в.), точку зрения сторонников импрессионизма (Э. Золя), точку зрения современных искусствоведов. «Зрителям» подготовиться к участию в «Художественном совете» по примерным вопросам: причины возникновения направлений импрессионизм и постимпрессиониз; достоинства живописной манеры импрессионистов; причины быстрого упадка данных направлений; влияние импрессионизма и постимпрессионизма на развитие изобразительного искусства.

Взаимосвязь изучаемых дисциплин способствует тому, что при изучении курса «Теории и технологии художественно-эстетического образования в начальной школе» студенты могут работать над творческими проектами в составе мини-групп (2-3 человека) и защищать свой проект на практическом занятии. Примерные темы проектов следующие: «В средневековом соборе», «Путешествие по древнерусским городам», «Народные праздники». Например, проект «В средневековом соборе» (тема рассматривается в программе «Изобразительное искусство» под редакцией Б. М. Неменского в начальной школе) предполагает виртуальное путешествие по готическим соборам Западной Европы с показом видеофрагментов, прослушивание средневековой музыки, оформление аудитории, изготовление макета собора.

Использование интерактивных форм обучения в процессе изучения дисциплин «История изобразительного искусства» и «Теории и технологии художественно-эстетического образования в начальной школе» способствует активизации учебной, поисковой, творческой деятельности студентов, более полному и разностороннему освоению изучаемого материала, формированию коммуникативных навыков, дает богатый опыт анализа и интерпретации произведений искусства, готовит к будущей профессиональной педагогической деятельности.

Помимо этого формированию профессиональной компетентности студентов способствует работа в творческой группе, организация выставок учебных и творческих работ, написание статей в рамках изучения дисциплин, участие в конференциях и других мероприятиях, педагогическая практика в начальной школе.

Прохождение педагогической практики предполагает более полное знакомство студентов с организацией и проведением занятий по предмету «Изобразительное искусство» в начальной школе. В процессе прохождения педагогической практики у студентов формируются навыки подготовки и проведения уроков изобразительного искусства, совершенствуются собственные художественно-творческие навыки, а также навыки исследования, осмысления, интерпретации детского рисунка. Помимо проведения уроков студенты проводят дополнительные мероприятия по предмету, разрабатывают сценарии внеурочных мероприятий, направленных на формирование у учащихся более полного представления о работе художника и способствующих формированию познавательного интереса к изобразительному искусству, оформляют выставки детских рисунков, проводят с детьми беседы об искусстве и анализируют ответы учащихся и работы детей.

По отзывам студентов, проведение занятий по изобразительному искусству не вызывало у них особых затруднений. Посещение занятий, проведенных студентами на

практике, показало, что студенты знакомы с содержанием программ по предмету «Изобразительное искусство», имеют представление о возрастных особенностях изобразительной деятельности детей, формах и методах проведения занятий, владеют навыками работы в разных техниках и разными материалами. В то же время студенты отмечают возникающие сложности при формулировании цели и задач занятий, при оценивании работ детей, испытывают затруднения при необходимости учитывать индивидуальный темп работы детей и проявления творческой инициативы учащихся. Как отмечают педагоги, курирующие работу практикантов, при проведении занятий преобладает объяснительно-иллюстративный метод, студенты затрудняются свободно (наизусть) излагать материал, распределять и контролировать время проведения этапов занятия.

Проблема оценки уровня художественного развития детей обсуждается педагогами на протяжении нескольких последних десятилетий. Особые сложности в оценке учебных и творческих работ младших школьников испытывают выпускники педагогических вузов и колледжей, что неоднократно отмечалось студентами в анкетах по итогам прохождения педагогической практики в качестве учителя начальных классов.

Спецификой предмета «Изобразительное искусство» обусловлено разнообразие форм выполнения заданий, свобода выбора материалов и средств художественной выразительности, при этом особую сложность для педагога представляет оценивание работ, связанных с передачей собственного эмоционально-образного отношения ребенка к событиям и явлениям окружающего мира.

При этом проблемы оценки детского рисунка возникают в любом случае – и выбор материала, и прочие критерии могут быть предметом спора при оценке работы ребенка. Важен высокий профессионализм педагога, который должен иметь возможность дифференцировать оценку (придумал хорошо, выполнил с ошибками), важен индивидуальный подход к каждому ребенку (например, знание цветовых предпочтений или предпочтений в выборе материала и темы). Необходимы критерии оценки работ в соответствии с планируемыми достижениями и уровнем класса, в соответствии с видением учителем конкретного результата обучения (академическая или творческая направленность) и т.д.

Необходимо также отметить, что не все студенты показывают готовность к внедрению инклюзивного образования в общеобразовательной школе. Помимо изучения теоретических аспектов проблемы необходимо получение практических навыков работы с детьми с ограниченными возможностями здоровья, навыков изготовления и использования наглядных пособий, развивающих игр, тактильных и дидактических книг и т.п.

В целом, подводя итоги, можно сказать, что изучение художественных дисциплин в вузе и прохождение педагогической практики является необходимым для развития творческой личности будущего педагога. Разнообразие подходов, форм и методов работы в этом направлении будут способствовать тому, что к детям придет педагог, действительно заинтересованный в результатах своего труда, обладающий большим творческим потенциалом и умеющим раскрыть творческое начало в каждом ребенке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования, направление подготовки 44.03.02 Психолого-педагогическое образование: утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 14 декабря 2015г. № 1457 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/440302.pdf

ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: МИРОВОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ

УДК 37.036.5

М. В. Базилевич,
г. Тюмень, РФ

РАЗВИТИЕ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ОБУЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ В ДМШ И ДШИ

Всестороннее и гармоничное развитие личности ребенка всегда составляло основную цель образования. Тем более это актуально сейчас, в XXI веке, когда все более ускоряющийся темп развития науки и техники, всеобщая компьютеризация и «цифровизация» приводят к активному развитию рационально-логического мышления в ущерб мышлению эмоционально-образному. Одной из важнейших задач современного музыкального образования, таким образом, становится задача развития фантазии, воображения, творческих способностей и эмоциональной отзывчивости ребенка. Данное обстоятельство обуславливает актуальность настоящего доклада, посвященного рассмотрению методов и приемов развития ассоциативно-образного мышления детей младшего школьного возраста, применяемых на уроках дисциплины «Слушание музыки».

Еще в 20-е годы XX ст. Б. В. Асафьев и Б. Л. Яворский дали следующее определение названной дисциплине (позже переименованной в «Музыкальную литературу» для детей 4–7 классов ДМШ): «Слушание музыки – это формирование культуры восприятия» [5, с. 97]. Именно в рамках «Слушания музыки» закладываются основы культуры осмысленного слушания, эмоционального сопереживания и понимания содержания музыкальных произведений на основе формирования представлений о музыке как виде искусства, происходит развитие творческих и интеллектуальных способностей ребенка. Данный учебный предмет ориентирован на детей 6–9 лет, что с точки зрения онтогенеза соответствует младшему школьному возрасту. Ведущим видом деятельности ребенка в этот период становится учебная деятельность, а конкретно-предметное мышление сменяется образным (способностью создавать мысленные модели, в которых отображаются связи и отношения вещей, существующие объективно, независимо от действий, желаний и намерений самого ребенка). Являясь частной разновидностью образного, ассоциативно-образное мышление, «отвечающее» за развитие творческих способностей, опирается на эффект связей, возникающих в процессе мышления между элементами психики «посредством объединения явлений по принципу сходства отдельных элементов соседствующих явлений» [3, с. 174].

Развитая ассоциативность – важнейшая сторона художественного, и, в частности, музыкального мышления. Язык музыки отличается от языка других видов искусства высокой степенью обобщенности и абстрактности, поэтому при восприятии музыкального произведения (в любом виде музыкальной деятельности) возникает широкий диапазон образов и ассоциативных представлений. В музыкальной психологии вопросы ассоциативности поднимаются в трудах М. Г. Арановского [1], Б. В. Асафьева [2], Д. К. Кинарской [4], В. В. Медушевского [6], Е. В. Назайкинского [7], В. Г. Тарасовой [9] и др. Ассоциации, порождаемые музыкой, многообразны и проявляют себя различными категориями сложности: простейшие связаны с высотой, силой и тембром звука. Значительно более интересны ассоциации, связывающие характер музыки с речевыми, двигательными,

зрительными представлениями ребенка, с произведениями других видом искусства, с картинами природы, окружающей жизни и быта.

В «методическую копилку» преподавателя должны быть включены различные методы, приемы и формы работы, ориентированные на активизацию ассоциативно-образного мышления обучающихся. Рассмотрим некоторые из них:

1. Подбор музыкальных ассоциаций, связанных с вербальным рядом

Вербальное мышление действует на базе языковых средств и представляет собой наиболее высокий этап развития мышления. При вербальном мышлении используются понятия, логические конструкции, которые иногда не имеют прямого образного выражения (честность, гордость, тщеславие и т.д.). Прибегая к вербальному ряду, обучающийся может устанавливать наиболее общие закономерности музыкальной речи, выражать свои эмоции, обобщать различный наглядный материал.

«Выражение своих мыслей и чувств звуками». В рамках этого метода педагог предлагает ученику передать заданное учителем психоэмоциональное состояние (нежность, страх, удивление и т.д.) с помощью музыкального звука (например: спеть или сыграть на музыкальном инструменте интонацию или мотив). Другой вариант предполагает игровую форму, в которой один ребенок загадывает свое эмоциональное состояние в виде звука или мотива, а остальные дети отгадывают.

«Подбор эмоциональных эпитетов» на основе «Словаря эстетических эмоций» В. Г. Ражникова [8]. Задача ученика – пользуясь эмоциональными эпитетами, рассказать о своих впечатлениях от прослушанного музыкального произведения.

«Подбор названия к музыкальному произведению». Обучающимся предлагается сочинить как можно больше названий, отражающих суть изучаемых музыкальных произведений (т.е. превратить внепрограммную музыку в программную). Критерием для выполнения данного задания должна быть близость ассоциации к характеру музыку.

«Сочинение сюжетной сказки под музыку». Данный прием используется при восприятии программной музыки с развернутым развитием, например «В пещере горного короля» Э. Грига, «Похороны куклы» П. И. Чайковского и т.д. Дети должны сочинить небольшой рассказ или историю, которая отражала бы характер развития в музыке.

«Сочинение мелодии на заданный текст». Педагог представляет учащимся загадки, потешки, стихи, скороговорки, колыбельные, к которым дети пробуют «подобрать» им знакомые или сочинить собственные мелодии. Задание может быть выполнено в качестве домашней работы.

«Передай литературный образ». Метод основан на подборе стихотворного ряда к прослушанной музыке. Детям предлагаются карточки со стихами (по одной каждому), которые они должны прочитать. Затем проигрываются фрагменты произведений, соответствующие теме данных стихотворений. Учащимся предлагается прочувствовать их эмоционально-образный строй и сделать выбор по собственному усмотрению, объяснив его.

2. Подбор музыкальных ассоциаций, связанных с визуальным рядом

Расширяя обобщенные и динамичные представления об окружающем мире, визуальные ряды способствуют наглядному моделированию объектов и явлений музыкального искусства, активизируют поисковую и познавательную активность обучающихся

«Цветные квадраты» – подбор цветового ряда к звучащей музыке. На доске выставляются карточки с цветными квадратами разных цветов и оттенков (не менее трех каждого основного цвета). В процессе слушания музыки дети по очереди подходят к доске и выбирают карточку с оттенком, созвучным музыке в данный момент.

«Палитра» представляет собой усложненную модификацию формы «Цветные квадраты». На доске вывешивается «палитра», сделанная из половины ватмана, с

кармашками у каждого цвета. Перед палитрой на подставке раскладываются карточки с цветными квадратами разных цветов и оттенков (не менее трех каждого основного цвета). В процессе слушания музыки дети по очереди подходят к «палитре» и ставят в кармашек карточку оттенка, созвучного его ощущению в данный момент. В заключение дети прослушивают произведение еще раз, вглядываясь в свое «полотно».

«Музыкальная линия» строится на основе графического моделирования и подбора графических знаков и линий под музыку. Под звучание музыкального произведения ребенок должен начертить на листе бумаги разные линии: например, плавные, волнообразные – под медленную и спокойную музыку; прямые, изогнутые – под решительную музыку; прерывные – под легкую, отрывистую музыку. Линии могут быть того цвета, который, по мнению ребенка, больше всего подходит к настроению исполняемого музыкального фрагмента.

Метод «Волшебные бусы» направлен на развитие чувства музыкальной формы на основе ассоциативного мышления. При прослушивании музыкального произведения учащимся ставится задача найти геометрическую форму определенного цвета, созвучную настроению в данный момент. Во время прослушивания характер музыки, а, следовательно, и геометрические формы, могут меняться несколько раз. По окончании прослушивания детям предлагается объяснить выбор цвета и формы геометрических фигур, подобранных к данному музыкальному произведению. Получившаяся схема должна отражать характер пьесы, повторяющиеся части музыкального произведения и ассоциации соответствующие ощущению каждого ребенка.

«Музыкальная живопись». В рамках этого метода дети, глядя на картину известного художника, анализируют событие, изображенное на ней, краски, использованные при написании картины, а затем пытаются услышать соответствующую содержанию и эмоциональному фону картины музыку и описать ее.

3. Подбор музыкальных ассоциаций, связанных с передачей движений, «пластическое интонирование»

Б. В. Асафьев утверждал, что «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) человеческого тела» [2, с. 212]. При восприятии музыки у детей возникает двигательная ассоциация в соответствии с характером музыки, характером мелодии, эмоциональными настроениями, ритмическими особенностями и т.п. Поэтому этот вид деятельности учащихся можно активно использовать на уроке «Слушания музыки» для развития ассоциативного мышления.

«Свободное дирижирование». Перед учащимися ставится задача передачи с помощью дирижерских жестов особенностей фразировки, динамики, логических ударений, кульминации прослушанной музыки.

«Имитация игры на музыкальных инструментах» – прием, при котором смена движений рук связана с определением детьми на слух различных тембровых, динамических, темповых особенностей прослушанной музыки (особенно применимо в произведениях вариационного склада).

«Танец» – подбор танцевальных движений в различных жанрах в соответствии с характером музыки.

«Пластические этюды». Учащимся предлагается с помощью пластики рук и тела изобразить музыкальные образы (образы природы: море, непогода, рассвет; образы животных и птиц, образы персонажей – волшебника Черномора, Бабы-Яги, передача характера музыкальных персонажей – образ кошки, птички, утки, волка, дедушки и охотников в симфонической сказке С. С. Прокофьева «Петя и волк»).

4. Подбор музыкальных ассоциаций, связанных с жизненным опытом детей

Педагогическая практика показывает, что в условиях информационно-ориентированного общества, когда одной из важнейших ценностей является информация, знание, организовывать обучение следует с позиций самого ребенка, его опыта и ценностных ориентации. Жизненный опыт школьников может использоваться для иллюстрации изучаемого материала, для создания проблемной ситуации и поиска путей ее решения, для корректировки музыкальных представлений и понятий.

«Музыкальный портрет» представляет собой подбор учащимися такого музыкального произведения, которое в наибольшей степени соответствует образу одноклассника, учителя, мамы, друга, родственника и т.д.

«Если это...». Учащимся предлагается выбрать из конверта карточку с изображением какого-либо объекта. Это могут быть уже пройденные на уроках музыкальные инструменты, название темпа или динамического оттенка. Задача учащихся заключается в том, чтобы под одну и ту же звучащую для всех музыку пофантазировать на тему: если это будет виолончель, то, как изменится данное музыкальное произведение, что оно будет напоминать, и т.д.

Метод «сочинение сочиненного» заключается в том, что ребенок принимает позицию человека, который ищет идею для музыкального сочинения. В качестве идеи может выступать слово, образ которого подтолкнет школьника к созданию вербального или музыкального высказывания. Импульсом к сочинению может выступать конкретное музыкальное произведение, под которое педагогом выстраивается весь ход творческого процесса.

Систематическое использование приведенных выше методов, приемов и форм работы на уроках «Слушания музыки» позволят активизировать ассоциативно-образное мышление обучающихся, разбудить фантазию учеников, вызвать их эмоциональный отклик, помочь глубже осмыслить содержание музыкального произведения. При выборе форм и методов организации учебного процесса педагог должен принимать во внимание возрастные особенности и уровень музыкального развития детей. В заключение отметим, что проблема развития ассоциативно-образного мышления обучающихся остается актуальной на всех этапах музыкального образования. Развитое ассоциативно-образное мышление в значительной степени активизирует адекватное понимание музыкального образа, определяет уровень восприятия и воспроизведения художественного текста, способствует применению абстрактно-логического способа мышления в духовном освоении мира человеком.

ЛИТЕРАТУРА

5. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления: сборник статей. – М.: Музыка, 1974. – С. 90–128.

6. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2 / В. Б. Асафьев. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

7. Выготский, Л. С. Вопросы детской психологии / Л. С. Выготский. – СПб.: Союз, 1997. – 224 с.

8. Кирнарская, Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности: учебное пособие / Д. К. Кирнарская. – М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.

9. Лагутин, А. И. Методика преподавания музыкальной литературы в детской музыкальной школе: учебное пособие / А. И. Лагутин. – М.: Музыка, 2005. – 222 с.

10. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки: учебное пособие / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 2010. – 254 с.

11. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

12. Ражников, В. Г. Словарь художественных настроений. Краткий арт-эмоциональный учебный словарь / В. Г. Ражников. – М.: б. и., 2007. – 40 с.

13. Тарасова, К. В. Онтогенез музыкальных способностей / К. В. Тарасова. – М.: Педагогика, 1988. – 176 с.

УДК 784

А. А. Васлянина,
С. В. Черникова,
г. Луганск, ЛНР

СПОСОБЫ ОВЛАДЕНИЯ ИМПРОВИЗАЦИЕЙ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В связи со стремительным ростом и разнообразием стилей и жанров современной эстрады, появляется все больше произведений, которые создаются на основе импровизации. Тем самым это оказывает влияние на появление новых жанров в популярной и джазовой музыке. Самой распространенной проблемой в наше время является невысокое качество произведений, появляющихся на современной эстраде. Одной из причин этого явления автор считает недостаточную подготовку вокалистов. В большей мере это происходит из-за отсутствия разнообразия зарубежной литературы на тему вокальной импровизации, переведенной на русский язык, а также из-за неразвитости русского джаза как фундамента для воздвижения настоящей русской эстрадной современной песни. Но на сегодняшний день музыкальная наука и педагогика как никогда находятся в поиске решений вышеуказанных задач.

Проблема зарождения способностей к созданию собственных вокальных произведений на основе импровизации исследовались в работах Bobby Stoloff «Scat imrovization techniques», в работе А. В. Карягиной «Джазовый вокал». Практические упражнения находим в работе Ю. Чугунова «Гармония в джазе», в учебнике О. Хромушкина «Учебник джазовой импровизации для ДМШ», у М. Сапонова в учебном пособии «Искусство импровизации» и др. Высшую нервную деятельность человека, мотивационно-эмоциональные и психологические аспекты описывает П. Симонов и Б. Теплов. Как ни странно, джаз в русской эстраде присутствует довольно долгое время, но его тема раскрыта не так глубоко, чтобы можно было говорить о едином методическом подходе в изучении джазовой импровизации вокалистов.

На данный момент существенные расхождения в методиках изучения импровизации приводят к многочисленным спорам среди педагогов. Существует несколько педагогических методов. Один из них – это метод, разработанный М. Л. Коробковой и С. Г. Пановой (кафедра эстрадно-джазового пения ГКА им. Маймонида), в котором, импровизация вокальной мелодии осуществляется с опорой на инструментальное мышление. Также есть опровергающие этот метод педагоги, например А. В. Карягина (заведующая кафедрой эстрадно-джазового вокала, училище Мусорского). Она, в свою очередь, считает, что путь, по которому идут инструменталисты, для вокалистов не совсем подходит.

Также между педагогами возникают разногласия относительно алгоритма изучения импровизации. Одни считают, что сначала нужно учить ритмические формы произведений (B. Stoloff), другие настаивают на том, что мелодию и ритм нужно объединить с самого начала изучения (В. Ровнер, J. Michel). Отдельного внимания заслуживае метод сочинения вокальной импровизации на самом уроке вокала. Все выше указанные проблемы на сегодняшний день требуют исследования и систематизации.

Цель статьи – выявить, объединить основные установки и принципы работы над импровизацией в вокальном творчестве. Цель определяет основную задачу – выявить и изучить особенности основных джазовых стилей.

Импровизация – термин, обозначающий особый вид художественного творчества на основе предугадывания мелодической линии в соответствии с тональностью. Импровизацию определяют как «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно» [6, с. 9-10].

Есть множество различных точек зрения относительно импровизации. Согласно одной точке зрения, это явление исключительно западной культуры на поздней исторической ступени развития, потому что более старая европейская и внеевропейская музыка не

подразумевала разделения на композицию и исполнение, рождающее понятие импровизации. Согласно другой широко известной точке зрения, импровизация представляет собой одно из основополагающих понятий всей мировой музыкальной деятельности [1, с. 24–26].

Присоединяясь ко второй точке зрения, мы понимаем важность всестороннего рассмотрения термина импровизации, что может быть сделано лишь с помощью разделения классификаций типов импровизации, охватывающие все ее известные виды. Э. Феранд в своем историческом исследовании установил, что между импровизацией и композиторскими способностями много переплетающихся понятий, и отметил две разделяющих их тенденций развития: от импровизации к композиции и наоборот. [4, с. 35–36].

Импровизация стала важнейшим фактором в европейской культуре древних времен. Первое упоминание о технике импровизации появилось в трактатах IX века, в них содержались инструкции по созданию новых мелодий на уже существующее церковное пение. На протяжении Средневековья и эпохи Возрождения импровизация употреблялась как в церковной музыке, так и в музыке танцевального жанра.

В эпоху Ренессанса, после изобретения книгопечатания музыкальных записей в начале XVI века, в Италии стали появляться документы импровизационной практики в виде учебников. Певцы и инструменталисты создавали импровизационные мелодии на аккордовые последовательности, придумывали разнообразные сложные украшения, так появилось такое понятие, как экспромт. Все музыканты понемногу отклонялись от прежде заданных форм музыкальных произведений.

Орнаментация стала следующей ступенью в развитии импровизации, так называемые украшения (распевы), которыми либо приукрашали, либо использовали как новые части произведений. Реголе Джованни Батиста Бовичелли (певчий из Милана) внес важный вклад для вокальных украшений в "Passaggi di musica" 1594 году.

В XVII веке из музыкальных книг стало известно, что музыканты, играющие на флейтах, гобоях, скрипках и других инструментах не только играли изящные украшения, но и свободно импровизировали на тему прелюдий. Культ исполнителя-интерпретатора возник во второй половине XIX века. В это время понятия «исполнитель» и «композитор» были неделимы. Такие композиторы, как Чайковский, Рахманинов, Брамс, дарят слушателям авторские опусы, выступая в качестве исполнителей.

Если говорить об истоках джазовой импровизации, нужно изучить исторический путь джаза. Вместе с тем необходимо выделить специфику этого музыкального направления. Спецификой импровизации является сочинение сиюминутное, в данный момент, что помогает исполнителю сочинять произведение с помощью своей интерпретации. Главное в развитии собственного видения произведения – понимание смысла и придание произведению индивидуальности, которая поможет передать суть переживаемых эмоций [6, с. 36–47].

В джазе часто используют импровизацию, и именно импровизация является самой важной из сторон джазовой музыки, о каком бы времени мы не говорили. Интерес вызывают как первые исполнители блюзов, так и их последователи следующих десятилетий – периода новоорлеанского джаза, эры свинга, би-бопа и современного джаза.

Главной спецификой вокально-джазовой импровизации является особый прием – скэт. Скэт – это слоговая мелодико-ритмическая импровизация джазового вокалиста. Создание этого вида вокального джазового искусства принадлежит Луису Армстронгу. По легенде в 1924 году во время записи пластинки, листок со словами песни упал на пол и молодой музыкант, чтобы не прерывать запись пропел фрагмент слогами, которые пришли на ум вместо текста. После этого слоговая импровизация стала стандартным приемом у вокалистов.

На первых порах развития джазовой вокальной импровизации рядом с вокалистами всегда находились инструменталисты, которые всегда могли помочь, своим искусством интерпретации мелодии. Поэтому для вокалиста была соблазнительна мысль, повторить голосом, что-то похожее на инструментальные ответы и пропеть известный материал в более

вольной мелодической импровизации на свой лад без слов. Это помогало создавать свое видение музыкального произведения.

Также в джазовой импровизации есть особенность построения гармоний, основанных на септаккордах. Гармония традиционного джаза априори умещается в рамки классической гармонии: кварто-квинтовый круг функциональных тяготений, отклонения в тональности определенного родства, задержание, проходящие и вспомогательные ноты и т.д. Если в классической музыке практически каждая нота мелодии может быть гармонизирована с определенной художественной целью, то для джазовой импровизации необходимо редкое употребление аккордов. В джазовых пьесах принято использовать гармонии в определенной временной последовательности: одна или две гармонии в такте, а то и еще реже [9, с. 44-50].

Возникновение джаза приходится на конец XIX века – начало XX века. Он возник в США, благодаря слиянию африканской и европейской культур. Здесь же получила свое развитие импровизация. Так вышло, что именно джаз является прообразом современной эстрады, его основа строится на импровизационном начале, поэтому необходимо обсуждать импровизацию в контексте джазовых традиций.

Прежде всего главную роль в джазовом репертуаре занимают джазовые стандарты. Благодаря тому, что джаз вобрал в себя две музыкальные культуры и продолжает собирать другие фольклорные направления, тем самым он создает все новые и новые направления. Таким направлением, например, стал жанр босса новы. Также джазовыми стандартами становились и песни из мюзиклов. Иногда от музыкантов можно услышать известные мотивы в стиле джазовых стандартов, что делает этот жанр ближе к публике.

Джазовые формы имеют общий фундамент с блюзом, который строится на основе 12–тактового периода, то есть 3 раза по 4 такта. Двенадцатитактовая сетка в блюзе: I-I-I-I7|IV7-IV7-I-I|V7-V7-I-V7. Квадратом может быть и 12 тактов или же 32 такта, также балладная форма или форма aaba. Сочинение импровизации в стиле «блюз» возможно через опору на повторение мелодических моделей, что помогает соединить мелодический такт внутри музыкальной формы. На основании этого можно сказать, что наиболее подходящими для сочинения импровизации, являются импровизации, сочиненные на основе блюзовой сетки. Такая малая форма способна тренировать музыкальную память вокалиста, ведь куплеты необходимо воспроизвести заново несколько раз. Здесь приходит на помощь импровизация.

Джазовый стандарт зачастую состоит из 32 тактов, которые делятся по форме на 8 тактов: AA1BA. Структура джазового стандарта отличается от песни. Разница состоит в том, что песня содержит куплет и припев, а в джазовом стандарте припева может и не быть. Популярные произведения строятся по такой же схеме, что и джазовый стандарт: 1 куплет, затем припев к нему, далее 2 куплет с припевом исполняется без изменений, далее бридж с мелодией, которая до этого еще не звучала, и повторение первой темы в импровизационной форме. Таким образом мы получаем почти ту же структуру: AA1BA2 [8, с. 24-35].

Ариадна Карягина считает, что джазовые стандарты являются для музыканта базой для импровизации, в которой форма джазового стандарта является основой для построения мелодии. Она состоит из квадратов, которые длятся, как одна тема.

Если взять обычный джазовый стандарт, то можно проанализировать первый и последний квадраты и убедится в том, что оба квадрата будут строиться на основной теме. Остальные квадраты преимущественно будут построены на варьировании гармонии. В середине могут импровизировать разнообразные инструменты в абсолютно разной последовательности, но всегда последние квадраты импровизации отдают басу и ударным [3, с. 32-37].

Рассмотрим стиль би-боп. Он отличается тем, что исполняется в быстром темпе и включает в себя быструю и техничную импровизацию. Это отличает его от традиционного исполнения. Закономерность создания стиля би-боп заключалась в том, что музыканты (боперы) импровизировали, обыгрывая гармонию, а не мелодию. Музыка, создаваемая в

этом стиле, являлась не совсем понятной для простого слушателя, так как мелодия значительно отдалялась от танцевального стиля, импровизация была быстрой и сложной.

Еще один стиль соул-джаз появился в 50-е годы прошлого века. Главной отличительной чертой этого стиля являлось то, что главным инструментом был орган, звучащий в ансамбле с трио или квартетом. В этом стиле сочетались черты госпела и блюза. Вместе с органом важную роль играет участие тенор-саксофона, что придает стилю неповторимость и особый колорит звучания. Также этому стилю присуща душевность и лирический характер.

Итак, главной проблемой для вокалиста является свободное владение искусством импровизации в различных стилях. Прежде всего решить эту проблему поможет овладение скэтом. Педагоги и исполнители решают проблему изучения скэт-импровизации несколькими путями, один из которых подразумевает исследование импровизаций с помощью изучения английского языка вокалистами, другой же представляет собой перевод слогов на русский звуковой состав. Распространенный вид работы с импровизацией – подражание, снятие импровизаций великих джазовых исполнителей, заучивание их путем добавления в вокальные упражнения и распевки. Прежде, чем найти свой собственный стиль, современный исполнитель обязан изучать большое количество уже существующих стилей и направлений.

Сейчас эстрадно-джазовая музыка является ядром смешивания стилей. Поэтому не исключено, что эстрадный исполнитель может найти свою самобытность и через фольклор, так как на сегодняшний день импровизация является основным выражением творческой мысли многих жанров. Творческий процесс связан с проявлением воли, импровизация заставляет сиюминутно принимать решение, думать наперёд и воплощать идеи в жизнь. Поэтому всегда важно поддерживать любую идею, если она подходит жанровому стилю выбранного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации: учебное пособие / И. Бриль. – М.: Советский композитор, 1985. – 111 с.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики: учебное пособие / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 338 с.
3. Карягина А. В. Джазовый вокал: учебное пособие / А. В. Карягина. – СПб.: Планета музыки, 2008. – 48 с.
4. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 192 с.
5. Маркин Ю. И. Школа джазовой импровизации: Теоретический курс / Ю. И. Маркин. – М.: Издатель Михаил Диков, 2008. – 150 с.
6. Сапонов М. Искусство импровизации / М. Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 79 с.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.; Л.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 334 с.
8. Хромушкин О. Учебник джазовой импровизации: учебное пособие / О. Хромушкин. – СПб.: Композитор, 2002. – 44 с.
9. Чугунов Ю. Гармония в джазе: учебно-методическое пособие / Ю. Чугунов. – М.: Советский композитор, 1988. – 159 с.

УДК 780.7

Т. В. Волнянская,
г. Губкин, РФ

УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА «ФОЛЬКЛОРНАЯ ЭККСПЕДИЦИЯ» В СИСТЕМЕ ОСВОЕНИЯ ПРОФЕССИИ РУКОВОДИТЕЛЯ НАРОДНОГО ХОРА

Одной из самых острых задач, постоянно возникающих перед культурой всех времен, продолжает оставаться проблема ее участия в формировании личности. Использование фольклора в воспитательном процессе оказывается совершенно неизбежным. Фольклор

становится активным и действенным средством педагогического процесса. Но, представляя колоссальный резерв для решения воспитательных, педагогических задач, фольклор, вместе с тем, при условии поверхностного или некорректного к нему отношения способен деформировать педагогический процесс. Решающим моментом здесь будет то, в каких условиях фольклор будет функционировать. Приблизительно к середине XX века в России подлинная вековая традиция, сохранявшаяся в крестьянской среде, перестала играть даже малозначительную роль в культуре и искусстве [1, с. 45]. Поэтому возникла необходимость подготовки специалистов хормейстеров, разбирающихся в тонкостях музыкальной этнографии. С этой целью 1988 году в Губкинском музыкальном училище (ныне Губкинский филиал ГБОУ ВО БГИИК) открылось отделение по подготовке руководителей народного хора. Направленность обучения на отделении – изучение и практическое освоение аутентичных национальных источников с целью последующего возвращения народного искусства не только в Российскую, но и общечеловеческую культуру.

Необходимость создания условий для повышения мотивации обучения традиционному фольклору, делу, на первый взгляд, несовременному, непрестижному, привела к мысли о целесообразности внедрения в учебный процесс опыта исследовательской работы, в частности фольклорных экспедиций как формы внеклассной работы и использование знаний и умений, полученных там, в учебном процессе. С учетом необходимости поиска эффективного способа обучения фольклору, считаю важным решения вопросов защиты, сохранения и возрождения традиционной культуры именно в молодежной, студенческой среде.

Большинство абитуриентов, поступающих на специальность «Сольное и хоровое народное пение» мало знакомы с традиционными песнями своего края. У них отсутствуют элементарные знания об особенностях звукоизвлечения в южнорусской песенной традиции, знания особенностей местной хореографической традиции, отсутствует понимание важности сохранения и возрождения традиционных песенных традиций и, как следствие, отсутствие любви и увлеченности делом, которое выбрали в качестве будущей профессии. Как правило, будущие студенты – это выпускники музыкальных школ фортепианного, народного, струнного, реже фольклорного отделений. Есть студенты без начального музыкального образования вообще.

Восстановление истинных представлений о подлинной народной традиционной культуре возможно лишь только при личном погружении индивида в крестьянскую среду. Способствовать этому может опыт проведения длительных фольклорных экспедиций, желательно в ареал одной песенной традиции фольклора [2, с. 15–20].

Изучение подлинной национальной культуры оказывает сильное влияние на развитие студентов не только, как профессиональных музыкантов, но и помогает воспитать художественный вкус, формирует ценные эстетические и морально-этические взгляды. Использование фольклорных экспедиций в образовательном процессе создаёт благоприятные условия для воспитания грамотного, профессионально обученного специалиста [1, с. 46].

Благодаря наблюдениям за поведением студентов, принимающих участие в процессе собирательской и исследовательской деятельности выявились следующие факторы, необходимые для повышения мотивации к обучению народно-певческому искусству:

1. создание уникальной возможности практического освоения исполнительского опыта и особенностей певческого искусства подлинных народных певцов;

2. воспитание у студентов потребности как можно больше слушать и слышать подлинных мастеров импровизаторов, пытаясь освоить и понять принципы импровизационного развития и ладогармонических особенностей конкретной стилевой традиции;

3. формирование интереса к прошлому своего народа, к обычаям и традициям;

4. расширение знаний учащихся о народной песне, истории ее возникновения, этапах развития;

5. знакомство студентов с лучшими образцами русского музыкального фольклора, исполнителями народных песен, русскими музыкальными инструментами;

Именно в условиях полевой работы, возможно достичь наиболее плодотворных результатов для формирования таких факторов. Внедрение этих факторов в учебный процесс помогает в решении многих образовательных задач, например:

1. развиваются навыки импровизационного варьирования в процессе анализа стилевых особенностей местных народно-певческих традиций;

2. формируется фонд записей народных песен, собранных в фольклорных экспедициях самими студентами, которые они впоследствии будут использовать в своей работе;

3. формируются четкие представления о жанрах русского музыкального фольклора;

4. воспитывается заинтересованность и стремление к знакомству и общению с сельскими жителями, понимание их образа жизни, уклада и быта;

5. закрепляются практические навыки в исполнении народных песен, танцев, обрядов, игр;

6. воспитывается бережное отношение к истории и культуре своей малой Родины, Белгородского края, России;

7. развиваются творческие способности учащихся.

Кроме того, глубокое изучение законов традиционного музыцирования во многом влияют не только на формирование студентов как исполнителей и хормейстеров, но на их моральные взгляды и нравственную культуру как личности [2, с. 15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дорохова, Е.А. Молодёжные фольклорные ансамбли в городе // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: тезисы Всесоюзной научно-практической конференции: в 2 ч. – М., 1988. – С. 45–46.

2. Жуланова, Н.И. Молодёжное фольклорное движение // Фольклор и молодежь. От истоков к современности. – М., 2000. – С. 3–29.

УДК 377. 5

О. В. Воробьёва,
г. Донецк, ДНР

ПРИНЦИПЫ ИННОВАЦИИ В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Современный период развития общества характеризуется различными социально-экономическими преобразованиями, которые затрагивают все сферы жизни человека. В этих условиях изменяется характер и цели трудовой деятельности. Сегодня профессия рассматривается как источник обретения материального благополучия и желаемого социального статуса. В связи с этим повышаются требования работодателя к профессиональной подготовке выпускников учебных заведений. На первый план выходят такие личностные качества будущего специалиста, как творческий подход к решению профессиональных проблем, самостоятельность, способность и готовность к саморазвитию и самореализации.

Яркая и насыщенная жизнь наших студентов не оставляет возможности быть равнодушным и пассивным в коллективе. Многогранность и разнообразие творческого обучения в колледже заставляет студента волей-неволей быть активным, проявлять себя с разных сторон. Часто мы слышим от студентов-выпускников, что годы учебы в колледже были для них лучшими в их студенческой жизни. А навык, который они приобрели у нас, они

используют в дальнейшем на практике и в работе, и в дальнейшем обучении он является основополагающим для них.

Кризисная ситуация в образовании в целом и в его важнейшем звене – среднем профессиональном образовании остро ставит проблему качественного изменения его методической основы. «Одним из социальных последствий стремительного технологического развития общества, которое стало особенно сильно проявлять себя в конце XX века, явился общий кризис капитализма, – констатирует В. А. Тестов, – суть которого заключается в неадекватности целей и содержания образования, а также форм, методов и уровня развития образовательных систем постиндустриальному обществу. Становление нового типа общества требует не просто внедрения в обучение информационных технологий, а новой методологической основы всей системы образования, рационального обновления его целей, содержания, форм, методов и средств обучения» [6, с. 3]. Об этом же пишут в своих работах Э. Б. Абдуллин [1], Г. А. Берулава, М. Н. Берулава, С. И. Змеев, В. В. Краевский.

Выход из этого кризиса педагогическая и психологическая наука видит в разработке и реализации новой методологической основы теории и практики педагогической деятельности и в реализации перехода к инновационному воспитанию, обучению и развитию будущих профессионалов всех сфер деятельности в обществе. В новой методологической основе остро нуждается и социокультурное образование, так как именно ему принадлежит особая роль в современной действительности.

Специалисты нашего колледжа в своей работе реализуют принципы творчества и гуманизма, осознания универсальных духовно-нравственных и эстетических ценностей, величие национальных и мировых произведений культуры и искусства.

Среди будущих специалистов социально-культурной сферы особую нишу занимают специалисты-немузыканты, обучающиеся игре на фортепиано. В области музыкально-исполнительских дисциплин эти специалисты должны многое знать и многим владеть, потому что музыка обладает особой силой чудодейственного, чарующего воздействия на умы и сердца людей, на их духовность и возвышенное стремление стать добрее, честнее, отзывчивее, научиться понимать и ценить прекрасное. Специалист социокультурной сферы должен уметь подбирать по слуху; составлять словесный комментарий к исполняемым произведениям; владеть навыками самостоятельной творческой работы над музыкально-исполнительским репертуаром, необходимым ему как специалисту немузыкальных профессий, обучающемуся игре на фортепиано для будущей социально-культурной деятельности.

Неслучайно я затрагиваю процесс обучения игре на фортепиано студентов немузыкальной специальности без начальной музыкальной подготовки. Контингент поступающих в колледж с каждым годом, к сожалению, включает в себя все более возрастающее количество абитуриентов, не имеющих начальной музыкальной подготовки. Это создает для колледжа сложную педагогическую ситуацию и ставит перед преподавателями фортепиано целый ряд проблем. В первую очередь это проблемы необходимости осознания и понимания психологических, педагогических, культурологических и социологических особенностей наших обучающихся. Чтобы готовить востребованных специалистов, в системе их подготовки надо разрешить целый ряд противоречий. И для этого, как стратегическое направление развития обучения, рассмотрим компетентностный подход.

«В последние десять лет, – отмечает Д. С. Ермаков, – компетентностный подход, под которым понимается метод моделирования и описания результатов образования как норм его качества в виде признаков практической готовности человека к деятельности (В. И. Байденко, И. А. Зимняя), находит всё более широкое распространение в педагогической теории и практике» [3, с. 8]. С. И. Змеев в модели компетентности специалиста выделяет: умения, знания, способы деятельности, личностные качества,

ценностные ориентации [4, с. 70], а Н. Ф. Ильина считает критериями готовности специалиста к инновационной деятельности следующие: личностный, теоретический и практический критерий [5, с. 84]. Компетентностный подход в обучении игре на фортепиано нацелен на повышение качества образования, ориентирован на цели: обучаемость, самоопределение, самоактуализация, социализация и развитие индивидуальности.

Фортепианная компетентность – характеристика музыкального кругозора обучающегося, его фортепианного мышления, музыкальных способностей, музыкального вкуса, музыкальной культуры, пианистических знаний, умений, навыков и владения способами музыкальной деятельности. Фортепианная компетенция – это характеристика личности, проявляемая в игре на фортепиано, т.е. реализация в процессе практического обучения заданных педагогических, социальных и профессиональных требований к фортепианной подготовке специалиста, необходимых для его будущей профессиональной деятельности. Компетентность и компетенции вбирают в себя как когнитивную и операционально-технологические составляющие, так и мотивационную, этическую, социальную и поведенческую сферы личности.

В комплексе и интеграции с компетентностным подходом методологической основой обучения игре на фортепиано студентов-немузыкантов без начальной музыкальной подготовки является и андрагогический подход (Л. Г. Брылева, С. Г. Вершловский, В. В. Горшкова, В. П. Зинченко, А. С. Запесоцкий, С. И. Змеев, А. П. Марков, В. С. Степин и др.).

Андрагогический подход обязывает преподавателя фортепиано не только владеть содержанием учебной дисциплины, но и быть тьютором, консультантом, советчиком, опекуном, экспертом успехов студента в организации фортепианного образовательного процесса. Реализовать в нем принципы самостоятельности, психологической совместимости между преподавателем и обучающимся, индивидуализации, системности, социализации, актуализации результатов, осознанности, учета особенностей психологических качеств и свойств студента.

Широкое использование принципа индивидуализации пронизывает весь комплекс педагогического подхода в колледже. Индивидуализация обучения игре на фортепиано – это не просто форма занятия, но и фактор, средство и условие его успеха. Она ярко выражена в личностно ориентированном подходе. Особенности занятий со студентами в колледже значительно повышают роль этого подхода в подготовке специалистов социально-культурной сферы. Личностно ориентированный подход привлекает все более пристальное внимание преподавателей к решению проблемы совершенствования, а также широкого применения и использования в фортепианном образовании.

Интегративное, комплексное использование в процессе обучения игре на фортепиано студентов-немузыкантов колледжа предложенных подходов – сложный, многогранный, но перспективный аспект решения проблемы повышения эффективности и качества фортепианного образовательного процесса. Органическое единство, совокупность использования данных подходов расширяет, углубляет и обновляет теоретико-методологическую основу фортепианного образовательного процесса, открывая путь к его инновационному совершенствованию, модернизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э. Б. Методология методики музыкального образования. – М.: Изд-во ГНОМ, 2010.
2. Горшкова В. В. Образование взрослых в аспекте культуры: феноменологический аспект // Педагогика. – 2011. – № 7.
3. Ермаков Д. С. Компетентностный подход в образовании // Педагогика. – 2011. – № 4.
4. Змеев С. И. «Компетенции и компетентности преподавателя высшей школы XXI века // Педагогика. – 2012. – № 5.

5. Ильина Н. Ф. Критерии готовности педагога к инновационной деятельности // Педагогика. – 2012. – № 7.
6. Тестов В. А. Информационное общество: переход к новой парадигме образования // Педагогика. – 2012. – № 4.

УДК 378.978

Н. С. Ищенко,
г. Луганск, ЛНР

ЗНАЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ «ФИЗИКА ЗВУКА» ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ЗВУКОРЕЖИССЕРОВ В КОНТЕКСТЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ ЛНР И РФ

Процессы интеграции ЛНР в российское образовательное пространство требуют включения системы образования республики в работу над задачами, которые ставит перед системой образования РФ современная ситуация. Российская Федерация осваивает инновационный путь развития, что предполагает инновационный подход в образовании, в первую очередь, в высшем образовании.

Основные задачи инновации профессионального образования представлены в государственной программе «Развитие образования» на 2013-2020 годы [4, с. 28]. Среди целей, которые ставит государственная программа, важное место занимает формирование у обучающихся компетенций, востребованные работодателями [3].

В педагогике утверждается, что «профессиональная компетентность является интегральным качеством личности. Её необходимо рассматривать не только как результат образовательного процесса, но и как интегративное качество личности, суммирующее знания, умения и навыки, приобретённые в процессе обучения, и готовность к профессиональной деятельности, проявляющуюся в её результатах и качестве» [1].

Таким образом, инновационный подход в образовании означает в том числе опережающую подготовку высококвалифицированных кадров для научно-технической сферы и наукоемких отраслей промышленности, которые могут свои идеи претворять в жизнь [4, с. 29].

В последнее время всё большее значение в сфере музыкального искусства приобретает профессия звукорежиссера. В XX веке появились принципиально новые средства создания звука и его передачи (радио, телевидение, мультимедиа). Создана мощная индустрия по производству технических средств записи, передачи и воспроизведения звука. Созданы крупные институты и лаборатории по изучению звука. Компьютерная революция изменила возможности теоретической и прикладной науки и привела к появлению новых направлений в акустике [2, с. 25]. С использованием компьютерных технологий разрабатывается аурализация – создание трехмерных виртуальных моделей любых помещений, позволяющее с учетом бинауральных слуховых характеристик воспроизвести звучание музыки и речи в любых залах, включая непостроенные. Для грамотной работы со звуком востребованы звукорежиссеры, которые выступают как посредники между языком техники и языком искусства, профессионально владеющих и тем и другим.

В Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского осуществляется подготовка специалистов по специальности «Музыкальная звукорежиссура», в учебный план которой входит дисциплина «Физика звука», которая реализуется кафедрой музыкального искусства эстрады [5].

Содержание дисциплины охватывает круг вопросов общей физики по разделам механика, молекулярная физика и термодинамика, электричество, а также темы, посвященные изучению физической природы звука. Особое внимание уделяется физике

гармонических колебаний, распространению звука в линейных средах, физическим основам звукопередачи и приема, физическим основам акустики помещений.

Целью преподавания физики звука является подготовка высокопрофессиональных специалистов в области звукорежиссуры. В ходе обучения будущие звукорежиссеры получают комплекс знаний, умений и навыков, которые формируют необходимую базу для творческой и профессиональной работы. Профессиональная работа звукорежиссера строится на основе базового математического аппарата, а также основных понятий физики, которые позволяют изучить физические основы получения звука и его характеристики, ознакомиться с источниками звука, волновым распространением звука в средах и явлениями, сопровождающими его распространение: поглощение, отражение, преломление; с приемниками звука, с физическими явлениями в этих приемниках, а также рассмотреть вопрос усиления, преобразования, записи и воспроизведения звука.

В курсе физики звука студенты знакомятся с основными разделами общей физики: механикой, молекулярной физикой и электромагнетизмом. Звукорежиссеры осваивают фундаментальные законы механики, с помощью которых описывают и изучают механические колебания, включая звуковые. Студенты также изучают молекулярно-кинетическую теорию, газовые законы и законы термодинамики, которым подчиняются физические явления, сопровождающие звуковые волны. В программе курса выделяется время для изучения основных законов электричества и магнетизма, знание которых позволяет рассчитывать процессы, происходящие в звукоснимателях и микрофонах.

На первом курсе также изучаются колебания и волны, автоколебания. Для описания колебательных процессов используется теория дифференциальных уравнений. Знание всех этих разделов физики, а также освоения практических навыков применения математических методов решения физических задач создает необходимую теоретическую, физическую и математическую базу для изучения физики звука, теории звука, анализа и обработки звуковых волн на втором курсе.

Ядро дисциплины «Физика звука» составляют вопросы теории и физики звука, которые и изучаются на втором году обучения, а именно: волновая природа звука, динамический диапазон слуха, спектры звуковых колебаний, тембр, особенности каналов звукопередачи, амплитудно-частотные характеристики, восприятия громкости сложного звука, принципы работы и типы микрофонов, физические свойства распространения ультразвуковых колебаний, биологическое действие инфразвука и ультразвука, эффект Доплера в акустике, реверберация. В этом разделе рассматриваются основы спектрального анализа звуковых колебаний математическими методами (периодических и непериодических сигналов), распределение мощности в спектрах, уравнение Парсеваля, амплитудная, частотная и фазовая модуляция, кодирование звуковой информации при обработке звука компьютерной техникой, физические основы работы магнитных и оптических дисков, принцип действия лазера.

В четвертом семестре рассматриваются гибкая струна, колебания струны, волновое уравнение, фортепианная струна, струна с переменным натяжением, колебания стержней и мембран, переходные колебания микрофона, конденсаторный микрофон, распространение звука в трубах и рупорах, духовые инструменты, корректирующие контуры и их механические аналоги, электромагнитные, механические и акустические фильтры и ряд других вопросов, относящихся к распространению звуковых волн. Также рассматриваются основы современной звукозаписывающей и звукоусиливающей аппаратуры, принципы кодирования и записи звуковых сигналов на оптические диски.

Изучение дисциплины «Физика звука» позволяет будущим звукорежиссерам получить теоретическую базу для профессиональной деятельности и сформировать навыки самостоятельной аналитической работы. Дисциплина «Физика звука» дает базу для формирования профессиональной компетенции звукорежиссера как специалиста,

востребованного на рынке труда, что является одним из элементов инновационного подхода в высшем образовании РФ. Таким образом, кафедра музыкального искусства эстрады Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского решает в своей работе важную задачу государственной программы РФ по модернизации высшего образования, способствуя интеграции образовательных систем ЛНР и РФ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашина, А. Д., Бондарева, Т. В. Интегративный подход к формированию личностно-профессиональной компетентности будущих специалистов социальной сферы / А. Д. Абашина, Т. В. Бондарева // Вестник Московского университета. – Сер. 20. Педагогическое образование. – М., 2009. – № 1. – С. 93–101.

2. Алдошина, И. Музыкальная акустика : учебник / И. Алдошина; Р. Приттс. – СПб.: Композитор, 2006. – 776 с.

3. Государственная программа РФ «Развитие образования» на 2013–2020 годы» (Распоряжение Правительства РФ от 15.04.14 г. № 295) [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&nd=102349659&rdk=&backlink=1

4. Крутых, А. В. Внедрение инноваций в систему высшего образования России / А. В. Крутых // Международный научно-исследовательский журнал. – № 02 (56). – Ч. 3. – С. 28 – 30.

5. Рабочая программа учебной дисциплины «Физика звука» / разраб. Н. С. Ищенко, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ЛАГКИ имени М. Матусовского. – Луганск, 2018.

УДК 130.2

В. А. Кабанова,
г. Луганск, ЛНР

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОФМАНОВСКОГО РОМАНТИЗМА

Анализ философско-эстетических принципов романтизма, в контексте которых происходило формирование мировоззрения Гофмана, дают нам возможность определить концептуально-методологические основы исследования феномена гофмановского романтизма.

В культурно-коммуникативных практиках, в философско-эстетических текстах романтиков на первое место выходит не объект, а субъект. Упор делается на возможности творческого сознания человека, его стремлении опередить конкретно-историческое развитие мира и представить свои идеалы как единственно достойные личности. Романтики сосредоточивают внимание на внутренней жизни человека. Подобная система смыслов, связанных с культурной ментальностью и определенной идеологией эпохи, предполагает формирование новой, антропологически ориентированной философии, которая в социокультурном контексте по всем своим основным проблемам является оппозицией классическому рационализму. Она ставит своей целью заглянуть в экзистенциальный мир рефлексирующего и постоянно ищущего смысл жизни человека. Соответственно, под гофмановским романтизмом мы понимаем целостную систему концептуальных положений, характеризующих специфические черты художественного мировоззрения XVIII–XIX веков, сформировавшегося под влиянием художественно-эстетических принципов Гофмана.

Центр эстетики и искусства романтизма – человеческая личность, наделенная ярким и страстным характером. Личность для романтиков – целая вселенная, у которой есть и «темная» сторона, имеющая свои тайны и свою притягательность. Романтический герой вырван из привычной, обыденной жизни и поставлен в чрезвычайные обстоятельства, в которых раскрывается мощь его духа. Итак, мир романтизма – это преимущественно субъективный духовный мир героя.

В ходе исследования разработана система концептуально-методологических оснований для анализа гофмановского романтизма, позволяющую последовательно обосновать художественно-эстетическую систему Гофмана, исследовать ее компоненты.

Методы и научные подходы ориентированы на концептуализацию феномена наследия Гофмана как целостного образования.

Первым концептом гофмановского романтизма является философия искусства немецких классиков, представленная философскими системами И. Канта, И. Фихте, Ф. Шеллинга и Г. Гегеля. Философы, выделив предмет исследования, рассматривают художественный процесс концептуально. Художественное творчество трактуется ими как особое пространство, в котором категории эстетики синтезируются в художественных образах.

Философия немецкого романтизма, сосредоточив внимание на личности, подчеркивая ее индивидуальность, изменяет мировоззренческие установки. Отсюда следует, что вторым концептуальным основанием рассмотрения гофмановского романтизма является философия романтизма. Обращение к работам выдающихся философов-романтиков Новалиса, Ф. Шлегеля, Ф. Шлейермахера дает возможность раскрыть понимание романтического мироотношения через систему философских универсалий.

«Романтизм, улавливая противоречивость действительности, во многом содействовал теоретической разработке диалектики в различных ее аспектах – гносеологии, натурфилософии, философии истории, философии искусства. В этом, собственно, заключается прогрессивное значение философии романтизма (несмотря на свойственный ему иррационализм) в самый начальный период ее развития, непосредственно связанный с периодом становления диалектического идеализма в немецкой классической (рационалистической) философии», – отмечает Р. М. Габитова [1, с. 140].

Третьим концептуальным основанием рассмотрения гофмановского романтизма является философия жизни, а герменевтический метод составляет основу анализа гофмановского творчества. В философии жизни формируются базовые подходы к объяснению сущности гофмановского романтизма. Четвертым концептуально-методологическим основанием для анализа гофмановского романтизма становится идея двоемирия, или инобытия. Игра гофмановской фантазии творит иной виртуальный мир, в некоторых моментах смешивая реальное и фантастическое, в других, наоборот, полностью заменяя реальность вымыслом. Интерес к фантастическому и мистическому началу мотивирует ученых обратиться к изучению данной проблемы.

Близкой к концепту двоемирия представляется пятая концептуальная позиция анализа гофмановского романтизма – концепция зеркальности. Романтизм создает собственный пласт мифологии, который принципиально отличается от мифологии классической. Главный конфликт романтической личности – противостояние индивидуального потенциала и общего, обладающего социальными качествами. «Зеркало» есть порождение культуры романтизма, оно является посредником в диалоге человека с самим собой, с другим человеком и человечеством в целом. Зеркало создает возможность увидеть себя со стороны, возможность «раздвоить» себя на «Я» и «Другой».

В современной культурологии концепт «зеркало» имеет важное значение. В теории Л. А. Штомпель подчеркивается, что поверхность зеркала разделяет две реальности: посюстороннюю и зазеркалье. ««Симулятивное псевдобытие», рожденное отражением в зеркале, живет своим временем, вторгающимся в наше реальное время. Взаимопереплетение времени реального с теми временами, которые рождены отражениями и закреплены в фотографиях, дневниках, воспоминаниях, мечтах и других видах проекций, – образуют то поле темпоральности, которое никак нельзя уподобить пространству» [2, с. 149].

Сама поверхность зеркала может быть представлена как граница между посюсторонностью и потусторонностью, между осознанным и неосознаваемым, естественным и искусственным, светом и тьмой, жизнью и смертью, настоящим и прошлым (или будущим). Действительно, «смотрясь, вглядываясь» в свое отражение, мы сознательно ищем какие-то известные черты или изъяны. А непреднамеренный, мимолетный, случайно

брошенный взгляд на свое отражение заставляет увидеть себя с неожиданной стороны. Таким образом, зеркало как артефакт объединяет два полюса: «Я – Не-Я», «внешнее – внутреннее», «живое – неживое», «правда – кривда». Зеркало создает возможность увидеть себя со стороны (но своими глазами). «Раздвоить» себя на «Я» и «Отраженный-Я» («Другой»). Между человеком, смотрящимся в зеркало, и его отражением устанавливается поле взаимодействий: всматриваясь в себя, человек одновременно изменяет себя «на своих глазах», изменяет мимику, выражение глаз, улыбку, позу. Поэтому принцип «зеркальности героя автору» в гофманиане, по сути, раскрывает возможность увидеть себя и свое время со стороны, оценить себя объективно, высказать устами героя все то, чего не смог сказать в обыденной реальности.

Существенным условием создания эстетической системы Э. Гофмана, понимания мистически-фантастической сущности его творчества и самой личности становится метод биографической реконструкции, который предоставляет нам возможность не только воссоздать биографию художника, но и отметить наиболее значимые этапы и события его жизни. Важной целью исследования является анализ многогранности гения Гофмана, свойств, которые составляют универсальность его личности и определяют творческие новации, формируют синтетическую природу творческого метода художника. И, наконец, еще одним важным методом анализа гофмановского романтизма становится компаративный метод. Целью данной методологической концепции является, с одной стороны, сравнение Гофмана с его современниками и последователями, а с другой – сопоставление личности Гофмана или его главных героев с той социокультурной средой, в которой они жили, творили и боролись за свободу, любовь и справедливость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Габитова, Р. М. Философия немецкого романтизма. Фр. Шлегель. Новалис / Р. М. Габитова. – М.: Наука, 1978. – 288 с.

2. Штомпель, Л. А. Зеркало как инструмент познания времени и человека [Электронный ресурс] / Л. А. Штомпель. – Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/prichinnaya_mekhanika/shtompel_zerkalo.pdf

УДК 792.028:378.144

В. Г. Киреева,
г. Донецк, ДНР

СОПРИЧАЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЕНИЮ

В процессе беспрерывного движения, изменения и преобразования социума музыкально-художественное произведение, отмеченное печатью историчности, становится ключом к новому содержанию, новым формам способствующих постижению Нового времени и новых форм мышления в социальном познании.

Концерт для фортепиано с оркестром ор. 10 нашего земляка, выдающегося композитора С. С. Прокофьева интересен как в художественном, так и в пианистическом отношении. Это яркий музыкальный поток энергии, могучей силы и воли, воплощенный в стремительно развивающемся, классически выстроенном одночастном сонатном Allegro с элементами цикличности. Концертный материал громадного диапазона выразительных возможностей фортепианной музыки, густота и множественность разнообразных красок, штрихов, контрастов, ритмических конструкций, виртуозных пассажей, мощь и масштабность звучания с фрагментами поэтической мягкой лирической экспрессии требуют от исполнителей воли и мужественности, незаурядного темперамента, блестящей виртуозности, проникновения в мир прокофьевских образов. Отсюда проблема создания целостной интерпретации, являющейся одной из центральных. Ее решение невозможно без тщательного

изучения и осмысления композиционных приемов, образных средств, обусловливающих единство сочинения. Черты синтетичности в образном строе и композиционных особенностях позволяют назвать данный опус С. С. Прокофьева одним из оригинальнейших среди произведений раннего периода творчества.

К музыке С. С. Прокофьева и к данному произведению, в частности, обращались крупнейшие исполнители и известные исследователи творчества композитора. На протяжении почти 90 лет от А. Зилоти, В. Каратыгина, Н. Мясковского, С. Фейнберга, Г. Нейгауза, И. Нестьева, Д. Шостаковича, В. Дельсона, М. Арановского, Д. Кабалевского, С. Самосуда, Г. Рождественского, Д. Китаенко, М. Якубова, Ю. Холопова, В. Холоповой, М. Скорика, В. Крайнева, М. Плетнева, М. Рубацките, В. Блока, Е. Рывкина, П. Девуайона, Б. Петрова, М. Лангера, С. Рихтера, Р. Керера, Я. Зака и других до современных молодых исполнителей и исследователей, студентов колледжей, спецшкол, консерваторий, музыкальных вузов, аспирантов и лауреатов международных фестивалей, конкурсов, научно-практических конференций.

Активными пропагандистами музыки С. С. Прокофьева, талантливыми интерпретаторами его произведений становятся Я. Зак, Д. Ойстрах, Л. Оборин, Э. Гилельс, З. Долуханова, М. Ростропович, Л. Коган. Но более близкого по духу, стилю, глубине проникновения в мир прокофьевских образов, чем С. Рихтер не было никогда. Творческое и личное общение С. Прокофьева и С. Рихтера оказалось плодотворным. В исполнительстве пианиста великолепно воплощаются мужественный напор и стремительная, волевая активность, и в то же время, обаятельная сказочность, строгость лирического высказывания, мягкая задумчивость, нежная поэтичность, элегическая печаль. Поэтому неудивительно, что многие сочинения впервые игрались С. Рихтером и были посвящены ему. В исполнении произведений С. Прокофьева проявился особенно ярко талант С. Рихтера-интерпретатора. Можно предположить, что интенсивная, яркая деятельность выдающегося пианиста XX века давала импульс талантливому композитору к созданию все новых сочинений.

Первый концерт для фортепиано с оркестром – это пример мудрого прокофьевского строительства музыкальной драматургии:

1. Блестящая, виртуозная, мастерски выстроенная композиция.

2. Разделы взаимосвязаны, взаимообусловлены, вытекают один из другого.

3. Прослеживаются черты цикличности, сонатного Allegro, сюитности.

4. Andante assai – искренняя лирическая исповедь, однако аджитато (ц. 24-25) вносит пламенность, страстность, затем устанавливается равновесие, происходит успокоение (Tranquillo, decrescendo с ritardando, ц. 26).

5. Выстраивается цельная музыкально-философская концепция цикла с кодой, завершающейся «колокольным звоном» в величественном заключительном апофиозе, чему способствуют:

а) энергия, импульсивность, образность, контрастность, разнообразие динамических оттенков;

б) ритмическое, мелодическое, полифоническое, артикуляционное новейшее слово в сочетании с традиционным;

в) изысканность гармонии, тембровых и регистровых средств выразительности;

г) поиск новых форм концертного жанра молодым С. Прокофьевым.

Данная характеристика, её подчеркнутая контрастность в звукоизвлечении создают перспективу для применения богатого арсенала артикуляционных средств внутри музыкальной фактуры. Именно в ткани сочинения заключено многообразие трактовок, потенциальные фактурные возможности, а исполнители-интерпретаторы избирают те, которые наиболее соответствуют их творческому замыслу.

В характере С. С. Прокофьева преобладало мужественное, активное динамическое начало, что естественным образом стало фундаментом не только для новаций,

экспериментов, сарказма, юношеского задора, оптимизма, энергии радости, но и для страниц нежной лирики, высокой по своей значительности. Возводя их на пьедестал «вознесения духа» над мирскими страстями, композитор вносит то просветление, которое способно уравновесить резко драматические, «агрессивные» порывы, и если не в масштабах всего произведения, то хотя бы в концептуальном плане намекает на ту душевную гармонию, которая является для творца всегда желанной конечной целью (например, Andante assai из Первого фортепианного концерта, фрагменты из Третьего фортепианого концерта, пленительные картины из балета «Ромео и Джульетта», вальсовые эпизоды из Седьмой симфонии, Andante из Шестой и Седьмой фортепианных сонат, Рондо и Andante из Шести пьес ор. 52 для фортепиано, Сказка и Воспоминание из Восьми пьес для фортепиано ор. 3, ор. 4; фрагменты из Второй части Виолончельной сонаты, Третьи части Скрипичной и Флейтовой сонат и т.д.). Раскрыть своеобразную художественную логику сочинения, традиции, новаторство в концепции концертного жанра, преемственность виртуозно-изобразительной направленности, идущей от фортепианного концерта Н. А. Римского-Корсакова, задушевного лирического распева, напоминающего доверительную сторону непосредственного высказывания в музыке П. И. Чайковского, многих славянских композиторов (С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Дворжака, Н. В. Лысенко, В. С. Косенко, А. Я. Штогаренко и других) – задача весьма сложная.

Аналитическое рассмотрение убеждает в глубокой организованности музыкального материала, обусловленного комплексом средств объединения по смысловым, фактурным, ритмическим, интонационным признакам. Так, музыкальная образность концерта ассоциируется с карнавальным шествием, по мере движения которого происходит смена тональностей, темпов, настроений, «масок», чередование звучаний солирующих фортепиано и оркестра, туттийного и прозрачного, объемного, масштабного и нежно-ласкового наполнения музыкального пространства, полифонических и аккордово-гармонических фрагментов, строгой упорядоченности фактурных перемещений вверх и вниз по всей клавиатуре рояля, с добавлением многозначительных «вкраплений» симфонического оркестра. Учитывая многочисленность знаков препинания в музыкальной ткани одночастного концерта, фермат, пауз, замедлений, цезур, генеральных пауз перед важнейшими смысловыми разделами (побочной партией, Andante assai, Allegro Scherzando, Poco piu Sostenuto), фрагментность, частую смену настроений, резкие приостановки движения, можно предположить, что перед нами композиторский опыт ассимиляции сонатного Allegro с элементами цикличности и сюитности.

Исполнительское искусств – самостоятельный вид художественного творчества, специфика которого заключается в том, что «обрести себя», раскрыть свою творческую индивидуальность артист может только в случае максимального проникновения в исполняемое произведение, когда все средства воплощения, все богатство выражения направлено вглубь, на сущность и смысл музыки, когда идея о необходимости воспроизведения только того материала, ценность и одухотворенность которого увлекает исполнителя. Мысли великого теоретика, мыслителя, друга С. С. Прокофьева – Б. В. Асафьева, формировавшие новые исполнительские идеалы, новую музыкально-исполнительскую критику в 20-е годы, актуальны и в наши дни. Они помогают молодым исполнителям XXI века найти свой путь в сопричащении художественному творению, в частности, интерпретации Первого концерта для фортепиано с оркестром С. С. Прокофьева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глебов И. (Асафьев Б.) Семена просвещения // Жизнь искусства. – 1920, янв.
2. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М., 1973. – С. 108.
3. Кабалевский Д. О Сергее Прокофьеве. – М.: Жизнь искусства, 1927. – С. 28.
4. Мильштейн Я. Прокофьев играет в Москве // Советская музыка. – 1962. – № 8.
5. Музыкальная энциклопедия. – М, 1978. К.4. – С. 458.

6. Мясковский Н.Я. Статьи, письма, воспоминания. – М., 1959.
7. Прокофьев С.С. Автобиография. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 3.

УДК 37.091.3

Е. Б. Конкус,
г. Донецк, ДНР

СОВРЕМЕННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ХОРМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО РУКОВОДИТЕЛЯ ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Фундаментальные изменения, происходящие в настоящее время во всех сферах нашего общества, отражаются также и на профессиональной подготовке учащихся средних профессиональных учебных заведений и приводят к возникновению новых требований к преподаванию, а в особенности к преподаванию специальных дисциплин. Сегодня наиболее востребованы педагоги-специалисты, хорошо понимающие своё предназначение – постоянно передавать опыт и знания молодому поколению, обладающие глубокими и разносторонними знаниями в своей области, гибкостью и мобильностью в использовании инновационных технологий обучения. Этой гибкости в знании, умении и оценивании можно добиться только благодаря постоянному развитию образа мышления и твердой убежденности в необходимости обучения на протяжении всей жизни. Только такие преподаватели могут воспитать квалифицированных, увлечённых своим делом, талантливых специалистов, гибких, мобильных, самостоятельных, обладающих личной ответственностью, межотраслевыми профессиональными способностями и постоянным стремлением к самостоятельному получению специальной (профессиональной) информации.

Актуальность темы данной работы заключается в том, что в современном мире применение педагогических технологий в области музыкального искусства является важным аспектом для развития грамотного, творческого и квалифицированного младшего специалиста (руководителя коллектива, преподавателя). Данная проблема не является в педагогической науке принципиально новой, и отдельные её аспекты так или иначе представлены в современных исследованиях. Однако практическая деятельность показывает, что в средних специальных учебных заведениях в сфере культуры задачей профессиональной подготовки обучающихся является не только развитие умения самостоятельно ориентироваться в получаемой информации, формировать творческое нешаблонное мышление, но и комплексно содействовать возникновению общих и профессиональных компетенций, чему и будет значительно способствовать использование в образовательном процессе современных педагогических технологий.

Объектом исследования в данной работе выступает применение педагогических технологий в процессе хормейстерской подготовки будущего специалиста.

Предметом исследования является практическое использование современных педагогических технологий на предметах специального профессионального цикла.

Цель работы – рассмотреть современные педагогические технологии, используемые в процессе хормейстерской подготовки будущего руководителя творческого коллектива.

Для достижения поставленной цели поставлены следующие *задачи:*

1. Определение и сравнение сущности понятий: технология, педагогическая технология;
2. Изучение и описание педагогических технологий в хормейстерской практике.
3. Практическое применение педагогических технологий в развитии и совершенствовании профессиональных компетенций обучающихся.

Для решения поставленных задач использовались следующие *методы*: теоретические, изучение литературы по теме исследования, синтез и обобщение других точек зрения по заданной проблеме, анализ и обобщение собственного опыта работы.

Данная работа может быть полезна как преподавателям хормейстерских дисциплин СПОУ, так и педагогам дополнительного образования в сфере культуры.

Одной из задач современных образовательных учреждений становится раскрытие потенциала всех участников педагогического процесса, предоставление им возможностей проявления творческих способностей; самоопределение личности обучающегося, создание условий для ее самореализации и интеграции в мировую и национальную культуру; дифференцированный подход и вариантность в обучении, формирование у обучающихся высокого уровня восприятия знаний и воспроизведение их в целостном объеме. Это диктует поиск новых образовательных форм, педагогических технологий.

Технология – это совокупность приемов, применяемых в каком-либо деле, мастерстве, искусстве (толковый словарь).

Затрагивая вопрос педагогических инноваций, И. П. Подласый отмечает, что это понятие включает в себя не только процесс создания и использования новшеств в области техники, технологии, педагогики, но и «идеи, и процессы, и средства, и результаты, взятые в единстве качественного совершенствования педагогической системы» [5, С. 403].

В системе образования термин «технология» является предметом многочисленных педагогических исследований (В. Г. Беспалько, Е. И. Григорьева, И. Ф. Исаев, А. К. Колеченко, В. И. Лещинский, В. М. Монахов, В. Ю, Питюков, Г. К. Селевко, Д. В. Чернилевский, А. Е. Щуркова и др.). Различные теоретические подходы к толкованию содержания и сущности данного понятия были вызваны тем, что термин «технология» был перенесён в учебное заведение из производственных процессов и должен был бы придать обучению и воспитанию вид этих процессов.

Понятие «педагогическая технология» впервые появилось в зарубежной (западноевропейской и американской) педагогике в начале 50-х годов XX века в связи с технократизацией учебного процесса при переходе от чисто вербального обучения к совместному аудиовизуальному, то есть внедрением технических средств обучения в учебные заведения.

В процессе эволюции понятия можно заметить последовательное расширение его содержания, свидетельствующее об особенностях толкования этого понятия – от первоначального, наиболее простого «операционное описание обучения», до объёмной формулировки ЮНЕСКО: «системный метод создания, применения и определения всего процесса преподавания и усвоения знаний с учётом технических и человеческих ресурсов и их взаимодействия ставящей своей задачей оптимизацию форм обучения».

Как заметил М. В. Кларин, практически любые варианты определения педагогической технологии последних несколько десятков лет понимаются как «воспроизводимый обучающий набор», заключающий в себе учебные цели, точное описание условий обучения и критерии их измерения [2].

Существуют разноплановые и разнопорядковые определения педагогической технологии, но мы избрали следующее:

Педагогическая технология – это такое построение деятельности педагога, в которой все входящие в него действия представлены в определенной последовательности и целостности, а выполнение предполагает достижение необходимого результата и имеет прогнозируемый характер.

Широкое распространение различных инноваций, в том числе новых педагогических технологий требует от современного педагога знания основных тенденций инновационных изменений и возможность их применения в собственной практике. Очень важно понять,

какой результат мы должны получить в процессе обучения будущего руководителя коллектива с помощью инновационных педагогических технологий.

В процессе хормейстерской подготовки в современной науке широко применяются различные музыкально-педагогические технологии, использование которых способствует развитию и диагностике профессионально-личностных качеств обучающегося, необходимых ему в будущей профессиональной деятельности. Мы же остановимся на некоторых из них.

Применение новых **информационно-коммуникационных технологий** в музыкальном образовании и конкретно в хормейстерской подготовке позволяет оптимизировать средства, формы и методы обучения, находить рациональные решения тех или иных учебных задач, выбирать целесообразные пути совершенствования учебного процесса, способствует преодолению ряда трудностей, возникающих при традиционной форме преподавания. На занятиях специального цикла информационно-коммуникативные технологии представляются ценным источником библиографических и энциклопедических сведений в процессе подготовки к коллоквиуму, к анализу музыкального произведения и лекционным предметам, таким как методика работы с любительским коллективом, методика преподавания творческих дисциплин и др.

Виды компьютерных музыкально-образовательных программ, применяемых на занятиях, включают:

- электронный учебник;
- электронная музыкальная энциклопедия;
- библиотечные информационно-поисковые системы.

Компьютерные программы также используются в развитии музыкального слуха, программы упражнений с графической фиксацией высоты тона незаменимы для контроля чистоты вокальной интонации при изучении хоровых партий. Справочники, содержащие звуковые файлы музыкальных произведений, позволяют прослушивать изучаемые хоровые произведения. В хоровой аранжировке для учащихся старших курсов незаменимы программы, позволяющие набирать и редактировать нотный текст, готовить к печати вокальное произведение с сопровождением фортепиано, партитуру для вокального или инструментального ансамбля любого состава. Компьютер с использованием телеаппаратуры также может выступать как «тренажер» по дирижированию. Преподавателями могут использоваться различные программы контроля знаний по усвоению дисциплины.

Данная технология тесно связана с **технологией проблемного обучения,** которая формирует взаимосвязь между изучаемым сочинением и другими родственными ему явлениями музыкальной и художественной культуры. Исполнение одного и того же сочинения различными хоровыми коллективами сравнивается и анализируется обучающимися в классе по дирижированию. На занятиях можно использовать метод «обелённого текста» Э. Сэта, его более простые модификации – «частичное обеление текста» и «дооформление текста». С партитуры удаляются все темповые и динамические обозначения, которые учащийся должен ставить самостоятельно, либо он вносит в партитуру подробные дополнительные ремарки, расшифровывающие и конкретизирующие предложенный авторский вариант исполнения, выстраивая свой исполнительский план. Подробное изучение музыкального материала и употребление специальной терминологии ставит студента перед необходимостью постоянного обращения к словарям, в том числе и электронным, или другой справочной литературе, что, в свою очередь, ведёт к более осмысленному изучению музыкального материала. Активность обучающегося направлена на решение проблемы, когда он видит предпосылки для её устранения.

В процессе изучение специальных дисциплин, таких как «Основы дирижирования и чтение партитур», «Хоровой класс» используются также **профессионально-ролевые технологии**. Их содержание сводится к тому, что учащимся предлагается выступить в роли

дирижёра хора в ГИА. Поэтапное планирование этого вида творческой деятельности обучающихся сводится к следующим пунктам:

- выбор произведения из изучаемого хорового репертуара;
- игра хоровой партитуры и пение партий;
- аннотация на хоровое произведение (изложенная в письменном виде по плану);
- подготовка произведения с преподавателем по дирижированию;
- дирижёрская работа с хором (10-15 минут в неделю);
- выступление в качестве дирижёра на экзамене.

Результатами работы по рассматриваемой технологии становятся активизация творческой деятельности, расширение профессионального кругозора, формирование творческих умений и навыков, развитие познавательной деятельности, формирование профессиональных компетенций, повышения мотивации обучения.

Личностно-ориентированные технологии предусматривают диагностику личностного роста, включение учебных задач в контекст жизненных проблем, предусматривающих развитие личности в реальном, социокультурном и образовательном пространстве. Эти технологии музыкального образования являются концептуальной основой педагогического процесса и являются традиционными. Даже проводя занятия в группах, педагог обязан учитывать индивидуально-психологические особенности и перспективы развития каждого обучающегося.

Личностно-ориентированный подход является преобладающим методом вокально-хорового обучения, учёт индивидуальных особенностей каждого студента, позволяет сохранить и развить его голосовые особенности: тембр, манеру звукоизвлечения, пластику, подачу музыкального материала. Ведущим выступает метод творческого диалога, когда преподаватель и студент совместно ищут и находят ответы на вопросы. Наших студентов нужно научить рассуждать, объективно оценивать творческий процесс, художественные явления, находить в них позитивные или негативные стороны, соотносить со своими морально-эстетическими позициями, собственным творчеством.

Специфическими функциями **проблемно-развивающей технологии** обучения являются: формирование у обучающихся критического мышления, умений и навыков активного речевого общения, положительных эмоций, а также организация деятельности педагога по построению диалоговых конструкций и их реализации в процессе обучения. Данная технология очень интересна, с успехом используется на занятиях хора, хотя многие из методов этой технологии уже широко применяются в практике и являются скорее традиционными.

Музыкально-педагогические технологии не только способствует развитию профессионально-личностных качеств обучающихся, но и оптимизируют процесс обучения, делают его интересным и гибким. Таким образом, изложенные инновационные формы и методы работы по современным педагогическим технологиям на занятиях по классу дирижирования, хоровому классу и другим специальным дисциплинам, несомненно, расширяют возможности современного образовательного процесса, поэтому их необходимо активно внедрять в практику работы с обучающимися, но при этом не забывать о нравственной ценности традиций в целом. Ведь именно они служат оплотом всего лучшего, что накоплено человечеством.

В плане перспектив продолжения работы над данным исследованием возможно проведение анализа, описания и практического применения в образовательном процессе в сфере культуры и искусства других педагогических технологий, таких как: технологии интегрированного обучения, интерактивные технологии, технология дистанционного обучения, и тогда студент будет заинтересован в результате своего труда и сам образовательный процесс будет привлекать обучаемого, будет происходить становление самосовершенствующейся социально успешной личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боголюбов, В. И. Лекции по основам конструирования современных педагогических технологий / Пятиг. гос. лингв. ун-т. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2001. – 188 с.
2. Кларин, М. В. Инновационные модели обучения в зарубежных педагогических поисках : пособие к спецкурсу для высших педагогических учебных заведений, институтов усовершенствования учителей, повышения квалификации работников образования / М. В. Кларин. – М.: Арена, 1994. – 222 с.
3. Колеченко А. К. Энциклопедия педагогических технологий: пособие для преподавателей. — СПб.: КАРО, 2002. — 368 с.h
4. Подласый, И. П. Педагогика: в 3 кн., кн. 1 : Общие основы : учеб. для студентов вузов / И. П. Подласый. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Владос, 2007. – 527 с.

УДК 37

О. Г. Кошевая,
г. Старый Оскол, РФ

РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ В ТРУДАХ ПЕДАГОГОВ-УЧЕНЫХ

Народное музыкальное искусство прошло нелегкий путь за время своего существования. Только в начале прошлого столетия на музыкальный фольклор посмотрели как на профессиональную сферу музыкальной деятельности. Г. С. Виноградов разъяснил, что народная педагогика включает в себя семейное воспитание, влияние окружающей среды, духовную составляющую, а также воспитывает общественно-активную личность. На протяжении всего существования педагогики как науки народное воспитание занимало важное место.

Воспитание народными музыкальными традициями занимало важнейшее место в педагогических трудах ученых-педагогов. Я. А. Коменский – не только талантливый ученый и педагог, но и ценитель народных традиций своей страны. Его внимание привлекали народные традиции, родной язык и их место в европейской народной культуре. Патриотизм, беззаветная любовь к Отчизне побуждали педагога изучать традиции народного воспитания, использовать их в качестве творческого начала при разработке собственной методики обучения. Я. А. Коменский говорил о том, что школьников необходимо воспитывать на произведениях, которые носят моральную нагрузку. Такие произведения широко представлены в фольклоре, к ним относятся загадки, потешки, песни, сказки и др.

К. Д. Ушинский, величайший русский педагог, утверждал, что воспитание ребенка вырастает из истории своего народа. Оно обусловлено его потребностями и бытовыми условиями народа в определенных исторических рамках, его материальными и духовными приоритетами. Ученый был уверен, что именно народные истоки помогают решать острые социальные проблемы. Именно Ушинский вдохновлял педагогов разных стран, которые добивались того, чтобы национальная школа имела решающее значение. Также он предлагал дифференцировать традиции русской нации в школах других стран. Россия – огромная многонациональная страна, которая объединяет в себе духовные традиции многонациональных культур. Именно при сравнении традиций, обычаев, культурных устоев многочисленных народов России педагогу удается связать духовное начало русской нации с русским языком. Труды К. Д. Ушинского – это пример любви к Отечеству, культуры различных национальностей, терпимости друг к другу независимо от национальной принадлежности [3, с. 25].

А. С. Макаренко был выходцем из крестьянской семьи и впитал в себя все народные диалекты, которые видел в период взросления. Народная педагогика – самая распространенная педагогика в иерархии школьного образования. А. С. Макаренко в своих педагогических трудах и в своей практике опирался на огромный опыт народа, он предлагал внимательнее относиться к опыту простых талантливых педагогов, т. е. ученый подчёркивал

необходимость функционирования народной педагогики в каждой школе. А. С. Макаренко на протяжении всей своей педагогической практики доказывал, что народные традиции неразрывно связаны с научными методиками.

В. А. Сухомлинский утверждал, что личность и есть самое главное богатство. Он говорил о том, что традиции работы в плане воспитания подростков должны быть незыблемы. Также в его трудах говорится о том, что народные педагогические традиции необходимо использовать в школьной образовательной системе и в семейном воспитании на постоянной основе. Когда ребенок сам придумывает сказку, при написании сочинений обращается к народным пословицам и поговоркам, с удовольствием вокализирует народные песни, он совершенно точно питается народными традициями своей страны. Элементы народной культуры, по его мнению, должны сквозить в каждом школьном уголке: на стендах, в воспитательных мероприятиях, пришкольной территории. Эффективность процесса воспитания, которую разработал В. А. Сухомлинский обуславливалась тем, что все воспитательные казусы педагог решал индивидуально – с каждой, отдельно взятой личностью, с опорой на народные педагогические постулаты [1, с. 35].

А. Л. Маслов в труде «Методика пения в начальной школе» собрал воедино новейшие разработки в области музыкальной педагогики. Учёный уверен, что пение и вокализация способны развить все творческие способности учащихся, но при этом в качестве доминанты в данной методике он выдвинул опору обучения пению на старинные народные песни, он предлагал ввести народное пение на уроках музыки в школе.

В 1974 г. увидел свет научный труд педагога Г. Н. Волкова «Этнопедагогика», который показал себя флагманом в разработке теории народной педагогики. Суть данной теории ученый определил как слияние образовательного и воспитательного процесса, истоки которых идут из народного фольклора, детских потешек и дразнилок. Г. Н. Волков говорит о том, что «уже в глубокой древности народ четко определял свое отношение к воспитанию и образованию подрастающих поколений, ставил понятные направления работы, определял содержание образования и воспитания так, чтобы у основной массы населения проявлялось стойкое желание к обучению.

Из вышесказанного вытекает определение народной музыкальной педагогики как единого целого музыкально-педагогических теоретических знаний и народных воспитательных традиций.

Музыкальную педагогику, связанную с русской народной музыкой следует рассматривать под призмой идеи, сформулированной академиком Б. Т. Лихачёвым, которая «представляет из себя соединение сознания и осознанной воли народа, предельно четкое выражение народной души, понимания своей роли в этом мире» [2, с. 10].

Духовными приоритетами народной педагогической идеи, по мнению Б. Т. Лихачева, являются три составляющие: соборность, общинность и коммуникативность. Соборность означает единение людей на основании их любви к Всевышнему, семье, своему народу, Отчизне. В основе данного утверждения лежит взаимное духовное обогащение. Следовательно, ведущей деятельностью будет коммуникативная.

Еще одним неотъемлемым постулатом современной педагогической музыкальной системы является самобытность, которая проявляется в уникальности русской музыкальности. Все перечисленное неразрывно связано с духовностью.

В заключении можно сказать о том, что русская музыкальность, духовность и самобытность неразрывны. При обучении детей музыке в школе необходимо об этом помнить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зеньковский В. В. О религиозном воспитании в семье // Вопросы православной педагогики. Вып. 1. – М., 2012. – С. 53.
2. Волков Г.Н. Этнопедагогика: учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. – М., 2009.

3. Халабузарь П.В. Теория и методика музыкального воспитания: учебное пособие / П.В. Халабузарь, В.С. Попов. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.

УДК 378.147:786.2

О. В. Кузниченко,
г. Луганск, ЛНР

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ ФОРТЕПИАНО ДИСТАНЦИОННО

Молодые педагоги, как и учителя с большим опытом преподавания сегодня оказались в новой социальной и педагогической ситуации в связи с переходом на дистанционное обучение. Традиционно термин «педагогическая ситуация» понимается как составная часть педагогического процесса, через которую педагог управляет педагогическим процессом. Отметим, что любая педагогическая ситуация заведомо проблемная, ее сущность заключается в наличии противоречия (или конфликта) и его разрешения. В случае проведения инструментальных уроков онлайн педагогу помимо технической подготовки, следует решить ряд задач связанных с методикой проведения урока, а также способом подачи материала, контроля выполнения заданий. Существуют различные трактовки понятия «педагогическая ситуация». Следует отметить исследования В. А. Сластенина, И. Н. Емельяновой, В. С. Безрукова, Ю. Н. Кулюткина и других, которые подтверждают мысль о том, что для разрешения ситуации требуется творческий подход учителя.

В данной статье мы рассмотрим особенности дистанционного обучения в классе фортепиано. Сложности, которые возникают являются нестандартными и требуют от педагога правильного выбора методов педагогического воздействия, нестандартного мышления, творческого подхода. Отметим, что тема обучения игре на музыкальных инструментах онлайн мало изучена и чрезвычайно актуальна в новых социально-экономических условиях, как для педагогов, так для учеников и их родителей.

Так как онлайн-образование набирает все большую популярность, а в нынешней ситуации с COVID-19 становится единственной возможностью для продолжения образования, проанализируем возникающие сложности и пути их решения. К положительным аспектам дистанционных уроков игры на фортепиано можно отнести следующее: доступность и возможность работать в комфортной обстановке (ученик может получить урок, не выходя из дома, при наличии интернета, инструмента и принимающего устройства); гибкость графика; возможность использовать на уроке компьютерную графику, видеоматериалы и прочие медийные ресурсы, что позволяет пробудить интерес к обучению игре на фортепиано; возможность оценить в каких условиях ученик готовится к урокам (педагог видит, где находится инструмент, слышит как он настроен, может скорректировать посадку ученика). Проблемных ситуаций возникает гораздо больше. Это связано с тем, что зачастую педагоги, особенно опытные, имеющие свои методические наработки, сталкиваясь с новой ситуацией, пытаются применить опробованные приемы и методы работы, которые не всегда подходят в условиях онлайн-урока.

Существует два способа проведения дистанционного урока в классе специального фортепиано. Первый – это обучение онлайн, в реальном времени, когда учитель и ученик, находятся каждый за своим инструментом, учитель может в любой момент остановить игру, внося коррективы. Второй – урок с использованием видеозаписей: ученик высылает видеозапись игры, учитель в устной или письменной форме комментирует исполнение и дает подробные рекомендации, возможно также с использованием видеозаписи (показа). Так, по мнению российской пианистки, педагога, солистки Московской государственной филармонии, заслуженной артистки Российской Федерации Екатерины Мечетиной способ

видеозаписи с комментариями несравненно информативнее с точки зрения качества записи и воспроизведения звука. Именно поэтому, по ее мнению, видеозаписи и онлайн-прослушивания применяются при отборах на международные конкурсы крайне редко и только при условии профессиональной аппаратуры для трансляции игры участников. Педагог выделяет следующие преимущества проведения занятий в формате видеозаписи: повышается самоконтроль, происходит более качественная работа над исполнением, чему способствуют многократные попытки записать произведение наилучшим образом; учитель имеет возможность прослушать запись несколько раз; нет ограничений во времени, замечания тщательно продумываются и наилучшим образом формулируются; записанные учителем видеоролики, ученик может просматривать неоднократно [1].

Более приемлемый способ проведения урока для большинства учащихся – урок в онлайн-режиме. Несмотря на технические несовершенства (искажение звука, его прерывание), многим ученикам легче обучаться, находясь в непосредственном контакте с преподавателем, который корректирует игру, дает наставления в привычном режиме. Для проведения такого рода занятий следует определенным образом подготовиться. Желательно это сделать заранее, чтобы не использовать время урокадля устранения технических огрехов. Важно, чтобы ученик хорошо видел лицо учителя, а учитель видел руки ученика, клавиатуру, мог оценить его посадку за инструментом. Камеру желательно установить справа от клавиатуры, обратить внимание на освещение и фон (желательно убрать из кадра отвлекающие предметы).

Организация и планирование занятий позволять снизить стресс как у детей, так и у родителей. Необходимо установить четкое расписание, согласовав его с другими занятиями. По возможности не ставить их подряд с другими онлайн занятиями, чтобы на уроке ритм работы не вызывал у ученика стресс. Опыт проведения такого рода занятий показал, что темп урока значительно замедляется, это также необходимо учесть при планировании. Итак, к организационным моментам мы относим:

- четкое расписание на день, неделю, подтверждение и согласование его с учениками и их родителями;
- наличие нот в электронном и распечатанном варианте у учителя и ученика;
- организация хранения информации о ходе урока, домашнем задании для каждого ученика, а также видеозаписей, аудиофайлов, необходимых ссылок;
- наличие карандаша, маркера (перед уроком желательно пронумеровать такты как учителю, так и ученику);
- если ученики используют разные платформы, необходимо заранее открыть нужные вкладки, убедиться, что все устройства заряжены и подключены к питанию.

Одним из важнейших условий успешного проведения урока онлайн является готовность к уроку как ученика, так и педагога. Безусловно, работая в новых условиях актуализируется вопрос профессиональной компетентности учителя-музыканта. Личность учителя во многом определяет успех его педагогической деятельности и качество его взаимодействия с учениками, их родителями, коллегами.

Все основные направления и формы работы, используемые в привычном режиме мы применяем и в дистанционной форме, но сейчас появляется возможность максимально эффективно применить индивидуальный подход и уделить внимание не только работе над произведением, но и воспитательной работе ученика-пианиста. Беседы о музыке, совместное прослушивание исполнения произведений выдающимися музыкантами носит не только просветительский характер, принося всестороннюю пользу самим ученикам, но и имеет большое значение для пропаганды искусства. Воспитание любви к музыке, пробуждение длительного интереса – одна из самых важных задач, решив которую педагог добивается осмысленной, выразительной игры, сосредоточенности и слухового контроля у ученика. Работа на многих онлайн платформах предоставляет возможность совместного просмотра и

прослушивания лучших образцов мирового фортепианного наследия, а пробуждение интереса к музыке способствует дальнейшему самостоятельному прослушиванию музыки, просмотру биографических фильмов о композиторах, расширению кругозора ученика.

Рамки нашей статьи не позволяют подробно рассмотреть структуру урока и формы работы, отметим, что дистанционное обучение допускает гибкость в этом вопросе. Так, некоторые педагоги предпочитают использовать частую смену деятельности, чем поддерживают активность на занятиях. Помимо работы над произведением, отводится 10 минут на чтение с листа и музицирование, 5 минут на ритмические игры, 5 минут на прослушивание музыки и т. д. Особенно часто этот метод применяется с учениками младших классов. Некоторые педагоги, напротив, выделяют конкретную область работы и концентрируют внимание на одном виде деятельности.

Обучение игре на фортепиано остро ставит вопрос о самостоятельной работе ученика. Педагоги, стоящие у истоков фортепианной школы, такие как А. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз говорили о необходимости руководить самостоятельным трудом учащихся. Сегодня, как и много лет назад, актуально высказывание Г. Г. Нейгауза: «одна из главных задач педагога – скорее быть ненужным ученику …, то есть привить ему самостоятельность мышлении, методов работы, самопознания и умения добиться цели» [2, с. 147]. В условиях дистанционного обучения вопросы организации домашних занятий, контроля самостоятельной работой учащихся особенно актуальны. Некоторые педагоги выстраивают свой урок, как своеобразную «репетицию» домашней подготовки, отрабатывая схему, по которой ученик должен заниматься каждый день. Другие дают объем работы на один день, активно привлекая родителей, а на следующий день ребенок показывает результат работы, присылая видеозапись. Третьи осуществляют контроль непосредственно в режиме онлайн во время урока. Все эти методы направлены на развитие навыков самостоятельной работы, а именно: умения думать, умения слушать, умения понимать и читать нотный текст.

Как вывод отметим, что благодаря внедрению дистанционных технологий, в наше время сохраняется возможность получать образование в сфере культуры и искусства, поддерживая при этом качество обучения на достаточно высоком уровне. Формирование самостоятельной творческой личности возможно в процессе грамотно организованной работы, что включает в себя индивидуальный подход, планирование, выбор методов педагогического воздействия, а также нестандартное мышление, творческий подход учителя к решению педагогических задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дистанционное обучение в классе специального фортепиано [Электронный ресурс] / Е. Мечетина // Дистанционное обучение в классе специального фортепиано. − Режим доступа: https://www.classicalmusicnews.ru/articles/distancionnoe-obuchenie-mechetina

2. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.

УКД 792.028:378.144

Н. И. Логвиненко,
г. Донецк, ДНР

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПИАНИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Методика (от греческого methodos – путь исследования, теория, учение) – дисциплина, изучающая процесс обучения игре на фортепиано и его составляющие методы работы с

авторским текстом, формирование исполнительских навыков, подготовки к выступлению, организации процесса обучения и т.д.

Музыкальная деятельность включает в себя сложную систему межличностных коммуникаций между учителями, учениками, композиторами, редакторами, исполнителями, критиками, слушателями и осуществляется средствами музыкального, речевого интонирования, вербальных и невербальных форм общения, через нотный и словесный текст. В мире педагогических технологий существуют два полюса: формирующее (традиционное) и личностно-ориентированное обучение. Формирующее обучение характеризуется жестким ведением, объяснительно-иллюстрированным методом, групповой формой обучения и ставит целью формирование знаний умения и навыков. Личностно-ориентированное обучение проводится в стиле диалога, с эвристическим исследовательским методом, индивидуальным обучением, гуманно-личностным подходом концепции формирования, ссылаясь на необъяснимость выразительного исполнения, его зависимость только от таланта; К. Мартинсен исходил из «звукотворческой воли», объясняя свою точку зрения недостижимостью настоящей техники вне слуховых представлений. Наиболее продуктивно совмещение гуманно-личностного подхода с некоторым методом формирующего обучения.

Музыкальный образ включает в себя иерархию циклических процессов. Основы временной организации музыки кроются в ритмах окружающего мира, ритмах человеческого тела (сокращений мышц сердца, легких, конечностей и речевого аппарата) и ритмах головного мозга. Время восстановления проводимости нейронов от 0,5 до 0,002 сек., поэтому ритмы головного мозга имеют низкие частоты. Частоты определяются уровнем возбуждения.

Дельта - ритм	0,5 – 3 Гц	Характерен для основной стадии глубокого сна;
Тета-ритм	4-7 Гц	Характерен для детей. У взрослых в первой стадии сна и в условиях сенсорной депривации
Альфа-ритм	8-12 Гц	Характерен для спокойного состояния
Бета-ритм	13-26 Гц (до 60)	Характерен для стрессового возбуждения и парадоксальной стадии сна

На этих частотах пульсируют как сами звуки (вибрато), так и созвучия.
1-4 Гц – тупой разлив
4-6 Гц – переход от биений к вибрато
6-8 Гц – наиболее приятная зона вибрато
8-10 Гц – вибрато переходящее в тембр
10-15 Гц – острый разлив
15-20 Гц – грубое бурление
20-60 Гц – диссонанс
60-400 Гц – консонанс
400 < Гц – не воспринимается

Предрасположенность к занятиям искусством – склонность мыслить художественными образами. Музыкальное мышление характеризуется формулой: импульс – движение – завершение (Б. Асафьев), формула в целом и отдельные части. Переизбыток впечатлений музыканта находит выход в общении со слушателем.

Исполнительские пианистические способности проявляются в любви к публичным выступлениям, умении завладеть аудиторией, раскрыть замысел произведений средствами музыкальной выразительности.

Основная форма обучения – урок, дополнительными являются лекция, лекция-концерт, классный концерт и т.д. Главным метод – активизация образного слухового восприятия, определяющая дополнительные приемы: показ, рассказ сравнение интерпретаций. Средствами обучения служат авторский текст, редакции произведений, живопись, литература.

Существует два основных типа урока: тематический решеает одну задачу на материале различных произведений, а совмещающий несколько задач посвящен комплексу проблем.

Цель работы над произведениями «вживание» в мир образов, поиск соответствующих средств выразительности, изучение стиля композитора. При работе над исполнительской интерпретацией: проверка редакций по уртексту, ознакомление с жанрами старинных танцев, риторическими фигурами, хоральными цитатами, динамикой, секвенциями, особенностями аппликатуры, орнаментикой, артикуляцией, тональным и гармоническим развитием, каждой мелодической линией, обладающей своим характером.

Музыкальный слух – способность воспринимать звуковую вертикаль. Понятие основано на динамическом, ладовом звуковысотном и тембровом (мелодическом и гармоническом) слухе. Тембр меняется при различной динамике, ладе, звуковысотности. Преобладание высоких частот создает светлую окраску звука, созвучия, низких – темную. Звук имеет свой сценарий развития: динамический – «огибающий», звуковысотный – «вибрато», «глиссандо». Мелодическое развертывание высвечивает не только обертоны звука, но изменяющую их акустику (форманты) резонатора, а ступенчатость звуковысотности (темперация) – тембры лада и созвучий в нем; они проявляют реальную и имитируемую окраску акустики зала. Различают: абсолютный слух – способность определять абсолютную высоту звука; относительный – способность различать соотношение (взятых одновременно или последовательно) звуков по высоте; пассивный – способность распознавать звук заданной высоты; активный – способность воспроизводить звук заданной высоты; внутренний – способность произвольно оперировать звуковыми представлениями (характеризуется величиной охвата «звукового поля»).

Работа над крупной формой характеризуется образным контрастированием, связанным с логикой повествования.

Работа над миниатюрой романтической отличается от классической, несущей в себе отражения логики мышления, красочными тональными сопоставлениями, яркой тембральной природой.

Работа над этюдами отличается работой в несколько этапов, техническим разбором, изучение технических трудностей, их преодоление. Художественные задачи, например К. Черны, Ф. Шопена, Й. Брамса и т.д., требуют технической оснащенности и образной, стилистической отточенности.

Работа над звуком. Усиление громкости при движении к кульминации и последующее затихание, отражает логику речевого интонирования. В европейских языках предложения имеют одну кульминационную точку. В вопросительных предложениях на верхнем звуке. С учетом затухания фортепианного звука, требуются соблюдения простейших правил: первая нота, после длинной и крайние ноты, фразы – тише. Стереотип: мелкие длительности поются шире, должен соблюдаться и при имитации кантилены.

Искусство педализации – составная часть работы над звуком. Левая педаль – тембральное, а не динамическое средство. Правая – средство продления звука, гармоническое средство и тембральное (не только в отношении тембра звука, но и акустики). Следует избегать слов «чистая» и «грязная» педаль. Это ограничивает представления о педали, только как о гармоническом средстве. Лучше использовать: «верная» и «фальшивая» педаль.

Искусство артикуляции так же служит построению формы. Оно заключается в использовании штрихов для «произнесения» музыкальных фраз. В отличие от фразировочной лиги, лига артикуляционная не отражается на динамике и не сопровождается снятием кисти

(только пальце). Существует три устойчивых параллелизма (Браудо): правило фанфары (нота перед скачком – staccato, перед соседним звуком – legato), правило восьмушки (длительности, различающиеся в два раза –противоположным штрихом), правило ямба (слабая доля – staccato) и хорея (сильная доля – legato).

Постоянное стремление к поиску истины всегда обостряется на рубеже и в начале новых столетий, побуждает к осмысливанию прошлого, нового понимания жизни, к определению контура будущего, обусловливает смены в профессиональном образовании. Парадигма жизнетворчества все активнее внедряется в учебно-воспитательный процесс системы национального образования, формируя новую музыкально-пианистическую стратегию, направленную на заботливое взращивание учащихся как субъектов жизни, как программу, составленную по алгоритму, ведущую к достойной для человека жизнедеятельности. По мнению С. Гессена: «Жизнь и есть образование, и теория образования есть, в сущности, теория жизни».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусейнов А. А. Благоговение перед жизнью: Евангелие от Швейцера / Швейцер А. Благоговение переж жизнью. – М., 1992. – С. 528.
2. Делез Ж. Ницше и философия / Делез Ж. – СПб. –М., 1997. – 450 с.
3. Корнев С. Выживание интеллектуала в эпоху массовой культуры / С. Корнев // Неприкосновенный запас. – 1998. – № 8. – С. 18–21.
4. Тоффлер А. Футурошок / Тоффлер А. – М.: СПб., 1997. – 525 с.
5. Кривцук О. Эстетика / Кривцук О. – М., 1998. – С. 143.
6. Гапдамер Х.-Г. Истина и метод / Гадамер Х.-Г. – М., 1989. – С. 181.
7. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры: в 3 т. / Милюков П. Н. – М., 1993–1995. – С. 37, 292, 296.

УДК 792.7:159.923.2

И. М. Макшанцева,
г. Луганск, ЛНР

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К СОЗДАНИЮ ЖЕНСКОГО ИМИДЖА В ШОУ-БИЗНЕСЕ

В основе образа женщины (в том числе поп-певицы), как подчеркивают многие исследователи, лежит такое качество, как обаяние, понятие, которое, с одной стороны, очень сложно определить и точно объяснить, а с другой – добиться успеха без него, т.е. популярности, почти невозможно.

Считается, что обаяние – это природное качество, которое либо существует, либо не существует. Тем не менее большинство психологов согласны с тем, что это качество можно и нужно развивать.

Обаяние, согласно определению толковых словарей, – это «очарование, сила притяжения», очаровывать означает «завораживать», обаять – «уметь властвовать над умом и волей другого, очаровывать его» [2, с. 416]. Исполнитель должен быть просто магнетически завораживающим, именно это качество часто является основой его имиджа и, следовательно, его популярности, то есть востребованности. При построении имиджа эстрадного артиста в обязательном разрешении требуются следующие цели: во-первых, привлечь к себе внимание, во-вторых, произвести положительное впечатление на целевую аудиторию, стать понятным для неё, завоевывая доверие и авторитет. Психологи называют обаяние разновидностью оберега, привлекающего энергию, исходящую от человека. Оно позволяет людям производить на окружающих незабываемое впечатление, запоминаться благодаря открытой улыбке, веселому нраву, оригинальному мышлению или доброте Именно обаяние помогает людям произвести первое впечатление на людей. Мало кто может сказать, почему к

обаятельному человеку тянутся люди, почему ему так легко заводить новых друзей. Однако следует сказать, что не все психологи согласны с тем, что обаятельный человек будет таковым в глазах всех вокруг. Можно сказать, что в какой-то степени представление об обаянии у всех субъективное.

Во многом благодаря женщинам проблема имиджа долгое время была одной из самых острых проблем в жизни людей. Имиджелогия не случайно вызывает у женщин большой интерес. Обаятельный вид для женщины означает несравнимо больше, чем быть наделенной естественной красотой. Очевидно, что шарм не имеет ничего общего с внешней привлекательностью. К сожалению, в мире есть много красивых женщин, совершенно лишенных обаяния. Но не меньше и тех, кто скромен с виду, но обладает даром обаяния. Каждая женщина по-своему привлекательна в силу своих индивидуальных качеств. Очаровательная женщина уверена в себе, потому что убеждена, что произведет на окружающих приятное впечатление. Умение развивать представление о собственной привлекательности в себе и в других - это искусство, которым должна владеть каждая женщина, особенно в сфере шоу-бизнеса.

Проблемы, связанные с феноменом имиджа в шоу-бизнесе, в настоящее время становятся одними из наиболее активно разрабатываемых специалистами многих областей, как с теоретической, так и с практической стороны. Попытки создать многомерную систематизацию подходов к определению общего понятия имиджа и имиджа в системе шоу-бизнеса, описание составных элементов структуры позволяет сформулировать ряд положений, отражающих особенности этого явления и его место в индустрии развлечений. Психологи-создатели образов, политологи-создатели образов, культурологи-создатели образов, дизайнеры, стилисты и др. занимаются имиджевыми технологиями. Позиция «Люби меня такой, какая я есть» явно проигрывает в социальном плане. Правильно задать вопрос: что нужно сделать, чтобы понравиться?

Очарование и женщина - понятия неразделимые. Женское обаяние не имеет границ и постоянно совершенствуется. Профессор Йохен Менгес называет реальное воздействие очарования на человеческие эмоции «эффектом удивления». По этой концепции, использование таких методов обязательно должно быть предусмотрено. То есть харизматичный человек во время общения должен предлагать слушателям, как стать частью себя или идеи, которую нужно передать, и во время участия зрители испытают «эффект благоговения», к которому будут готовы всегда вернуться.

«Женщина, благодаря своему воображению, эстетическому образованию, общей культуре, создает свое особое царство, свой исключительный мир, являясь своего рода творцом самой себя. Любовь - это настоящее призвание женщины! Обаяние – самое мощное оружие женщины, благодаря которому она побеждает! Мало кто способен устоять перед женским шармом. Природа дала загадочным женщинам ключи очарования и естественную потребность быть привлекательной» [3, с. 54]. Но не только физическая красота делает ее красивой и привлекательной: гармония тела с духовной красотой рождает настоящую женскую красоту, придает ей очарование.

Быть обаятельным - значит обладать своего рода смелостью, поскольку она требует постоянной работы над собой. Для этого необходимы знания и навыки визуализации - самопрезентации. Самопрезентация - это суть визуализации.

Таким образом, концепция самопрезентации тесно связана с концепциями имиджа и очарования, которое происходит от английского слова «самопрезентация», то есть представление себя другим людям. В английском энциклопедическом словаре это буквально означает «иметь дело с впечатлениями других людей о себе с помощью бесчисленных поведенческих стратегий, разработанных для передачи их внешнего образа другим людям». [1, с. 114]. В.М. Шепель определяет самопрезентацию как «способность представить себя, привлечь к себе внимание, актуализировать интерес людей к некоторым их видео- и аудио».

Используя театральную терминологию, роль должна соответствовать способностям и стремлениям человека. Например, певице Валерии невозможно создать образ «роковой женщины», а Елене Ваенге – «милой девушки». Поскольку одежда шьется с учетом особенностей фигуры, образ создается с учетом личных психологических и физиологических особенностей.

В начале создания образа необходимо трезво оценить личный потенциал объекта. Если этого недостаточно, то затраты на создание искусственно созданного образа не оправданы. В американской традиции самовыражение рассматривается как проявление демонстративного поведения в межличностном общении, а само демонстративное поведение рассматривается как одна из форм социального поведения. В самопрезентации недостаточно полагаться на собственные таланты и знания. Требуется специальная подготовка и, прежде всего, умение ориентироваться в основных элементах этого процесса. Базовая модель технологии визуализации состоит из следующих стендов для самопрезентации:

• «Я-концепция» - морально-психологическая подготовка;
• Построение лица - создание лица с учетом всех сопутствующих факторов;
• кинезика - телесная информация;
• дизайн одежды - выбор и ношение одежды, использование аксессуаров;
• имеющий слово - риторический аппарат;
• флюидное излучение - создание собственного «биоэнергетического поля»;
• механика общения - коммуникативные навыки.

Самой важной концепцией в этой системе является именно «Я-концепция», которая собирает все остальное как воронку.

Р. Бернс дает следующее определение: «Я-концепция» – это совокупность всех представлений индивида о себе, в сочетании с его отношением к себе или своим индивидуальным качествам, это называется самооценкой. «Самоуважение отражает степень, в которой человек развивает чувство собственного достоинства, чувство собственной значимости и положительное отношение ко всему, что содержится в сфере его «я» [3, с. 86]. Как указывают многие авторы, позитивная «самооценка» определяется тремя факторами: твердой уверенностью в том, что вы обращаетесь к другим людям, уверенностью в способности выполнять определенную деятельность с чувством собственного достоинства. Все эти качества необходимы для формирования такого имиджа эстрадного исполнителя, чтобы прогнозировать его успех и популярность. Все вышеперечисленные уровни, составляющие «Я-концепцию», определены на примере личности и творческих способностей одной из самых успешных представителей шоу-бизнеса Мадонны. Именно она, женское обаяние, обаяние личности и высокий профессионализм стали залогом постоянной, не падающей популярности, и является воплощением профессионального подхода к имиджу, олицетворяя «индустрию успеха», объединившую вокруг себя весь коллектив, помимо людей творческих профессий: менеджеров, секретарей, охранников, тренеров и т. д. Это Мадонна, согласно журналу Forbes, считается одной из самых успешных деловых женщин Америки с стабильным и одним из самых высоких заработков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов В. Г. Карьера в музыкальной индустрии / В. Г. Михайлов. − М.: Издатель Смолин К. О., 2004. − 304 с.

2. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 2-е изд., испр. и доп. − М.: АЗЪ, 1995. – 928 с.

3. Шепель В. М. Как нравиться людям : учеб. пособие / В. М. Шепель. – М.: Народное образование, 2002. – 402 с.

УДК 784

С. С. Нихаенко,
С. В. Черникова,
г. Луганск, ЛНР

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ РОК-ВОКАЛА (на примере творчества рок-группы «Парк Горького»)

Русская рок-музыка влияла и продолжает влиять на своих сторонников и в целом на общество, так как её смысловая нагрузка моделирует русскую языковую картину мира, внося понимание о времени и пространстве, культурно значимых концептах. Феномен русской рок-музыки до сих пор не имеет полного научного объяснения. А.В. Щербенюк и А.В. Юрченко считали, что одной из причин споров об этом явлении является некоторая настороженность филологической науки в отношении русской рок-поэзии как «неполноценного», «маргинального, несерьезного» объекта изучения. С другой стороны, исследователи русской рок-музыки (А.В. Крылов, С.А. Борисов) отмечают в ней то, что она стала одной из основных форм существования русской современной поэзии. Следовательно, рок-музыку необходимо изучать как явление, вызывающее противоположные оценки и требующее переосмысления сточки зрения поэзии и средств музыкальной выразительности.

Целью статьи является изучение особенностей формирования навыков рок-вокала на примере творчества рок-группы «Парк Горького». Изучение особенностей рок-музыки имеет свою историю, хоть и не столь многолетнюю, но всё же, историю. Удивительно, что на каждом семинаре или конференции, которые посвящены этой теме, становится вопрос: что есть такое, собственно, рок-музыка, ее роль в обществе, как ее следует изучать? Этот вопрос, в той или иной степени определенный, возникает как нерешенный и требующий незамедлительного решения в наше время. Однако, по итогам научных встреч необходимо констатировать то, что как минимум намечаются лишь какие-то пути к разрешению затронутой проблемы. Автором данной статьи сделана попытка разобраться в данном вопросе и выявить черты рок-вокала на примере творчества группы «Парк Горького».

Как известно, в советское время культурная жизнь страны была под жёстким контролем государства, и музыка была не исключение. Всё поддавалось цензуре, были запреты идеологического характера. Под контроль попадала не только лишь импортная, но и отечественная рок-музыка, а также официально зарегистрированные на советской эстраде вокально-инструментальные ансамбли, или как их называли ВИА.

В январе 1982 года, композитор Давид Тухманов создаёт рок-группу под названием «Москва», в которую вошли музыканты из ВИА «Надежда». Состав группы был такой: вокал, ритм-гитара – Николай Носков; вокал, соло-гитара, клавишные – Алексей Белов; ударные – Дмитрий Серебряков. Рок-группа «Москва» – успешный проект, в результате которого появился альбом под названием «НЛО». Он был написан на музыку композитора Давида Тухманова. Сразу после выхода альбома «НЛО» у группы был большой тур, который имел большой успех. И сразу же группа «Москва» стала запрещённой в СССР. По словам Алексея Белова «группу «Москва» запретили так, что все кто был причастен к этому проекту, не могли найти работу вообще» [12].

Перестройка и её политика очень сильно повлияли на духовную жизнь страны, и отразились в творческой судьбе людей, которые играли рок. Группы «ДДТ», «Кино», «Аквариум» обрели большую популярность именно в этот период. Стало дозволено выпускать музыкальные альбомы и вести концертную деятельность зарубежом на официальном уровне, это поистине стало революцией в данном направлении. Правда, на этот шаг не каждый мог пойти. Тогда, в 1987 году, по инициативе создателя популярной группы «Цветы» Стаса Намина образовалась рок-группа «Парк Горького». Студия группы находилась в районе Парка Горького, поэтому получила такое название. В состав группы

входили: Александр Львов – ударные, играл с первым составом известной группы «Ария»; Николай Носков – вокал, ранее был солистом группы «Москва»; Алексей Белов – соло-гитара, вокал, был гитаристом, вокалистом и клавишником группы «Москва»; Александр Миньков (ныне известен как Маршал) – бас-гитарист, вокал, в составе ВИА «Аракс» играл на бас-гитаре; Ян Яненков – экс-музыкант группы «Цветы», гитарист.

Цель коллектива была одна – создать группу, которая могла бы составить сильную конкуренцию западным командам в музыкальном и техническом плане. Уже в те годы можно было проследить опору группы на фольклор и патриотику. Внешнее оформление было одной из особенностей группы. Патриотический стиль был выдержан следующим образом. Герб СССР выражал собой символ группы, где две английские буквы G и P походили на серп и молот. Для гитариста Алексея Белова американской фирмой «Kramer» была специально изготовлена электрогитара, стилизованная под балалайку, которая использовалась на концертах. В костюмах они использовали русские рубахи с узорами. Русские народные мотивы, мелодии использовались как музыкальные вставки к песням группы. Также они использовали классическую музыку. Например, в первом альбоме в песне «My Generation» (ремейк группы «The Who») музыканты применили фрагмент кантаты Прокофьева «Александр Невский», «Вставайте, люди русские!». В 1989 году в песне «Bang» использовались мотивы русской народной песни «Утушка луговая». Эта песня попала в чарт, который был достаточно авторитетным серди продюсеров и музыкантов. Композиция дошла до 81-й позиции из 100, что для группы стало большим достижением.

Рассмотрим особенности творческого воплощения произведения «Bang». Авторами «Bang» являются Алексей Белов, Николай Носков, Michael Berardi, Georgiy Schwartz. Написана она в тональности A-dur. Тональность светлая, жизнеутверждающая. Вступление начинается с ударов по металлической трубе, которая будто созывает всех в одно место. В этот момент у слушателя появляется желание встать и двигаться в такт этим ударам, они звучат вплоть до самого завершения композиции. Где-то в подсознании появляются картинки советской кинохроники, на которых один за другим мелькают кадры грандиозных строек, полёта человека в космос, военных парадов, демонстраций, поклонение Вождям мирового пролетариата. Одновременно с ударами все музыканты группы хором начинают исполнять вокализ, который мгновенно запоминается и поневоле вызывает желание подпевать. Этот вокализ звучит как скандирование и призывы фанатов на футбольных матчах. Ко всему этому с пятого такта дробью, как марш, подключаются ударные, которые по своему ритмическому рисунку схожи с известной песней «We will Rock You» группы «Queen». С девятого такта под запоминающийся ритм вступает соло гитара, которая играет рифф на тему припева. Он проходит лейтмотивом через всю композицию. В основе мелодии лежит мотив русской народной песни «Утушка луговая». Смысловая нагрузка в тексте содержит в себе призыв к действию, к переменам, к поиску новой и свободной жизни, мотивирует верить в преодоление трудностей и в достижение самых недосягаемых вершин. На слове Bang в песне делается основной акцент, где как-будто удары молотом заставляют рушить все рамки и стереотипы в обществе. Особенно это имело огромную силу в те времена.

В куплетах голос солиста звучит плотно, в стилистике хард- рок. В верхней тесситуре применяется техника расщепления, звучат элементы многоголосия, припевы исполняются хором. При постоянных выкриках, как взрыв, произносится слово Bang. В данной музыкальной композиции звучат такие инструменты: ударные, бас-гитара, ритм-гитара, соло-гитара. В основном вся композиция построена на гитарных риффах, которые играются квинтами.

Песня состоит из четырёх одинаково повторяющихся припевов и двух куплетов, где после третьего припева идёт бридж, в котором главную роль исполняет соло-гитара. В момент соло применяется приём bend (подтяжка струн), тэппинг, стаккато, появляется

взаимодействие с гитарной машинкой (рычаг-тремоло). В песне ритм-секция ударных представляет собой сердце коллектива, гитара и бас-гитара перекликаются в партии, всё звучит слаженно, как один единый механизм. Гитарные риффы звучат в традициях данного жанра, иногда используются элементы, которые применяются в стиле Fank.

Во второй части первого и второго куплетов, соло гитара имитирует звук сирены, тем самым подчёркивая содержание текста, и добавляя динамический накал в композицию. Исходя из всего, песня «Bang» - произведение, которое написано для концертов на стадионах, так называемый Арена-рок, или стадионный рок. Это некая отечественная версия знаменитой песни «We will Rock You», только наши музыканты в отличие от британской рок-группы, вложили в свою композицию дух и энергию советского человека, который преодолел сложный путь за весь период советской истории. Становится понятно, почему именно песня «Bang» является одной из главных хитов, ее можно назвать визитной карточкой рок-группы «Парк Горького».

У группы начались активные гастроли по многим американским штатам. Команда смогла доказать, что может создать конкуренцию многим американским рок-группам, при всем этом у группы была своя индивидуальность и колорит. Многие жители Америки стали проявлять огромный интерес к Советскому Союзу и русской культуре, благодаря творческой деятельности группы. Летом в 1989 году в Лужниках проходил Фестиваль Мира, в котором приняло участие много зарубежных популярных рок-групп и исполнителей, таких как: «Bon Jovi», «The Scorpions», Оззи Осборн и многие другие. Это было, пожалуй, одним из крупных гастрольных событий для коллектива. Клаус Майне и Джон Бон Джови, которые сотрудничали с группой «Парк Горького», крайне лестно и с восхищением отзывались о её творчестве. Впоследствии Николай Носков говорил: «Мне очень понравилась организация фестиваля, я видел невероятно большое количество людей на концерте, они делились позитивной энергетикой, которую невозможно передать» [14].

После этого выступления, группа «Парк Горького» сумела найти своих поклонников в Советском Союзе, так как долгое время выступали в штатах и были практически не известны у себя на родине. В1996 году группа выпускает альбом под названием «Stare». А в 1998 – альбом «Protivofazza». В этот период прослеживается переход от коммерческого хард-рока в сторону стиля Progressive. Прогрессивный рок – музыкальный стиль в роке, который характеризуется усложнением музыкальных форм. Он творчески обогащается через диалог с иными видами музыкального искусства, такими как джаз, академическая и народная музыка. Также он может характеризоваться тем, что объединяет в себе восточную и европейскую музыку, различные стили, например, авангард, симфо-рок. Можно утверждать, что в сравнении с другими направлениями, прогрессивный рок для рок-музыки является аналогом направления фьюжн для джаза. Записывался он как один альбом, но впоследствии был разделен на два альбома. Наименее экспериментальные вещи вошли в альбом «Stare», наиболее традиционные в «Protivofazza». Это было связано с тем, что группа не решалась на резкий переход от одного стиля к другому, а подготовила для слушателей постепенный переход. Такое разделение на два альбома было далеко не во всех странах и записанный материал вышел одной пластинкой. Например, заглавную песню третьего альбома «Stare» музыканты охарактеризовали как «переходную» и в американском релизе альбома этой песни нет вообще. Тоже самое случилось и с несколькими композициями, которые не попали в единый альбом[13]. Но, всё же, музыканты продолжали совмещать элементы классической музыки собственного сочинения и звучания современного рока. Для того времени в рок-музыке было много новаторского. По словам Алексея Белова, некоторые известные группы на западе использовали наработки группы «Парк Горького». Из интервью Алексея Белова Inter Media: «Для меня музыкальный язык – является вторым родным, поэтому мой разговор с музыкой «Парка Горького» будет происходить без дополнительного перевода на человеческий» [7].

Выделим особенности рок-вокала, который является одной из составляющих рок-музыки. С момента появления рок-музыки, в социуме сложились общие представления о таком нетрадиционном пении. В любой момент, в любом месте, мы можем услышать как звучит та или иная композиция, где вокал исполнителя можно охарактеризовать как «рычащее», «кричащее», «брутальное», «визжащее» и порой необычно режущее слух, исполнение. В этот момент, без всякого сомнения, мы уверены, что звучит рок-музыка. Если взять академическую школу вокального искусства, то рок-вокал для неё является абсолютно неприемлемым, разрушительным и неестественным для голосового аппарата. Хотелось бы выделить основные вопросы, касающихся данной темы. Рок-вокал делится на стилевые группы: «Чистый стиль» - стиль, который зачастую имеет высокий, иногда хриплый с песком тембр, по тесситуре голос высокий (в основном тенор). Далее следуют виды экстремального вокала. «Гроул стиль» - одна из самых брутальных техник, которые применяют рок-исполнители (рык). «Скрим стиль» - самый высоко звучащий по тесситуре стиль вокала, с плотно сомкнутыми связками, который напоминает скрежет.

Но нас интересует «Чистый стиль», так как именно этот стиль применяли вокалисты группы «Парк Горького». Чистый стиль - один из самых популярных, который стал классикой в роке. Им пользовались одни из самых популярных исполнителей рок индустрии, такие как: Фредди Меркьюри, Клаус Майне, Оззи Осборн, Ян Гиллан, Элис Купер, Джо Бон Джови, Стивен Тайлер, Роберт Плант, Николай Носков, Александр Машал, Артур Бекут, Валерий Кипелов и многие другие. Голосовой аппарат в чистом рок-вокале выполняет свои функции следующим образом. В зависимости от темпа исполняемого произведения, дыхание берётся спокойно или резко. Зачастую не расправляя диафрагму, как это необходимо делать в академическом вокале, но это всё у каждого человека происходит индивидуально и дыхание берётся тогда, и таким образом, как это предпочитает делать лично вокалист. Относительно характера композиции, атака звука чаще всего бывает твёрдой, даже порой агрессивной. Эмоции, подача, средства художественной выразительности зависят от самого автора и от его личного вкуса. За всю творческую историю группы «Парк горького» у вокалистов Николая Носкова, Александра Маршала, и Алексея Белова прослеживается чистый стиль исполнения рок-композиций с применением такого приёма как расщепление голоса. Расщепление голоса – вокальный прием, характеризующийся примешиванием к чистому голосу другого звука, часто может представлять собой не музыкальный звук, например шум. Расщепление бывает таких видов как: субтон, микст, драйв, драйв, скриминг, штробас, вибрато, гроулинг, фальцет, горловое пение, глиссандо. В группе «Парк Горького» в расщеплении вокалисты использовали: драйв, субтон, микст, штробас, вибрато, фальцет. Это самые распространенные приёмы вокальной техники не только среди рок-вокалистов, но и среди поп-исполнителей.

Приём под названием «Драйв» является одним из самых желанных для большого количества рок-вокалистов. Драйв – достаточно амплитудное расщепление, которое имеет два типа механизма смыкания, такие как: грудное и фальцетное (микстовое), и в основном на них базируется. Алгоритм приёма «Драйв» выглядит как достаточно филигранное поднятие гортани. Если это делать в грудной позиции, то следует выполнять так, как будто необходимо приподнимание и заведение гортани назад, а если в микстовой позиции, то корень языка должен идти немного наверх, тогда весь звук будет идти вперёд. Два этих приёма в расщеплении достаточно безопасны, если выполнять их правильно. В группе «Парк Горького» драйв на грудном регистре использовали вокалисты Александр Маршал и Алексей Белов, например в песне «Moscow Calling». А Николай Носков использовал чаще всего фальцетный тип смыкания в микстовой позиции, это можно услышать в песнях первого альбома группы. Пение Николая Носкова строится на правильно сбалансированном звуке, который он легко и комфортно извлекает, и при этом видна правильная работа артикуляционного аппарата. Наряду с расщеплением, драйвом, фальцетом, микстом,

вокалисты группы «Парк Горького» использовали такие распространённые вокальные приём в музыке как штробас, субтон и вибрато.

Субтон – вокальный прием, при котором одновременно с голосом пропускается небольшое количество воздуха. Данный приём добавляет нежности и чувств в исполняемую композицию. Как пример можно привести песню группы «Парк Горького» «Ocean». Что касается штробаса, то рок-вокалисты использовали его для формирования и развития хриплого звука. Как вспоминал Алексей Белов, вокалист Александр Маршал перед выступлением группы никогда не распевался на классических распевках, а делал упражнения с применением штробаса. Эта процедура занимала у него по времени около часа. Бывало, вокалист игнорировал данные упражнения, и часто срывал голос во время выступления с группой «Парк Горького».

Таким образом, эстрадный вокалист, желающий освоить рок-вокал должен опираться на значительный слуховой опыт и вокальную практику. Русская рок-музыка чрезвычайно многообразна, развивается и, как любой вид художественного творчества, направлена лично на автора, на выражение его мировоззрения в уникальных произведениях, которые способны оказать влияние на формирование духовной культуры, художественного вкуса человека и его профессиональных навыков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеенко, И. А. Русская рок-поэзия как вокально-вербальная символическая практика / И. А. Авдеенко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 9–1 (75). – С. 77–81.

2. Алексеев А., Бурлака А., Сидоров А. Кто есть в советском роке. Иллюстрированная энциклопедия отечественной рок-музыки [Электронный ресурс]. – М., 1991. – Режим доступа: https://www.litmir.me/bd/?b=146635

3. Дидурова А.А. Четверть века в роке. Записки из андеграунда / А.А. Дидурова. – М.: Эксмо, 2005. – 352 с.: ил. – Режим доступа: https://www.livelib.ru/book/1000120943-chetvert-veka-v-roke-zapiski-iz-andergraunda-aleksej-didurov

4. Козлов А. Рок глазами джазмена. / А. Козлов. – М.: Издательский Дом «Городец», 2008. – 264 с.

5. Белов А. Всегда против течения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gorkyparkmusic.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=38&Itemid=36.

6. Троицкий А.К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е… [Электронный ресурс]. – М.: Искусство, 1991. – 207 с., ил. – Режим доступа: https://www.litmir.me/br/?b=185073&p=1

7. InterMedia: «Для меня музыкальный язык – является вторым родным, поэтому мой разговор с музыкой «Парка Горького» будет происходить без дополнительного перевода на человеческий» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.intermedia.ru/news/270048

8. Квартирник/ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki.

9. Кривомазов Н. Рагу из синей птицы, 1982 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki.

10. Мастер-класс Алексея БЕЛОВА (GorkyPark), молодёжный форум «Таврида», 2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://www.youtube.com/watch?v=aGRLIbSxIv4&t=94s

11. OnliMetal.ru«Парк Горького» Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.onlymetal.ru/band1502.html

12. Парк Горького (группа) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki.

13. «Парсуна» Алексей Белов, 2019 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=qj4rCwXJW30&t=775s

14. «Рождённые в СССР». Лучшее. «Парк Горького», 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=pern-kVbcWA

УДК 37.078

Е. Г. Олейникова,
г. Волгоград, РФ

СУБЪЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПОРЕФОРМЕННОЙ РОССИИ

Социально-культурная деятельность российского государства во второй половине XIX века испытала на себе мощное влияние буржуазных реформ. Изменения охватили государственную политику в сфере народного образования, просвещения, культурной инфраструктуры в целом. Различные направления социально-культурной деятельности осуществлялись государственными ведомствами, благотворительными учреждениями, разнообразными обществами любителей искусства, частными лицами.

В отечественной историографии проблема становления профессионального музыкального образования пореформенного периода в структурно-институциональном аспекте представлена сравнительно небольшим количеством работ. В этой связи следует отметить статью Делигиоз Г.Г., в которой выделены и проанализированы общие этапы развития профессионального музыкального образования в России. [1, с. 195–200]. Ряд исследований посвящены зарождению и становлению музыкальных учебных заведений в отдельных регионах, губерниях, городах – на Дальнем Востоке [4], в Костромской губернии [3, с. 48–56], в Казани [9, с. 208–213].

Задача нашей статьи – проанализировать субъектную составляющую процессов развития музыкального образования в России.

В первой половине XIX века светская музыкальная культура развивалась главным образом благодаря просвещенным представителям высшей знати – организаторам музыкальных аристократических салонов. Наибольшим влиянием пользовались салоны Великой княгини Елены Павловны, князя А.Ф. Львова, графов Виельгорских. На рубеже 1850-х – 1860-х гг. зародилась идея создания единого общероссийского музыкального общества. Субъектом объединения выступила государственная власть. 1 мая 1859 г. вышел «Высочайше утвержденный Устав Русского Музыкального Общества». Целью РМО в нем провозглашалось «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России, и поощрение отечественных талантов». Обществу давались права назначать конкурсы музыкальных сочинений и отличившимся в них выдавать серебряные и золотые медали, похвальные листы, денежные премии; «по мере развития своих средств» выдавать призы и денежные премии «особенно способным как в музыкальном сочинении, так и в исполнении (пении или игре на каком-либо музыкальном инструменте). «Для доставления желающим заниматься музыкой, возможных к тому средств», при Обществе учреждалась музыкальная библиотека, пополняемая важнейшими музыкальными газетами и журналами. [6, с. 394–395].

В 1859–1860 гг. были созданы Санкт-Петербургское и Московское отделения Русского музыкального общества. Крупнейшим результатом их образовательной деятельности в 1860-е гг. стало открытие специальных музыкальных учебных заведений – Санкт-Петербургской и Московской консерваторий.

Постепенно на территории страны формировалась сеть отделений РМО, координацию которой осуществляла дирекция, располагавшаяся в Санкт-Петербурге. В провинциальных городах отделения Русского музыкального общества нередко создавались базе местных кружков любителей музыки. Так были созданы Воронежское, Нижегородское, Царицынское и ряд других отделений. При отделениях РМО учреждались музыкальные классы, по сути, положившие начало профессиональному музыкальному образованию в провинции.

В 1869 г. Русское музыкальное общество приобрело новый, более высокий, статус путем преобразования в Императорское (ИРМО). Его официальными покровителями

последовательно выступали члены императорской семьи: великая княгиня Елена Павловна, великий князь Константин Николаевич, великий князь Константин Константинович. Благодаря их стараниям Императорское русское музыкальное общество получило право на ежегодную государственную субсидию в размере 15 тыс. рублей.

Наряду с центральной властью, значительную роль в распространении музыкальной культуры играли власти губернские. Правда, степень участия определялась, в основном, уровнем образования и личной склонностью губернаторов. Понимая это, великая княгиня Елена Павловна в свое время обратилась к губернаторам с письмом, в котором призывала способствовать созданию и всемерно поддерживать провинциальные отделения Русского музыкального общества.

От главы губернии, облеченного широкими властными полномочиями, зависели многие аспекты музыкального дела, в том числе условия организации концертной деятельности, проведения благотворительных представлений, развития музыкальных школ. К примеру, киевский губернатор А.П.Безак активно оказывал помощь местному отделению РМО, в частности, выделил 1 тыс. рублей на создание музыкальной школы. Сумма для открытия учебного заведения была достаточно скромной, но школа все-таки открылась [5, с. 7].

Показательна в этом отношении деятельность Саратовского губернатора, тайного советника М.Н.Галкина-Врасского. Занимая губернаторский пост 10 лет (1870-1880), он уделял большое внимание социально-культурном развитию губернии. При нем количество учебных заведений возросло с 547 до 652, открылась публичная библиотека, была введена практика организации публичных лекций для широких слоев населения, выставок (например, демонстрация картин «товарищества передвижных выставок в декабре 1879 г.). 1 июля 1871 г. состоялось открытие саратовского отделения Императорского русского музыкального общества, первым председателем которого стал сам Галкина-Врасский. Вскоре после открытия при саратовском отделении ИРМО были учреждены музыкальные классы. [7, с. 85–92]. После получения высокого поста в Санкт-Петербурге, Галкин-Врасский не оставил забот о саратовском отделении ИРМО. Являясь его почетным членом, он в 1890-е годы способствовал преобразованию саратовских музыкальных классов в музыкальное училище и открытию в Саратове консерватории [2, с. 87].

Наряду с представителями власти, субъектами развития профессионального музыкального образования в пореформенный период нередко становились частные лица, неравнодушные к проблемам культуры. Так, открытие отделения ИРМО и музыкальных классов на его базе в Царицыне было заслугой членов местного Кружка любителей музыки, развитию которого помогали обладатели крупных состояний, известные царицынские меценаты А.В. Лапшин и Г.Г.Серебряков. В 1910 г. при их деятельном участии произошло преобразование кружка в царицынское отделение ИРМО, а в 1911 г. – открытие музыкальных классов, финансирование которых взял на себя А.В. Лапшин [8, с. 79–82].

Приведенные данные позволяют сделать следующий вывод. Несмотря на то, что в пореформенный период структура Императорского русского музыкального общества со столичным центром и отделениями в провинции в целом сложилась, решающую роль в развитии профессионального музыкального образования в играли не столько структурные взаимодействия субъектов, сколько личностные факторы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делигиоз Г.Г. История становления профессионального музыкального образования в России в середине XIX в. // Клио. – 2017. – № 12 (132). – С. 195–200.

2. Зима Т.Ю. Роль российских губернаторов в открытии и функционировании отделений Русского музыкального общества во второй половине XIX – начале XX веков / Зима Татьяна Юрьевна // Вестник МГУКИ. – 2015. – № 1 (63). – С. 84–90.

3. Клейн Э.Г., Луданова Т.В. Музыкальное образование в Костромской губернии в конце XIX – начале XX в.: страницы истории / Клейн Э.Г., Луданова Т.В. // Культура и искусство в современном образовательном

пространстве: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием), посвященной 60-летию основания музыкально-педагогического и художественного образования в Костромском государственном университете / отв. ред. и сост. Т.В. Луданова, ред. и сост. Н Е. Мусинова. – М., 2020. – С. 48–56.

4. Марчишина Т.В. История профессионального музыкального образования на юге Дальнего Востока России (1880–1970 гг.): дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Марчишина Татьяна Викторовна. − Владивосток, 2004. − 222 с.

5. Миклашевский И.М. Очерк деятельности Киевского отделения Русского музыкального общества (1863–1913). – Киев: Лито-типография «С.В.Кульженко», 1913. – 240 с.

6. Полное собрание законов Российской империи, собрание второе. — СПб.: Типография II отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1861. — Т. XXXIV, отделение первое, 1859, № 34441. — С. 394—395.

7. Саратовский край. Исторические очерки, воспоминания, материалы / Издание саратовского Общества вспомоществования нуждающимся литераторам. – Саратов: Паровая скоропечатня Губернского Правления, 1893. – 372 с.

8. Сиксимова М.В. Деятельность Царицынского отделения Императорского русского музыкального общества и становление системы музыкального образования в Царицыне / Сиксимова Марина Васильевна // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 4. – С. 79–82.

9. Султанова Р.Р. История профессионального музыкального образования в Казани в последней трети XIX в. / Султанова Р.Р. // Образование и саморазвитие. – 2013. – № 1 (35). – С. 208–213.

УДК 378.147:784

Я. Ю. Пшечук-Воронина,
г. Луганск, ЛНР

ИЗУЧЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ В КОНТЕКСТЕ РАЗЛИЧНЫХ ПОДХОДОВ

Современные требования к профессиональной подготовке студентов творческих специальностей связаны с появлением новых форм сценического воплощения творческих образов, изменениями в понимании смысла искусства, смещении жанров. В настоящее время определились основные направления профессиональной подготовки творческих специальностей на основе расширения вариативности содержания образования, его гуманизация и гуманитаризация, усиление общей научной и общей профессиональной подготовки, что обусловило необходимость совершенствования содержания профессиональной подготовки студентов на основе новых подходов, с помощью которых сущность данного процесса рассматривается с разных позиций.

Концепция культурного содержания профессиональной подготовки студентов по специальности 53.02.02 Музыкальное искусство эстрады (эстрадное пение) предполагает использование культурологического подхода как методологической основы организации образовательного процесса студентов в плоскости музыкального искусства и воспитания духовности как ценности художественно-творческой деятельности.

Культурную составляющую содержания образования должны составлять общечеловеческие ценности, взаимоотношения со студентами должно строиться на восприятии их как свободных индивидуумов, которые способны к самореализации в мире культуры и искусства. В тоже время культура является источником духовно-нравственных ценностей, хранилищем самобытных традиций, движущей силой развития творческой личности. При этом творчество предполагает рождение новых тенденций в области культуры и искусства на основе достижений предыдущих поколений.

Культурологический подход раскрывает особенности и специфику становления культуры личности студента на основе изучения опыта прошлых поколений, современных тенденций развития культуры и искусства, направляет будущего специалиста к освоению

глубоких знаний о культуре и искусстве. При этом формируется умение прогнозировать будущее, корректировать мировоззрение, опираясь на интеграцию региональной, общенациональной и цивилизационной культур. В результате применения культурологического подхода ценностные ориентации студента музыкального искусства эстрады приобретут интернациональную специфику, что обуславливает уважение к другим нациям, культурам, искусству [4].

На основании культурологического подхода и в соответствии с принципом культуросообразности у студентов музыкального искусства эстрады в образовательном процессе формируется творческое мышление и умение публично демонстрировать креативные достижения в исполнительской деятельности. Это способствует раскрытию творческого потенциала личности, которое проявляется в умении подходить к решению профессиональной задачи оригинально, искать эффективные методы решения возникающих проблем, способности оценивать произведение, критичности мышления, легкости ассоциирования, способности создавать новые оригинальные образы. Возникновение нового, творческого замысла в процессе музыкально-исполнительской деятельности студентов музыкального искусства эстрады непосредственно связано с интерпретацией сочинений известных музыкантов. На концертах, различных конкурсах студенты исполняют одно и то же произведение, «пропуская» его сквозь призму личностных переживаний и собственный сценический опыт, передают духовные ценности от исполнителя к слушателю [3].

Одним из актуальных подходов, позволяющим совершенствовать процесс профессиональной подготовки эстрадных вокалистов, является междисциплинарный подход, в результате использования которого у студентов выявляется целостное понимание смысла музыкального искусства эстрады, формирование междисциплинарных связей с различными видами искусства. В тоже время междисциплинарный подход направлен на целостное становление личности выпускника при помощи всех дисциплин, представленных в Государственном образовательном стандарте Луганской Народной Республики по специальности 53.02.02 Музыкальное искусство эстрады (эстрадное пение), на основе взаимной интеграции компетенций, методологии, терминологии.

По мнению Р. Х. Гильмеевой, обеспечение целостности междисциплинарного содержания учебных дисциплин профессиональных модулей позволяет совершенствовать процесс профессиональной подготовки будущего вокалиста, который связан не только с постижением вокального исполнительства, но и освоением художественно-творческой деятельности, которая проявляется в занятиях другими музыкальными дисциплинами, танцем, основами сценического движения. Музыка, вокал, танец, сценическое движение, дополняя друг друга, создают цельный художественный образ в совокупности вокальной и пластической выразительности [1]. В то же время будущий вокалист должен уметь сочетать разнообразные виды деятельности в работе и обеспечивать воспитанников соответствующими практическими умениями на основе овладения знаниями с междисциплинарной подачей материала.

Особый контекст идеи междисциплинарного подхода обретают в свете **компетентностного подхода** к образованию будущих эстрадных вокалистов, который является попыткой привести в соответствие профессиональную подготовку будущих специалистов с потребностями общества и рынка труда, ответом системы профессионального образования на запрос общества и самих студентов. При этом будущим вокалистам также важно знать критерии оценки в условиях конкретного рабочего места.

Искусство вокала требует от студента проявления вдохновения для создания нового образа, умения выдвигать новые цели и рассматривать конкретную проблему с различных позиций, поэтому самореализация является необходимой составляющей формирования профессиональных компетенций студентов-вокалистов. При этом компетентностный подход

предполагает поиск путей организации оценочной и саморегулирующей деятельности, построенной на единстве эмоционального и рационального.

В тоже время компетентностный подход предполагает расширение инициативы, включения в реальные отношения для полноценной самореализации личности, развития его возможностей и способностей студента. Это способствует расширению отношений с профессиональным сообществом, установлению деловых партнерских отношений, направленных на продвижение продуктов творческого труда и создания необходимого нового образа. Поэтому на основании компетентностного подхода выстраиваются интегративные связи между желаемым и возможным студента-вокалиста, что, в свою очередь, обеспечивает творческую свободу, активность, создает целостность процесса вокальной подготовки, позволит готовить востребованных специалистов, способных реализовать свои возможности на рынке труда.

Одним из непременных условий формирования высокого уровня компетенций будущих вокалистов в музыкально-исполнительской, педагогической и организационно-управленческой деятельности является постоянное развитие и совершенствование всех профессионально значимых качеств и умений. При этом, по мнению Е. В. Зеленковой, профессиональная деятельность музыкантов всех специальностей связана с большой самоотдачей, требует проявления творческой инициативы, постоянного художественного и педагогического поиска, готовности к принятию нестандартных решений в самых разнообразных ситуациях, что обусловлено развитием художественно-образного мышления, раскрытием творческого потенциала личности студента [2].

В структуре профессиональной деятельности будущих эстрадных вокалистов, каждая компетенция отражает индивидуальные особенности личности. В тоже время основная направленность компетентностного подхода в образовании заключается в усилении личностно-деятельного аспекта в обучении и обеспечении личностного опыта обучаемого. Это подтверждает необходимость использования личностно-деятельного подхода в профессиональной подготовке будущих эстрадных вокалистов как многогранной и вариативной основы, включающей в себя знания, ценностные ориентации индивида, проявления творческой деятельности.

Личностно-деятельностный подход предполагает активизацию творческой деятельности студента музыкального искусства эстрады, разработку креативных идей, направленных на создание новых технологий, способствующих развитию у будущего специалиста оригинального мышления, способности к рефлексии, саморегуляции, самооценки, творческой инициативы, ценностно-патриотических ориентаций. Выпускники музыкального искусства эстрады формируют своим искусством культурные, нравственные и эстетические ценности слушателя, что свидетельствует о важности личностно значимых ценностей, заложенных в основу будущей профессиональной деятельности.

Личностный компонент личностно-деятельного подхода подразумевает ориентацию профессиональной подготовки на личность будущего вокалиста как цель, субъект, результат и главный критерий эффективности педагогического процесса, который предполагает признание уникальности личности студента, опору на процесс саморазвития задатков, создание условий для развития творческого потенциала личности. Средством и решающим условием развития личности студента является деятельность, на основе которой будущий вокалист рассматривается как субъект познания, труда и общения, что обусловливает необходимость реализации в профессиональной подготовке будущих вокалистов деятельностного компонента личностно-деятельностного подхода.

Таким образом, применение культурологического, междисциплинарного, компетентностного и личностно-деятельностного подходов в профессиональной подготовке студентов по специальности 53.02.02 Музыкальное искусство эстрады (эстрадное пение) дает возможность расширения вариативности содержания профессионального образования

студентов, повышение его гуманизации и гуманитаризации, усиление общей научной и общей профессиональной подготовки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гильмеева, Р. Х. Междисциплинарная интеграция как условие формирования педагогической компетентности студентов музыкального вуза [Электронный ресурс] / Р. Х. Гильмеева, Е. В. Зеленкова // КПЖ. − 2013. − №5 (100). − Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdistsiplinarnaya-integratsiya-kak-uslovie-formirovaniya-pedagogicheskoy-kompetentnosti-studentov-muzykalnogo-vuza.
2. Зеленкова, Е. В. Компетентностный подход в высшем музыкально-профессиональном образовании [Электронный ресурс] / Е. В. Зеленкова // Высшее образование в России. − 2010. − №11. − Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kompetentnostnyy-podhod-v-vysshem-muzykalno-professionalnom-obrazovanii.
3. Крылова, Ю. С. Культурологический подход к профессиональной подготовке студентов музыкального колледжа [Электронный ресурс] / Ю. С. Крылова // Молодой ученый. – 2014. – № 6. – С. 721–724. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/65/10340/.
4. Шилова, О. Е. О формировании ценностно-патриотических ориентаций у студентов-менеджеров музыкального искусства в вузах / О. Е. Шилова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. − 2015. − № 6 (68). − С. 218–222.

УДК 130.786.8

А. В. Решетов,
г. Луганск, ЛНР

АКАДЕМИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИСТОРИИ АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Профессиональное образование в области музыкального исполнительства XX века сформировало традицию академизации музыкальных инструментов и методики исполнительства. Академическое искусство есть глобальный пласт культуры, основанный на единстве особого творческого метода и многообразии художественных стилей. Академизация как форма музыкального мышления и творчества, есть процесс перехода от фольклора к академическому искусству. Вся история развития человеческого мышления, обусловленная глобализацией, условно говоря, есть путь от фольклора к академизму.

Отличительные характеристики двух возникших в разные исторические эпохи, но существующих параллельно систем музыкального мышления − фольклорного и академического типа – заключаются в творческих методах и художественных стилях как выразителях мышления и соответствующего ему языка различных эпох: фольклор построен на синкретизме и моностилистике, академическое искусство − на интонационной полистилистике.

Академизация музыкального искусства есть плод действия и составная часть объективного, социального, исторически обусловленного закона глобализации, под которым подразумевается закономерный процесс интеграции разрозненных социокультурных явлений в унифицированную систему общемирового порядка. То есть общность данных процессов – в интегративности: академизация создает универсальный язык музыки, глобализация в культуре – универсальную культуру [1].

Академизация вовсе не означает забвения народных традиций, она означает преобразование традиций на уровне создания общечеловеческих ценностей. К основополагающим закономерностям академизации музыкального искусства, помимо прочих, можно отнести создание усовершенствованных конструкций инструментов, тембр которых соответствует эстетике звуковой парадигмы социоэтнической общности и одновременно требованиям унифицированного языка искусства. Эта закономерность в музыкальном исполнительском искусстве получила распространение еще в народном творчестве, среди музыкантов-любителей, в самодеятельных кружках. Одним из базовых

инструментов, нашедших место в академическом сольно-концертном исполнительстве, является аккордеон – портативный музыкальный инструмент со значительными тембровыми возможностями. Постепенное внедрение аккордеона в исполнительскую среду началось в 20–30–е годы XX века. Этому процессу соответствовал рост производства инструментов, которое прошло путь от единично-кустарного к массово-фабричному. Параллельно происходило обновление репертуара, рожденного в недрах народного музицирования и в дальнейшем, через усвоение шедевров классической музыки, пришедшего к созданию оригинальных произведений для аккордеона. Их писали сначала аккордеонисты-исполнители, а затем академические композиторы. В целом специфика эволюции репертуара характеризуется историческим «отставанием» в усвоении жанров, форм, художественных образов, техник композиции, что было связано с преодолением ограниченности исполнительских возможностей инструмента и совершенствованием его конструкции.

Процесс активного усвоения аккордеонистами области профессионального академического исполнительства стал бы невозможным без того значительного интереса, который был проявлен к аккордеону со стороны профессиональных композиторов. Если на начальных этапах развития академического исполнительства репертуар аккордеонистов составляли, главным образом, переложения и транскрипции классических произведений, то в дальнейшем важное место в нем заняли оригинальные произведения. Логика художественного мышления современных композиторов, которые обратили внимание на аккордеон в его сольном и ансамблевом звучании, позволила расширить интонационно-содержательную палитру инструмента, добавив тонкие психологические нюансы, разнообразные эмоции, что, в свою очередь, повлияло на формирование современного исполнительского стиля.

В развитии репертуара для аккордеона во второй половине XX века появляются новые тенденции. Существенно возрастает значение оригинальных произведений, специально написанных для аккордеона. Сначала в оригинальных композициях наблюдалось определенное отставание в плане образности, стилистики, музыкального языка по сравнению с музыкой для других солирующих инструментов, возведённых в ранг академических на протяжении предшествующего исторического периода, то во второй половине XX века вследствие значительного прогресса, изменившего технические параметры и выразительные возможности аккордеона, происходит их сближение по этим позициям. Переходный процесс обострил проблемы, связанные с преобразованием аккордеона из прикладного (эстрадного, бытового, любительского) в академический концертный инструмент, поставив вопрос о доступности для исполнителей (равно как и для слушателей) новых оригинальных произведений, написанных современным языком. Важное место в репертуаре аккордеонистов занимают произведения классического репертуара, изначально написанные для других инструментов (фортепиано, органа и пр.).

Необходимо отметить, что процесс формирования оригинального репертуара для аккордеона, равно как и сами произведения, написанные на протяжении последних десятилетий, еще не стали предметом специальных музыковедческих исследований; недостаточно изучены и тенденции развития репертуара для аккордеона в современной музыке. Это обусловливает актуальность темы данной статьи.

Прежде всего, отметим, что переломный момент в эволюции оригинального репертуара для аккордеона был связан с общими процессами жанровой трансформации музыкального искусства в XX веке, направленными на его перерождение, повлекшее, в частности, широкое внедрение в концертно-исполнительскую практику музыкальных инструментов неакадемического направления.

Велико значение оригинальной музыки для учебно-педагогического процесса. Как для истории, так и для практики исполнительства чрезвычайно важно выявление достоинств и недостатков музыки для баяна и аккордеона, современных тенденций, наиболее типичных

музыкально-выразительных средств и инструментально-технических приемов, особенностей письма, тесно связанного со спецификой тембра инструмента и наличием двух систем в левой клавиатуре.

Название «аккордеон» пришло к нам из Австрии. В 1829 году австрийский органный мастер Кирилл Демиан сконструировал и запатентовал разновидность двухклавиатурной гармоники, в которой мелодические возможности правой клавиатуры сочетались с гармоническими возможностями левой клавиатуры. В основу конструкции левой клавиатуры был положен принцип извлечения готовых аккордов путем нажатия на одну клавишу; отсюда произошло название инструмента – *accordion*. Инструмент был не только мелодическим, но и самоаккомпанирующим, в чем состояло одно из главных его достоинств. Именно он стал прообразом других, более совершенных модификаций музыкальных инструментов подобного типа, сконструированных впоследствии и долгое время называемых ручными *гармониками*. Начиная с 30-х годов XIX века, после приобретения инструмента системы Демиана тульским мастером Иваном Сизовым на Нижегородской ярмарке, инструменты подобной конструкции стали известны в Российской империи и впоследствии широко распространились по ее территории под названием *гармонь*.Новый инструмент, преобразованный в соответствии с особенностями русской плясовой и частушечной музыки,получил огромное количество региональных разновидностей, подавляющее большинство которых имело кнопочное строение правой клавиатуры, как у современного баяна. Однако в 70-е годы XIX века в Елецком уезде Воронежской губернии появляется гармоника с клавишной конфигурацией клавиш, которая получила название *елецкой двухрядной рояльной гармони* – одной из непосредственных предшественниц современного аккордеона. Благодаря своей портативности, аккордеон легко мог перемещаться и поэтому использовался в различных ситуациях *народно-бытового музицирования*, был неотъемлемым музыкальным инструментом народных праздников и семейных торжеств. Таким образом, можно смело утверждать, что первый репертуар аккордеона отражал преимущественно специфику городского и сельского фольклора бесписьменной традиции.

Фольклорная гармонь не была рассчитана на профессиональное исполнение в концертном зале. Однако со второй половины XIX века инструмент постепенно завоевывает эстрадные подмостки и звучит со сцен театров-балаганов, в залах купеческих клубов, на подмостках кафешантанов. Репертуар таких выступлений состоит из популярных танцевальных жанров (вальсов, мазурок, полек, кадрилей), городских романсов, вариаций на темы русских народных песен, простейших, хорошо известных миниатюр музыкальной классики. Зачатки публичного концертного исполнительства, пока что в его развлекательной ипостаси, положили начало процессам преобразования инструмента из бытового в концертный, что, в свою очередь, подготовило почву для дальнейшей эволюции в направлении академизации.

Перспективы распространения аккордеона в отечественной музыкальной культуре первой половины XX века в значительной степени объяснялись социокультурными условиями и потребностями в развитии массовой музыкальной культуры. Аккордеон широко использовался в сферах любительского и самодеятельного музицирования, одним из наиболее распространенных жанров его бытования стала популярная эстрадная музыка. Первый концертный аккордеон появляется в советском эстрадном оркестре Бановича в 1928–1929 годах, на нем играл И. И. Тельнов. Широкую известность в 30–40-е и послевоенные годы приобрели имена таких исполнителей, как Н. Минх, И. Гладков, А. Клейнард, Ю. Шахнов, М. Макаров, Е. Выставкин, Н. Глубоков, Э. Газаров, Б. Тихонов, В. Тамман, М. Двилянский и др., принимавших участие, помимо сольных выступлений, в составе джазовых оркестров Л. Утесова, А. Варламова, А. Цфасмана, В. Кнушевицкого, М. Кадомцева и др.

Огромную роль в художественной жизни страны аккордеон сыграл в годы Великой Отечественной войны, являясь, наряду с баяном, по существу, единственным многоголосным инструментом, отвечающим специфике музицирования в экстремальных условиях фронтового быта. Процесс популяризации и демократизации инструмента в последующие десятилетия развивался весьма быстро и интенсивно. Этому во многом способствовало появление и широкое распространение инструментов зарубежных фирм, в том числе трофейных, а также становление самостоятельных центров промышленного производства аккордеонов. В 1950 году была выпущена усовершенствованная модель аккордеона, запатентованная мастером Глаголевым. В новой модификации получили свое воплощение последние достижения механики и акустической науки. Ее появление сыграло решающее значение для преобразования аккордеона из аккомпанирующего в сольно-концертный инструмент.

Направления развития аккордеона в отечественной музыкальной культуре второй половины XX века весьма разнообразны– от внедрения в систему профессионального музыкального образования до развития концертного филармонического исполнительства. Появление профессионально подготовленных музыкантов-аккордеонистов способствовало существенному возрастанию уровня владения инструментом, повышению качества игры и закрепило переход аккордеона из среды любительского музицирования в профессиональную сферу. Укрепление позиций аккордеона в сфере академического исполнительства, в свою очередь, потребовало существенного преобразования концертного репертуара.

Первые оригинальные сочинения для готово-выборного аккордеона были написаны профессиональными исполнителями на народных инструментах (Двилянский, Тур, Кравцов, Репников, Шендерев, Чайкин, Рубцов, Мясков, Шишаков, Холминов), которые хорошо знали технические возможности аккордеона и могли подчеркнуть их в своих сочинениях. Вместе с тем, из-за отсутствия у этих музыкантов специальной композиторской подготовки часто страдала художественная сторона оригинального репертуара. Поэтому на начальных этапах развития академического исполнительства репертуар аккордеонистов составляли, главным образом, переложения и транскрипции классических произведений. Усовершенствованный инструмент обладал своеобразной динамической пластикой, особой интонацией, собственной художественно-образной палитрой, допускал усвоение нового акустического пространства, реализацию новых звуковых возможностей, поэтому произведения музыкальной классики обретали новую жизнь. Процесс активного освоения аккордеонистами области профессионального академического исполнительства стал бы невозможным без того значительного интереса, который был проявлен к аккордеону со стороны профессиональных композиторов.

Специфика создания профессиональными композиторами репертуара для аккордеона состоит в тесном творческом взаимодействии с исполнителями, которые выступают полноценными соавторами оригинальных концертных композиций для аккордеона.

Готово-выборный аккордеон является инструментом, способным детализировано передать музыкальную ткань произведения. Ресурсами для такого звучания стали темброво-регистровая колористичность, возможность сочетания разнообразных тембров, фактурно-гармонический потенциал, расширенный за счет левой выборной клавиатуры, мелодичность, способность к непрерывному течению звука с точки зрения звуковысотных и метроритмических параметров. Многое сближало тембровое звучание аккордеона с органным звучанием.

Конструкция готово-выборного аккордеона позволяет применять новые техники исполнения, использовать достижения современной техники композиции – серийный метод, сонористический и алеаторные приемы, способствует расширению возможностей образной сферы и обогащению стилистики оригинальных произведений для аккордеона.

Оригинальное направление современного исполнительства представляет джазовая музыка. Артикуляционная, метроритмическая, динамическая свобода аккордеона позволяет реализовать разнообразные художественные идеи. Арсенал исполнительских возможностейакадемических музыкантов-аккордеонистов пополняется разнообразными приемами и средствами, включая, например, нетемперированное интонирование, что в достаточной мере соответствует импровизационной составляющей джазового исполнительства.

Изучение исторических процессов усовершенствования аккордеона, процессов внедрения данного инструмента в музыкальную культуру показало, что его успешной адаптации способствовали эволюционные преобразования конструкции, которые показали жизнеспособность аккордеона, его способность приспособления к условиям академического исполнительства, проявленный в соответствии с уже существующих музыкальных традиций.

Таким образом, под понятием «академическое музыкальное искусство» мы имеем в виду универсальное направление в художественном творчестве, пользующееся унифицированным интонационным языком, который с помощью специфических художественно-выразительных средств на основе осмысленной и эмоционально-чувственной интонации способен отражать и транслировать экзистенциальные отношения. Отсюда академизация есть процесс развития синкретичного фольклора в универсальную систему академического искусства. Эволюция аккордеона прошла путь от венской двухклавиатурной гармоники с клавишным мануалом до современного многотембрового концертного инструмента, обладающего широкими исполнительскими возможностями. Утверждение в педагогическом процессе средних и высших музыкальных учебных заведений многотембрового готово-выборного инструмента, смелое расширение образно-художественных и стилистических горизонтов композиторского письма, заметное совершенствование исполнительского искусства отечественных баянистов-аккордеонистов – все это стало важными причинами количественного и качественного роста баянно-аккордеонной музыки и обретения ею статуса полноправного компонента современной музыкально-исполнительской культуры. Репертуар аккордеона постепенно эволюционировал от простейших бытовых мелодий до академических концертных жанров и форм, а исполнительское искусство аккордеонистов – от аматорского бытового музицирования до уровня академического исполнительского мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варламов Д. И. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-akademizme-akademizatsii-i-akademicheskom-iskusstve/viewer
2. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие / М. И. Имханицкий. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
3. Мирек, А. М. Из истории баяна и аккордеона / А. М. Мирек. – М.: Музыка, 1967. – 195 с.
4. Сташевский, А. Я. Очерки по истории украинской музыки для баяна / А. Я. Сташевский. – Луганск: Полиграфресурс, 2011. – 162 с.

УДК 787

Е. С. Русанова,
г. Луганск, ЛНР

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЦЕССУАЛЬНОСТИ В ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЕ

Знание основ физиологии фонообразовательного процесса имеет большое значение для нахождения правильных, биологически оправданных ориентиров в развитии певческого

голоса, помогает исключить из употребления методы порочные и чуждые природе органических процессов. Понимание механизмов работы голосового аппарата в контексте связей его со всем организмом побуждает педагога критически оценивать ту информационную фактуру, которая сложилась благодаря опыту поколений, преемственным связям между ними, представителями разных школ вокала.

Индивидуальный подход может быть реализован только на основе надёжных, апробированных научных знаний. От этого фактического багажа педагог отталкивается, критически изучая голос ученика, чтобы определить его уникальную голосовую конституцию и затем вести голос в определенном векторе, индивидуальном, а не одном единственным для всех. В связи с этим **цель** данной статьи состоит в анализе и осмыслении психологических составляющих, возникающих в процессе пения и влияющих непосредственно на звукообразование певца.

В работе певца над собой периодически возникает необходимость разбирать голос на «запчасти». Сенсорные раздражители, вибрационные, мышечные, слуховые расхолаживают внимание, при наличии даже четко осязаемой проблемы очень сложно установить в какой части голосового аппарата произошёл сбой. Ещё сложнее дифференцировать комплекс певческих ощущений и напрямую повлиять на причину порочного звука. Для этого существуют специальные упражнения, нацеленные на решение очень точечных, локальных проблем, ведь часто весь комплекс координаций рассыпается словно карточный домик если какое-то звено цепи скоординированной работы голосового аппарата выбивается из гармонии целого.

Важными качествами для певца являются наблюдательность и самонаблюдение. Эти качества способствуют его профессиональному продвижению. Певец должен приучить себя подмечать малейшие изменения звука, точно фиксировать, запоминать ощущения, сопровождающие пение, постоянно контролировать и сопоставлять ощущения с предыдущим опытом.

Внимание – свойство мозга, которое участвует во всех других психических процессах, связанных с познавательной и волевой деятельностью. Успех в пении также обусловлен внимательностью.

«Лучше петь двадцать минут внимательно, чем два часа невнимательно», – говорила известная певица и педагог Полина Виардо. Внимательное отношение обеспечивает хорошее запоминание материала, успешное развитие новых координаций. Внимательность нужна всегда – и при пении упражнений, и при пении музыкальных произведений.

Чтобы развить внимание, нужно всегда работать сосредоточенно. Кроме того, важную роль в повышении внимания играет внешняя обстановка.

Присутствие лишних людей во время занятий, посторонние разговоры, отсутствие творческой атмосферы не способствует концентрации внимания. На начальных этапах занятия пением нужно сосредоточивать внимание на технике пения для выработки и укрепления необходимых координаций, затем центр внимания нужно перенести на выполнение творческой задачи.

Памятью называется запоминание, сохранение и воспроизведение человеком образов, мыслей, эмоций, движений, то есть всего того, что составляет его индивидуальный опыт. В отсутствии таких познавательных процессов как память, восприятие, мышление, человек был бы подобен новорожденному с аннулированным сознанием, благодаря этим процессам сознание способно запечатлеть жизнь. Каждое ощущение и восприятие не могло бы быть подвержено рефлексии, а следовательно, стало бы невозможным осуществлять любую исполнительскую практику, наработки технических ресурсов, вокальных навыков, поскольку именно память является обязательным условием психической процессуальности, нацеленной на фиксацию и последовательность перетекания прошлого в настоящее, а настоящего в будущее.

Известно, что произвольная память опирается на заучивание, то есть, направлена на преднамеренное закрепление информации с помощью многократного повторения, а, следовательно, на волевые усилия, произвольное внимание, придающими целенаправленность, организованность, избирательность и планомерность. В свою очередь, непроизвольная память зависит от запоминания. В зависимости от того, как долго удерживается в памяти запомненное, выделяют мгновенную, кратковременную и долговременную память [1, с. 56].

Мгновенная память связана с сохранением информации в чувствительных нейронах в той форме, в какой она была первоначально предъявлена. Если информативность связана со зримостью, то это иконический тип памяти, если через слуховые ощущения – экоический.

Оперативная память предполагает информационный комплекс кратковременной памяти и деятельной информации, которая извлекается из долговременной памяти.

Полярным процессом является забывание, которое осуществоляется: затуханием, вытеснением новой информационности, в результате чего старая неактуальная информация стирается.

Результатом образования нейронных сетей в коре головного мозга образуется эмоциональная память, являющаяся основополагающей в музыкальном искусстве, поскольку музыка представляет собой чувственно-наглядную систему, нацеленную на воплощение эмоционального содержания.

Чрезвычайно важное значение данный вид памяти занимает в иерархической системе, как основополагающий элемент эмоциональной эмпатии. Также необходимо отметить, что именно эмоциональная память отличается особой силой и позволяет выстраивать сложный ассоциативный ряд в процессе музыкальной деятельности.

Слуховая память является одной из важнейших разновидностей в музыкальной деятельности. Так, слуховой опыт закономерно опирается на результаты музыкального восприятия, невозможного без музыкального слуха метро-ритмического ощущения. Процесс образования в структуре музыкального восприятия классифицирующих уровней напрямую связано со слуховой памятью.

Исходя из этого можно утверждать, что слуховая память – это компонент музыкального слуха и метро-ритмических способностей, являющиеся функциями данного вида памяти. В частности, абсолютный слух, традиционно относящийся к функции восприятия звуков, в значительной мере является и функцией памяти. Об этом свидетельствует невозможность его диагностики у ребенка, у которого отсутствует слуховая база.

Являясь одним из компонентов музыкальной памяти, словесно-логическая память играет важную роль. Этот вид памяти обеспечивает запоминание, сохранение и воспроизведение мыслей, понятий, словесных формулировок музыкального содержания. Благодаря ей мы не только запоминаем, но и воспринимаем логику музыкального развития.

В ней происходит накопление представлений о формообразующих, жанровых, стилистических, мировоззренческих, концептуальных особенностях произведения музыкального искусства. Эти накопленные в памяти представления являются ценнейшим материалом для создания целостного музыкального образа.

Запоминание философско-эстетического концепта произведения – это запоминание общих и существенных сторон музыкального материала, с опорой на семиозисные акценты. Восприятие глубинного содержания происходит путем монументализации сочинения, то есть в отвлечении от частных аспектов через выстраивание целостного преставления, некой панорамной картины. Выделить экстракт, квинтэссенцию произведения способен лишь подготовленный мозг, следовательно, понимание и запоминание семантической нагрузки сочинения зависит от развития интеллектуального тезауруса музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дейша-Сионицкая, М. Пение в ощущениях / М. Дейша-Сионицкая. – М.: Музсектор, 1996. – 86 с.

УДК 377.6

В. Ю. Салихов,
г. Москва, РФ

К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ (АППАРАТА) В КЛАССЕ АЛЬТА

Одной из актуальных проблем современной струнно-смычковой педагогики можно назвать назревающий кризис традиционной системы профессионального образования, наиболее ярко проявляющийся в классе специального альта. Отметим, что исполнительство на альте включает в себя такие направления как: сольное исполнительство, квартетно-ансамблевое музицирование и оркестровая деятельность. Принято считать, что отечественные современные структуры образования готовят концертирующего музыканта-солиста, и более того, данный вопрос освещался под этим углом «в лице проблемы», в диссертационном исследовании и трудах Поповой М.В. [7]. Но справедливости ради обозначим, что современное положение дел в учебных заведениях (на момент написания этого доклада — 2020 год) мягко говоря, являет собой картину несопоставимую с понятием «концертирующий музыкант-солист»: основная масса обучающихся альтистов-исполнителей обладает достаточно посредственной техникой, неясным звукоизвлечением, а также у некоторых студентов отсутствует понимание природы техники правой руки (штриховая техника), а если и присутствует, то очень поверхностно, в общих чертах.

Причины происходящего берут свое начало еще в истории развития, и что немаловажно, в восприятии роли самого инструмента на протяжении нескольких столетий. Скрипка и альт всегда считались родственными инструментами, и с точки зрения инструментоведения это действительно так. Но внешнее сходство этих двух инструментов явилось поводом к тому, что альт расценивался как инструмент менее подвижный, неудобный и от того с более «примитивными» исполнительскими возможностями. Сошлемся на выдержку из Нового Словаря Гроува: «Главная проблема альта в том, что он физически не может дать совершенный акустический результат, подобный скрипке... Настроенный на квинту ниже скрипки, [он] акустически потребовал бы корпус в полтора раза больше скрипичного (т. е. длиной около 53 см). Инструмент же, чей размер превышает 43 см, неудобен для исполнителя с руками нормальной длины» [10].

Специалистами [2;3;4] отмечается, что исполнение виртуозно-технических пассажей, достижение разного рода инструментальных эффектов, все это на альте представляет задачу более сложную, нежели на скрипке, что тоже послужило причиной, в числе прочих, закрепивших за альтом функции участника камерно-ансамблевых и оркестровых коллективов, а не «солиста». Скорее всего, именно это обстоятельство и послужило причиной того, что музыканты, избиравшие своим основным инструментом альт, по словам Г. Берлиоза «набирались всегда среди неудачников-скрипачей. Если музыкант чувствовал себя неспособным выполнять должным образом обязанности скрипача, он брался за альт» [1, с. 81]. К сожалению, и в современное время этот принцип остался одним из основополагающих при предложении начинать обучение на альте.

Особую остроту приобретают вопросы начального обучения, формирования альтиста. Этот этап формирования альтиста в корне отличается от первоначальной стадии обучения на любом другом музыкальном инструменте. Это отличие состоит в том, что базовые исполнительские навыки, основы альтовой техники закладываются в ходе обучения игре на скрипке. В.В. Борисовский считал сложившуюся практику первоначального обучения альтистов на скрипке «целесообразной, более того, единственно возможной…» [9, с. 127].

Возвращаясь к современному положению дел отметим, что в переходном периоде обучения альтиста, в момент формирования альтиста, не должен быть упущен основополагающий принцип единства художественного и технического развития

исполнителя. Работа над исполнительским аппаратом альтиста должна быть ориентирована не только на исправление дефектов скрипичной постановки и приспособление к новому инструменту, но и должна быть связана с постижением особых выразительных возможностей альта, тем самым воспитывая в студенте-исполнителе склонность к альтовой специфике мелодического интонирования.

Исполнительский аппарат альтиста состоит из следующих компонентов: общая постановка (тело); постановка левой руки (интонирование); постановка правой руки (звукоизвлечение и штриховая техника).

В понятие общей постановки часто относят лишь удобное, ненапряженное положение ног, всего корпуса, свободное состояние мышц шеи и естественное положение плечевого пояса. Вместе с тем, с целостной точки зрения верно относить к общей постановке и навыки приспособления к инструменту левой и правой рук альтиста. Формирование и развитие подобных постановочных навыков в переходном периоде обучения на альте опирается на весовой принцип организации общей скрипичной постановки с той лишь разницей, что ввиду специфики альтового исполнительства должен использоваться более полный вес рук.

Стоит отметить, что на начальном этапе занятий в классе альта следует большое внимание уделять упражнениям по осознанному управлению мышечными расслаблениями и напряжениями, так как в процессе исполнения, в теле периодически могут возникать разного рода и степени интенсивности зажатости (весь плечевой пояс и плечевые суставы обеих рук, оба больших пальца, оба лучезапястных сочленения, от которых зависит свобода всех движений кисти, а также локтевой сустав правой руки). При постановке (корректировке) корпуса не стоит забывать о возможности свободного балансирования - переноса тяжести тела с левой ноги на правую и наоборот, а также о том, что ноги могут являться амортизатором (легкий сгиб в коленях).

Понятие постановки левой руки включает в себя часто упускаемый педагогами аспект, как «точка опоры инструмента». Неправильная организация игровой опоры ведет к тому, что инструмент в значительной мере удерживается пальцами левой руки. Из-за чего ограничивается возможность развития техники левой руки. Более того, зажим левой части исполнительского аппарата передается и в правую руку. Схватывание смычка пальцами ограничивает его весовое воздействие на струны и возможность использовать вес руки, в результате чего возникают трудности в звукоизвлечении, в овладении штрихами. Формирование рационального навыка удерживания инструмента зависит от верного представления и ясного ощущения распределения его веса между четырьмя опорными точками: ключицей, областью плечевого сустава (левый край мостика), грудной областью (правый край мостика), левой стороной нижней челюсти. Первые три точки, поддерживающие инструмент снизу, ощущаются играющим легко. Четвертая – требует поиска. Нужно так приспособить к подбороднику эту сверху уравновешивающую опору инструмента, чтобы возможно полнее передавалась на него тяжесть головы в сочетании с минимальным давлением. Конечная цель – удерживать альт устойчиво.

«Подвешенность» на грифе – главный принцип организации всех игровых движений левой руки. Рука альтиста как бы «подвешивается» на грифе, опираясь на округлые, крепкие пальцы. Следует направлять тяжесть руки на палец, опереть на него всю руку. Тяжесть руки должна переваливаться с одного пальца на другой. Все это способствует активному, плотному прижатию струны, свободному от мышечных напряжений кисти и предплечья. Мера весовых усилий, нужных для прижатия струны, корректируется ощущением свободы висящей руки (не её тяжестью), а также слуховым контролем. Критерием будет служить интонационно ясное и тембрально яркое звучание.

Типичным недостатком является так же неверная временная координация игровых действий пальца и смычка. Для правильного звукообразования играющий палец должен всегда как бы опережать извлечение звука смычком. Альтисты в силу особенностей

инструмента, а также стремления играть свободной рукой часто грешат несовершенством этого навыка, что приводит к сиплому, неопределенному звучанию. Но и чрезмерное прижимание струн, приводит к зажатости руки, придавая звуку жесткость, сухость. Сохранение этих дефектов у альтиста лишает его возможности художественного развития. При использовании же весовых, а не нажимных усилий, даже избыточное прижимание струны не ведет к зажатости.

Более широкая мензура, расширенное положение пальцев, затрудненность игры четвертым пальцем – все это заставляет внимательно отнестись к расстановке пальцев левой руки на альтовом грифе. Округлый 4-й палец, отодвинутый назад 1-й и кисть, приближенная к шейке инструмента – оптимально для альтового грифа. Однако, при сочетании 2-го или 3-го пальца с 4-м трудно обойтись без вспомогательных движений кисти. Поэтому не следует добиваться большой закругленности 4-го пальца, чтобы избежать кистевых движений. Кроме того, «проблема 4-го пальца» заставляет внимательно относиться к рулевым движениям локтя, особенно при установке 4-го пальца на нижележащую струну. Не менее актуален вопрос и о чистоте интонации в мелкой технике левой руки, когда контроль затруднен быстрым темпом. Целью здесь будет приучить интонационно ощущать гриф, учитывая изменяющиеся интервальные расстояния на основе четкого ощущения ладовых тяготений.

О «проблеме большого пальца» высказывались инструментовед Б.А. Струве, и педагоги Ю. Крамаров и В.В. Борисовский. Последний утверждал, что «большой палец постоянно должен смотреть на колки, что обеспечивает руке более свободный выход в высокие позиции» [9]. Функция большого пальца состоит в создании хорошей опоры для играющих пальцев, в том числе включая смены позиций и вибрато. Его прикосновение должно отвечать двум противоположным требованиям: устойчивости и свободы.

Положение большого пальца в сочетании с весовым принципом важно при формировании специфически альтового вибрато. В современном альтовом исполнительстве высоко ценится разнохарактерное вибрато, владение различными его типами и видами. Будущего альтиста нужно учить вибрировать непрерывно, добиваясь одинакового выполнения вибрато всеми пальцами, передачи его от одного пальца к другому, сохранению этих качеств при игре на разных струнах, что возможно лишь при отсутствии зажатости во всей левой руке. Кроме того, необходима свобода всех суставов и фаланг вибрирующего пальца. В основу работы над альтовым вибрато должны быть положены весовые ощущения. Б.А. Струве в своей работе, посвященной вибрато писал: «рука словно виснет на играющем пальце, пользуясь для нажима собственным весом, весом предплечья и локтя» [8]. В противном случае палец при вибрато может сползать со своего места, что ведет к ухудшению интонации и звучания, а при волнении на эстраде приводит к неуправляемой, «тремолирующей» вибрации.

Переходы (между позициями) тоже занимают отдельное место в вопросах о технике левой руки. Отметим, что способов переходов масса. Смена позиций происходит всей рукой: задействовано движение локтевого сустава и отчасти всей руки, при этом важно следить за движением большого пальца в моменте движения, так как его отставание чревато неудобствами в игре, что в конечном счете повлияет на интонацию исполнителя. В современном альтовом исполнительстве также стоит обратить внимание на метод «постепенно скользящего непрерывного движения руки вдоль грифа» (ряд быстро сменяющихся переходов).

Для укрепления навыка «владения» грифом и интонацией, студентам и педагогам следует намеренно укреплять знание неудобных позиций: вторая, четвертая - преимущественно четных.

Отметим, что есть вопросы, требующие отдельной проработки и поисков. Это исполнение таких интервалов как ноны и децимы, и возможно фингеризации. Композиторы (в частности XX век) стали осознавать, что альт как инструмент, не менее виртуозен чем

скрипка, (несмотря на то, что он более сложен с точки зрения удобства для исполнителя), и ввиду этого в их произведениях уже встречаются подобные интервалы и сложности, требующие современных решений от педагогики.

В вопросах, касающихся постановки правой руки первое, что бросается в глаза у многих студентов — это тип постановки. В идеале оптимальной будет являться франко-бельгийская постановка, основанная на принципе держащего кольца с не особо задействованными указательным пальцем и мизинцем. Последнее актуально, когда мы разбираем механику движения руки (траектория): в начале раскрытия руки мизинец округлый и чувствует опору на трости, (но при этом он не зажат), а по мере продвижения (раскрытия) руки в сторону шпица кисть ни в коем случае не прогибается, (что часто заметно у студентов ввиду «цепляния» мизинца за трость), а безымянный палец и мизинец могут вообще отрываться от трости в моменте преодоления крайней точки смычка. Здесь же стоит упомянуть возникающий «эффект лягушки» при прохождении обратно: студенты часто могут вести смычок прямыми пальцами до колодки и потом резко присесть всей кистью на смене стороны смычка, что ведет к некоторой дерганности при смене смычков. Правильным решением будет здесь — контроль за постепенной «усадкой» (возвратом) кисти на трость. Следующий момент - звукоизвлечение. Мы опустим в данном докладе такие вопросы как расчет выбора места на струне (согласно колебаниям отрезков струны) и границы «игровой точки» (места на струне). Первый и главный момент — равномерное движение смычка. «Набирание» звука предполагает постоянный контакт волоса смычка со струной в каждой точке его соприкосновения во время ведения смычка. Продергивание смычка в любой фазе движения неизбежно приведет к звуковым искажениям (шипящий, «неопёртый» звук).

С вопросом равномерного движения смычка тесным образом связан такой параметр как скорость его ведения. На альте смычок должен «ходить» по струне медленнее, чем у тех же скрипачей. Чем быстрее detache, тем меньше длина смычка. На верхних струнах штрих может быть чуть шире и ближе к верхней части, а на нижних – короче и ближе к колодке. Скорость движения смычка, соответственно, то увеличивается, то уменьшается. Часто замечается, что в поисках плотного звука студент часто начинает «давить», продолжая играть слишком широким смычком. Это не панацея и звук от этого будет лишь ухудшаться. Или еще один случай: студент размашисто играет «незажатой» правой рукой, а звуковой контроль в результате потерян. Широкий штрих при игре на альте не способствует освобождению правой руки. Напротив, звукоизвлечение затрудняется, альтист испытывает дискомфорт, что может привести к потере контроля над звуком или к физическим травмам. В кантилене принцип медленного ведения смычка не нарушается. Навык, выработанный на detache, не даст возможности «гонять» смычок и в кантилене. Полнозвучно «набирающий» смычок – основа красивого, широкого тона. В совершенствовании культуры звукоизвлечения и организации правой руки большую помощь оказывает работа над гаммой. Целесообразно играть гамму в умеренном темпе. Необходимо воспитывать у студента привычку быть сосредоточенным и следить не только за четкостью работы пальцев правой руки, но и за распределением смычка, ровностью, неторопливостью его ведения. Необходима тщательная работа над звуком гаммы. Звукоизвлечение должно быть разнообразным по приемам, но все же оно должно подчиняться методическому принципу: равномерному и медленному ведению смычка.

Отдельной теоретической проработки требует и исполнение следующих штрихов на альте: detache, martele, staccato (в том числе летучее), ricochet-saltato, arpeggiato, spiccato (принадлежит группе «прыгающих», берется броском смычка на струну с небольшого расстояния), sautille (также «прыгающий», но вследствие пружинящих свойств трости смычка, лежащего на струне).

И также наряду со штрихами необходимо упомянуть некоторые *способы звукоизвлечения,* связанные с *искусственным изменением тембра:* игра с сурдиной,

флажолеты, pizzicato, sul ponticello (у подставки), sul tasto (на грифе), col legno (удар тростью смычка по струне).

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Т. 1. – М.: Музыка, 1972. – 307 с.
2. Берлянчик М.М., Мазченко Ю.Н. Проблема преемственности в обучении альтиста // Вопросы музыкальной педагогики, вып 8. – М.: Музыка, 1987. – С. 5–25.
3. Давидян Р.Р. М.Н. Тэриан // Вопросы музыкальной педагогики, вып 8. – М.: Музыка, 1987. – С. 90–101.
4. Крамаров Ю.М. Некоторые вопросы альтовой педагогики // Вопросы музыкальной педагогики, вып. 2. – М.: Музыка, 1987. – С. 91–103.
5. Палшков Б.Б. Некоторые аспекты проблемы интонирования на альте // Вопросы музыкальной педагогики, вып 8. – М.: Музыка, 1987. – С. 25–44.
6. Понятовский С. История альтового искусства. – М., 1984.
7. Попова М.В. Особенности подготовки альтистов в музыкальных учебных заведениях // Актуальные проблемы музыкального воспитания и образования: история, теория, практика. – Тамбов: ТГМПИ, 2006. – Вып. 7. – С. 98–118.
8. Струве Б. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. – М. – Л., 1933.
9. Юзефович В.А. Борисовский – основатель советской альтовой школы. – М.: Сов. композитор, 1977. – 161 с.
10. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 19. – L., 1980.

УДК 780.7

Д. А. Серджан,
г. Луганск, ЛНР

ВНЕДРЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛИСТА В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Эстрадно-джазовое пение по праву можно назвать одним из самых популярных видов искусства метамодернизма. Основной чертой джазовой музыки является импровизационность. Поэтому в задачу эстрадного исполнителя входит поиск своего собственного звука, оригинальной, характерной, легко узнаваемой манеры пения, а также сценического образа. Артисту-вокалисту необходимо демонстрировать собственную интерпретацию, прочтение произведения, что является базовой составляющей профессионального исполнителя. Для достижения конкурентоспособности, в условиях огромного количества артистов на эстраде, требуется владение достаточно широким спектром технических вокальных приемов. Джазовое пение завоевало прочные позиции в музыкальной культуре, в особенности ярко проявляясь на эстраде.

В современном пространстве музыкальной эстрады существуют множество вокальных стилей, направлений, взаимодействующих друг с другом, что проявляется в манере исполнения эстрадных певцов. Поставленный эстрадный голос отличается своей близостью к речевому произношению свободным звучанием, богатством тембральной окрашенности, разборчивостью текста, чистотой интонации, а также возможностью длительного и безопасного использования голосового аппарата [1].

В XX веке интенсивно развивались вокальные техники, которые уводили певцов и слушателей к иным эстетическим ценностям, где главенствовало разнообразие, импровизация, эксперимент и самореализация. Для достижения высоких результатов в эстрадном вокале применяются различные инновационные технологии.

Современное вокальное исполнительство претерпевает серьезные изменения под воздействием технического прогресса. Большой популярностью у артистов стало

использование на выступлениях различных вокальных процессоров. Для повышения качества обучения данного вида искусства преподаватель обязан проявлять интерес к тенденциям развития современных технологий, исследовать новые медиаплатформы и совершенствовать свои знания в данном вопросе.

В эпоху массовой культуры влияния на социум имеют такие рычаги воздействия как интернет, телевидение, радио, реклама, посредством которых популяризируется эстрадно-джазовое искусство — это телевизионные проекты «Голос», европейский вокальный конкурс «Евровидение», многочисленные шоу, конкурсы, фестивали, диктующие моду на эстрадное пение, тем самым создавая высокий спрос на обучение данной специализации. Появляются и развиваются музыкальные школы, мастерские вокала, студии, в которые внедряются новейшие технологии, в которых учатся как дети, так и взрослые.

Говоря о профессиональном обучении данной специализации, необходимо отметить тот факт, что популярность ее растет в геометрической прогрессии. Этому свидетельствует многочисленный набор в группы ВУЗов России, ЛНР. Каждый год абитуриенты выбирают эстрадно-джазовый вокал в сфере средних и высших учебных заведений в качестве своей будущей профессии. В музыкальном образовательном процессе происходят качественные изменения в техническом и инновационном аспекте. Интенсивное развитие современных информационных технологий открывают большие возможности вокалистам, особенно в условиях дистанционного обучения, а также ограничений на массовые скопления людей. Появляются новые формы педагогического взаимодействия преподавателя с учеником — онлайн-обучение, дистанционные занятия и мастер-классы; форма бесконтактного участия вокалистов с членами жюри — заочные конкурсы, вокальные марафоны. В связи с этим происходит взаимодействие ученика с педагогом из любой точки мира посредством интернет ресурса. Основная задача педагога эстрадно-джазового пения состоит не только в постановке голоса, развитии комплекса разнообразных музыкально-артистических способностей, но и в эстетическом воспитании, развитии нужных для деятельности морально-волевых качеств. Педагог становится посредником в мир собственных ощущений как эмоциональных, так и физических [2].

Актуальностью исследования являются основные инновационные медиатехнологии в обучении эстрадно-джазовому пению и эффективность применения дистанционного обучения.

Эстрадно-джазовое вокальное исполнительство отображает эстетические и культурные задачи метамодернизма, проводником которых являются новые средства выразительности, ведется поиск новых техник в духе современного искусства.

На данный момент сформировалось большое количество форм эксплуатации различных медиатехнологий, выполняющих функцию поиска и компиляции информации, её восприятию и усвоению, что существенно упрощает доступ к информации. Интернет-ресурсы позволяют воспользоваться не только огромной базой фонограмм, методических и исследовательских работ, создать персональные электронные архивы, но и, в первую очередь, расширяют общекультурный кругозор эстрадно-джазового исполнителя.

Современные технологии позволяют подобрать, создать удобную минусовку, аранжировать и транспонировать её в удобную для учащегося тональность. Для данных целей преподаватель может обратиться к интернет-ресурсам, использовать электронные музыкальные инструменты, компьютерные программы (Sibelius, Encore, Finale, Score и др.), с помощью которых можно прописать каждый голос вокального ансамбля (создать партитуру), редактировать — исправить обнаруженные ошибки и опечатки. Все эти действия можно совершать также в условиях дистанционного обучения.

Тенденции развития медиатехнологий, их применение и эффект можно с уверенностью назвать положительным, в связи с простотой эксплуатацией современной портативной аудио- и видеозаписывающей техники, дающей регулярную практику записи домашних занятий,

учебных репетиций и концертно-сценических выступлений, прослушивание и объективный анализ данного исполнения, что являются важным средством слухового самоконтроля, благодаря которому обеспечивается максимальная оперативность в коррекциях прочтения, вокально-технических действий, актёрской игры.

В ежедневную практику преподавателя входят современные инструменты, заменяющие звучание не только фортепиано, но и многих других инструментов, это синтезаторы и цифровые фортепиано, выполняющие особую роль медиатехнологий в подготовительной части урока как одной из основ развития вокальных навыков обучающегося. Остановимся на некоторых используемых функциях, это: метроном, автоаккомпанемент.

Виртуальное Интернет-пространство хранит немало ценных фонограмм, методических комментариев, исследовательских работ, стимулирующих профессиональное развитие преподавателя. Регулярное изучение подобных материалов, сопровождаемое отбором самого интересного и созданием персональных «электронных архивов», призвано служить расширению исполнительского и общекультурного кругозора будущего артиста, его целенаправленной и продуктивной работе над конкретной программой в классе эстрадного вокала.

Важную роль в обучении играет использование нотопечатных программ. Преподавателю необходимы в работе компьютерные нотопечатающие программы (Sibelius, Encore, Finale, Score и др.), с помощью которых можно прописать каждый голос вокального ансамбля (создать партитуру) редактировать – исправить обнаруженные ошибки и опечатки; корректировать постраничное расположение текста; транспонировать в удобную тональность, что дает новые возможности для развития и оптимизации процесса аранжировки произведений и ставит новую задачу в освоении медиатехнологий преподавателем.

Ещё одна перспективная тенденция, связанная с использованием медиатехнологий, характеризуется общедоступностью и простотой в эксплуатации портативной аудио- и видеозаписывающей техники [3]. Даже среднестатистический смартфон с его характеристиками позволит, при владении известными практическими навыками, систематически осуществлять записи занятий, учебных репетиций и концертно-сценических выступлений. Последующее прослушивание и критический анализ данного исполнения «со стороны» (осуществляемые вначале под руководством педагога, затем – индивидуально) являются важным средством слухового самоконтроля, благодаря которому обеспечивается максимальная оперативность в коррекциях прочтения, вокально-технических действий, созерцаемого «артистического имиджа», актёрской игры и других аспектов исполнительства.

В качестве рекомендаций педагогам эстрадно-джазового пения в условиях дистанционной формы обучения нужно отметить такие формы работы со студентами как запись голоса, а также его обработка на звуковом носителе. Для данных видов работ необходимо освоение определенных медиатехнических программах. С точки зрения пользы практической работы это расширяет знания и умения студента эстрадно-джазового пения не только в методике вокала, но и других неотъемлемых сопутствующих предметах вокалиста. Это освоение музыкальных программ, таких как WaveLab, Cubase, где вокалист учится дизайну вокала, добавлению эффектов и обработки голоса и звуков, что компилирует в себе курс звукорежиссуры и курс звукового дизайна.

Говоря о работе с вокальным ансамблем, возникает сложность проведения группового занятия онлайн в любой из интернет-платформ – Zoom, Skype, так как есть доля искажения звука, а также различная скорость интернета участников данной конференции, что затрудняет процесс одновременной передачи звука. В данной ситуации предлагаю оптимальный вариант использования программы Acapella, которая решает проблему соединения всех вокалистов ансамбля воедино, путем наложения отдельно записанных ранее звуковых дорожек.

Безусловно, дистанционное обучение для представителей творческих специальностей, в частности, эстрадно-джазового пения не дает в полной мере реализовать формы исполнительства и мастерства, что безусловно можно отнести к минусам данной формы проведения занятий, однако имеет и положительные стороны с точки зрения внедрения медиаинноваций, которые благоприятно влияют на развитие творческой личности, знаний, умений и навыков в данной специализации, дает адаптироваться студенту к интернет-пространству, находит новые формы работы и составляет образовательную парадигму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, М. А. Психофизические основы голосообразования // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования / М. А. Антонова. – М., 2017. – С. 187–192.
2. Пиаже, Ж. Избранные психологические труды / Ж. Пиаже. – М., 1994. – 680 с.
3. Халабузарь, П. В. Теория и методика музыкального воспитания: учебное пособие / П. В. Халабузарь, В. С. Попов. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.

УДК 374.7(470+571):001.89:[159.9+37.013.43]

Н. В. Серёгин,
г. Барнаул, РФ

ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Музыкальное искусство содействует совершенствованию духовного и нравственного потенциала личности и общества. Такую важную роль музыка играет в случае органично выстроенного музыкально-просветительного процесса, включающего музыкальное воспитание, образование и комплекс форм по сохранению, распространению и передаче музыкальной информации. Соответственно, музыкальное просвещение как форма распространения музыкальной культуры, знаний, умений и навыков овладения музыкальным искусством, от широких слоёв населения до профессионалов в различных областях музыкальной деятельности, образуется на ранних этапах развития человеческого общества. В разные периоды развития общества и культуры музыкальное просвещение отражало различные аспекты и направления государственной политики. Но по мере развития профессионального искусства – в целом, и музыкального исполнительства – в частности, оно всё в большей мере основывалось на стремлении музыкантов к чему-то новому, к поиску средств донесения духовного, нравственного, образно-интонационного потенциала до широких слоёв населения. Одновременно с этим музыкальное просвещение становится средством существования самих музыкантов – как в духовном, творческом, так и в материальном плане. По мере развития музыкально-просветительных форм происходит адаптация музыкально-исполнительского искусства. Композиторы, исполнители, педагоги развивают формы, методы, средства своего искусства. Благодаря музыкально-просветительной деятельности возникли взаимодействия музыкального искусства по многим направлениям науки и техники, углубились связи с другими видами искусства, науки и культуры. Закономерным становится обретение новых достижений на стыке науки, техники и искусства, которые формируют новые творческие проекты, расширяющие возможности восприятия человека, помогающие ему самому участвовать в творческом процессе. Сподвижники и продолжатели исследовательских традиций рубежа XIX–XX веков развивали и углубляли становление новой картины мира. Их непривычные, разнообразные, многомерные и быстроменяющиеся взгляды отражались в художественных изысканиях, исследованиях и произведениях художественной культуры и музыкального искусства.

Стремление осмыслить конструктивно-логическую структуру художественного явления вызвало потребность выявления жанровой, интонационной, стилевой основы музыкального искусства. Идеи исследователей материального мира активизируют изучение его духовной

составляющей, востребуют углубления представлений о профессионализме музыканта, композитора, преподавателя, их мышления и возможностей развития музыкального восприятия подрастающих поколений [1].

В то же время на протяжении последних десятилетий музыкально-просветительная деятельность, определяющаяся представителями государственных и образовательных структур, видными деятелями искусства как базовая доминанта в современной российской культурной политике, теряет своё влияние на подрастающие поколения. Это обусловлено сложившейся социокультурной ситуацией, характеризующейся навязчивой популяризацией различными информационными источниками низкопробной развлекательной музыки, постепенным утрачиванием культуры восприятия музыкального искусства, падением уровня художественно-эстетической культуры. В связи с этим мы видим актуальным исследование современных подходов к моделированию музыкально-просветительной деятельности, определяющее пути решения противоречий между:

– богатейшим музыкальным наследием отечественной культуры и довольно невысоким культурно-музыкальным уровнем значительной части населения;

– достаточно высоким уровнем музыкального образования и воспитания и низкой продуктивностью музыкально-просветительной деятельности;

– высокими достижениями отечественного музыкально-исполнительского искусства и отсутствием современных моделей донесения сущности и содержания музыкальных средств выразительности до широких слоёв населения.

Мы полагаем, что проектирование современных подходов к моделированию музыкально-просветительной деятельности поможет решить указанные противоречия, формируемые ими проблемы и оптимизировать перспективы подготовки музыкантов-исполнителей, а также углубить внимание к целому ряду средств выразительности, исчезающих из поля зрения музыкантов в ситуации современной конкурсомании, но, несомненно, играющих огромную роль при восприятии музыки [2].

Анализ показывает высокую степень научной разработанности проблемы. Философские, гуманистические, педагогические, культурологические, искусствоведческие, художественно-творческие, просветительные аспекты, концептуальные разработки, структурные компоненты и параметры, используемые при проектировании и конструировании парадигмы музыкально-просветительной деятельности, представлены в работах Б.В. Асафьева, Ю.П. Азарова, А.И. Арнольдова, А.Я. Айзенберга, В.Г. Белинского, П.П. Блонского, Н.Я. Брюсовой, Д.М. Велланского, А.И. Галича, А.И. Герцена, А.Б. Гольденвейзера, И.И. Горбунова-Мосадова, Ф.М. Достоевского, А.У. Зеленко, И. А. Ильина, И. Канта, В.Г. Каратыгина, А.С. Каргина, Н.М. Ковина, Я.А. Коменского, А.П. Куницына, Е.Э. Линёвой, А.В. Луначарского, А.С. Макаренко, В.Ф. Малиновского, И.Г. Песталоцци, А.П. Пинкевича, Н.И. Пирогова, В.В. Розанова, Е.И. Смирновой, К.С. Станиславского, Л.Н. Толстого, К.Д. Ушинского, Н.Ф. Федорова, Н.Г. Чернышевского, Н.В. Чехова, С.Т. Шацкого, В.Н. Шацкой, П.Д. Юркевича, Б.Л. Яворского и др.

Анализ большого количества исследований и практического опыта выдающихся учёных, музыкантов и просветителей, выделенные противоречия и углубляющиеся на их фоне проблемы обусловили актуальность исследования музыкально-просветительной деятельности и перспективы её моделирования в современных условиях [3].

Для объективного исследования музыкально-просветительной деятельности необходимо конкретизировать сущность художественно-просветительной идеи с позиций сегодняшней социально-культурной действительности и проанализировать опыт музыкального просвещения в России. Перспективным видится изучение проблемы моделирования музыкально-просветительной деятельности в образовательно-воспитательном процессе и определение перспективных подходов к её моделированию в современных условиях.

Гипотеза данного направления исследований заключается в том, что искомые модели музыкально-просветительной деятельности станут приемлемыми и перспективными в современных условиях, если:

– определена специфика художественно-просветительной идеи;

– выявлен опыт отечественного музыкального просвещения;

– конкретизированы проблемы моделирования музыкально-просветительной деятельности;

– определены перспективные показатели оптимального моделирования музыкально-просветительной деятельности в современных условиях.

Предполагается, что исследования в данном направлении расширят и углубят теоретические и практические положения о возможностях совершенствования музыкального просвещения в современных условиях, а именно:

– с точки зрения современных условий будут проанализированы традиции и сущность художественно-просветительной идеи;

– представится взаимосвязь формирования развивающейся музыкальной деятельности, музыкально-исполнительского искусства и сущности содержания разворачивающейся в действительности музыкально-просветительной деятельности, образования и воспитания подрастающих поколений;

– определится совокупность элементов модели музыкально-просветительной деятельности.

В теоретическом плане очевидна значимость исследований этого направления для уточнения самого понятия «музыкально-просветительная деятельность». Перспективным видится трактовка этого понятия как форма распространения музыкальной культуры, знаний, умений и навыков овладения музыкальным искусством от широких слоёв населения до профессионалов в различных областях музыкальной деятельности. Такой подход позволит:

– раскрыть сущность представлений о музыкальном просвещении – от традиционных до современных;

– обосновать модельные подходы к музыкально-просветительной деятельности в образовательно-воспитательном процессе;

– доказать, что полученные в ходе исследования результаты развивают существующие в теории и практике музыкальной деятельности подходы к моделированию музыкально-просветительной деятельности в современных условиях.

Практическая значимость исследовательской работы в этом направлении очевидна. Музыкальное просвещение сегодня сопровождает человека от пелёнок до окончания жизненного пути. В то же время наиболее продуктивные его формы, активизирующие образовательно-воспитательный и культурный потенциал человека, развивающие его, не выдерживают конкуренции с агрессивными моделями поп-культуры. В результате и эти модели теряют связь с реальными музыкальными потребностями человека, и перспективные формы музыкального просвещения вытесняются. Доведение исследований перспектив моделирования музыкально-просветительной деятельности в современных условиях до конкретных модельных представлений и реализации позволит сохранить лучшие традиции национальной и мировой музыкально-просветительной культуры и сформировать современные стандарты образования и воспитания, включающие музыкально-просветительный контекст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Серегин Н. В. Диагностика музыкально-педагогического процесса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – Вып. 2 (88). – С. 176–185.

2. Серегин Н. В. Музыкальная педагогика и психология: монография / Н.В. Серегин; Алтайский государственный институт культуры. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. инст. культуры, 2017. – 179 с.

3. Серегин, Н. В. Художественное образование в современном мире // Современные проблемы непрерывного педагогического образования: коллективная монография / под ред. И.Р. Лазаренко, А.А. Веряева. – Барнаул: АлтГПУ, 2018. – С. 184–201.

УДК 378.14:7.071

Т. Н. Серёгина,
г. Барнаул, РФ

АСПЕКТЫ ОСВОЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ В РАМКАХ ДИСЦИПЛИНЫ «ИЗУЧЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА»

В отечественной фортепианной педагогике изучение музыкальных произведений является основным содержанием учебного процесса, так как мастерство музыканта формируется главным образом в результате работы над художественным репертуаром. А.А. Николаев справедливо пишет: «Основным материалом для овладения художественно-исполнительской техникой служат разумно и последовательно подбираемые музыкальные произведения, способствующие всестороннему развитию музыкальных представлений, художественного вкуса и исполнительских навыков учащегося» [2, с. 12].

Значение репертуара в процессе воспитания молодого музыканта переоценить сложно. Развитие умения убедительно раскрывать образное содержание музыкального сочинения, правильно разбираться и трактовать нотный текст – одна из главных задач педагогики. Выработка данных качеств молодого музыканта осуществляется путём планомерного освоения учебного репертуара. По мнению С.И. Чабаевой, музыкальный репертуар − сложное явление музыкально-художественного творчества, «демонстрирующее многообразие художественных стилей, направлений и жанров, отражающее суть развития музыкального искусства в целом. Частным проявлением музыкального репертуара в практике обучения является учебный музыкальный репертуар… − логически продуманный и дидактически обоснованный комплекс музыкальных произведений, опосредованный конкретными целями музыкального обучения…» [4].

Качественный репертуар побуждает молодых музыкантов к творческим поискам художественных образов, ярким откровениям, с другой стороны, посредственный, низкопробный репертуар снижает стремление заниматься музыкой. Умело и профессионально подобранная музыкальная программа зачастую является залогом педагогического успеха.

Важность правильного выбора репертуара при обучении игре на фортепиано признается всеми педагогами. О требованиях к его подбору написаны многочисленные пособия, методические разработки и теоретические труды. Огромный потенциал музыкального репертуара, на основе которого осуществляется развитие обучающихся, постоянно привлекал к себе внимание выдающихся музыкантов, известных педагогов разных времен.

Работа с учащимися над музыкальными произведениями чрезвычайно многообразна. Ее содержание определяется не только изучаемым произведением, возрастом, комплексом способностей маленького пианиста, но многое зависит также от творческих взглядов и профессиональных качеств педагога. Он должен знать особенности стиля композитора, ясно представлять и исполнительский план музыкального произведения в целом, и многие его подробности.

Опытные и талантливые педагоги зачастую умеют найти для данного ученика именно то музыкальное произведение, которое может развить и продвинуть его – и в этом нередко кроется одна из самых важных причин педагогического успеха. Если педагог не знает репертуара, не может научить преодолевать те или иные пианистические трудности,

подсказать ученику конкретные приемы работы, то в этом случае можно говорить об отсутствии у него сформированности профессионально значимых качеств.

В программах обучения в классе специальности предлагаются репертуарные списки, включающие учебный материал, разнообразный по сложности и художественной направленности, с целью совершенствования имеющихся навыков исполнения и приобретения новых. Знание содержания педагогического репертуара позволяет учителю осуществлять воспитание художественной и технической сторон музыкально-исполнительского мастерства в неразрывном единстве, помогает наиболее полно выявлять дарование учащегося и преодолевать недостатки его профессионального развития.

Основной детский репертуар, проверенный временем, способствует наиболее интенсивному продвижению ученика на каждом этапе его художественного и технического развития. Особенно интересна история детских фортепианных альбомов, которая насчитывает более полутора веков. Еще в девятнадцатом столетии появились прекрасные музыкальные образцы музыки, адресованной детям и написанной для исполнения юными пианистами, – это «Альбом для юношества» Р. Шумана и «Детский альбом» П.И. Чайковского. Традиции Р. Шумана и П.И. Чайковского как основоположников детской фортепианной музыки получили развитие в творчестве западных и отечественных авторов. В XX веке возник даже самостоятельный жанр «Детского альбома» «как своеобразное вместилище информации о жизни ребенка во всем ее многообразии» [1].

В творческом наследии выдающихся отечественных композиторов XX века имеются разнообразные альбомы и циклы пьес, входящие в репертуар юных музыкантов, начиная с их первых шагов обучения игре на фортепиано. Всеобщее признание получили «Детская музыка» С.С. Прокофьева, «Детская тетрадь» и «Танцы кукол» Д.Д. Шостаковича, многочисленные фортепианные пьесы Д.Б. Кабалевского, «Альбом для детей» Г.В. Свиридова, «Детская музыка» А.И. Хачатуряна, «Тетрадь для юношества» Р.К. Щедрина и многое другое. «Каждый автор умело сочетает в своих опусах богатый мир детской образности с индивидуальными чертами собственного стиля» [3, с. 5]. Сохраняя как незыблемую основу свой классический «золотой» фонд, педагогический фортепианный репертуар постоянно обновляется. Основные источники его пополнения – это сочинения современных композиторов, создаваемые специально для детского музицирования:

Изучение педагогического репертуара является составной частью профессиональной подготовки музыкантов-педагогов, развивающей творческое мышление в условиях, приближенных к будущей педагогической деятельности. Выпускник должен быть подготовлен к деятельности в качестве преподавателя всего комплекса дисциплин специального цикла в профессиональных учебных заведениях в рамках избранной специальности. В связи с этим специалист обязан знать достаточно широкий диапазон педагогического репертуара, при этом должен хорошо ориентироваться в уровнях сложности и владеть тактикой последовательного изучения репертуара (по возрастанию технической и художественной сложности).

Приобретению глубоких знаний репертуара и практических умений работы над ним способствует дисциплина «Изучение педагогического репертуара», основной целью которой является подготовка квалифицированных музыкантов-преподавателей, владеющих учебно-педагогическим репертуаром по фортепиано для учащихся учреждений дополнительного музыкального образования детей (ДШИ, ДМШ), а также средних специальных учебных заведений (колледжей, ССМШ и др.). В свою очередь, в задачи дисциплины входит практическое освоение обучающимися рекомендуемого объема репертуара, состоящего из произведений различных жанров и стилей, изучаемых на разных этапах обучения детей и подростков, приобретение знаний об основных принципах подбора и методики разучивания репертуара.

В рамках данной дисциплины выделяются вопросы понимания и воспроизведения авторского стиля, работы с музыкальным текстом, исполнительского прочтения нотной записи, сравнительного анализа редакций, интерпретаций, чтобы обучающиеся могли целенаправленно работать над развитием профессионального мастерства, одновременно повышая свою стилевую образованность и общий музыкантский уровень. Особого внимания требует выработка способности всесторонне анализировать музыкальное произведение педагогического репертуара, умения грамотно и доступно разъяснить детали, приемы исполнения произведений.

В процессе изучения музыкальных произведений, входящих в программные требования дисциплины, проводится анализ, который включает три взаимосвязанных аспекта: музыковедческий, исполнительский и методический. Музыковедческая часть анализа связана со стилевыми, композиционными и жанровыми особенностями разбираемого материала. Исполнительский анализ представляет собой детальный разбор выразительных средств исполнения музыкального сочинения. Здесь особое внимание уделяется определению характера звукоизвлечения, артикуляции, штрихам, динамике, педализации и т.д. Методический анализ направлен на уяснение того, как нужно работать с учеником над произведением, какие методы и приемы следует использовать для достижения наилучшего результата.

В музыкальной педагогике проблема целесообразного выбора репертуара для оптимального развития молодого музыканта является одной из главных. На основе выработанных на практике критериев отбора музыкальных произведений по жанрам, стилям, формам строятся многочисленные учебные программы, согласно которым обучающиеся должны освоить определенный репертуарный комплекс. Чтобы раскрыть детям смысл музыкального произведения, процесс его становления, педагог должен сам прекрасно владеть излагаемым музыкальным материалом. Успех его деятельности в данном направлении во многом зависит от того, с каким исполнительским багажом он приступил к самостоятельной работе, какое количество произведений различных стилей, жанров и форм он может выразительно и доступно исполнить на инструменте. Задача любого педагога-музыканта – постоянно расширять и углублять знания музыкальной нотной литературы для более оптимальной организации учебного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Детские альбомы: Чайковский, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян, Шостакович, Кабалевский, Гречанинов, Майкапар, Свиридов, Слонимский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.intoclassics.net.

2. Николаев, А.А. Основы советской пианистической школы / А.А. Николаев // Мастера советской пианистической школы. – М.: Музгиз, 1954. – С. 5-40

3. Фортепианная музыка – детям: учеб.-метод. пособие / О.С. Ивановская, И.Л. Смирнова, А.П. Лукьянов, Л.В. Осипова. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2003. – 56 с.

4. Чабаева, С.И. Педагогические принципы построения учебного музыкального материала как средство профессиональной подготовки педагога-музыканта [Электронный ресурс] / С.И. Чабаева. – Режим доступа: http://www.dslib.net/obw-pedagogika/pedagogicheskie-principy-postroenija-uchebnogo-muzykalnogo-materiala-kak-sredstvo.html.

УДК 377.6:786.2

Л. А. Сысоева,
г. Донецк, ДНР

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ОБУЧЕНИЮ И ВОСПИТАНИЮ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В КОЛЛЕДЖЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Тему статьи можно представить в двух ракрсах:

– индивидуальный урок по фортепиано сам по себе уже предполагает дифференцированный подход к студенту;

– индивидуальный регулярный план студента также предполагает индивидуальный подход к способностям обучающегося.

Однако, на мой взгляд, необходимо глубже раскрыть тему индивидуального подхода к обучению и воспитанию на уроках фортепиано в системе подготовки студентов по специальности «Народное художественное творчество» в колледже культуры и искусств.

В современной жизни произошло много перемен: сменились социальные ценности, высокие идеалы уступили место материальному благополучию. Расслоение общества привело к отчуждению людей, к росту агрессии. Деньги стали мерилом успешности, но человеческая душа по-прежнему тянется к совершенству и красоте, идеалу и благодати. Задача педагога – помочь каждому студенту в раскрытии задатков и способностей, способствовать творческому развитию личности, привлечь к культурной деятельности с перспективой сохранить музыкальную культуру.

Высшей ценностью нашего общества является человек. Внимание к воспитанию человека, забота о всестороннем развитии его способностей – круг проблем современного общества. Существование индивидуальных различий между людьми – факт очевидный.

Необходимость индивидуального подхода вызвана тем обстоятельством, что любое воздействие на студента преломляется через его индивидуальные способности, без учета которых невозможен по-настоящему действенный ход учебно-воспитательного процесса.

Модернизация системы образования на современном этапе обусловливает поиск более оптимальных эффективных путей обучения студентов. Необходимость решения проблемы результативности педагогической деятельности и предусматривает наличие у преподавателя способности выбирать наилучшие варианты организации учебного процесса.

Эстетическое развитие студента будет гораздо гармоничнее, если рядом окажется тот, кто сам глубоко увлечён музыкой, театром, кто видит красоту окружающего мира, природы, человеческих отношений.

Преподаватель по классу фортепиано должен обладать высокой культурой общения, богатым и гибким воображением, находить слова и методы воздействия, которые поддерживали бы интерес студента к труду и игре на фортепиано, желание преодолеть трудности и достичь поставленной цели.

Индивидуальный подход к студенту является общепризнанным принципом воспитания, он направлен на укрепление положительных качеств и устранение недостатков и требует от педагога большого терпения, умения разобраться в психологических особенностях каждого. Творческая деятельность студента и педагога являются одним из основных свойств индивидуального подхода.

Сложность обучения обусловливается еще и тем, что в другой профессии результат труда виден сразу, а при изучении музыкального материала имеет отдаленные последствия.

Чем одарённее студент, тем отчетливее его пристрастие к музыке. Слабому студенту надо помочь выработать своё отношение к музыке (это поощрение в самом выборе понравившегося произведения, что стимулирует отношения к музыке. С воспитанием самостоятельного мышления есть еще одно требование – оценить свою игру, предложить способы устранения ошибок).

Составной частью индивидуального подхода является объективный анализ достижений и педагогический такт преподавателя, позволяющий воздействовать незаметно, ненавязчиво. Цель индивидуального подхода к студенту – выявление и развитие способностей. Конечно, не всё бывает безоблачно в обучении студента. Причины неудач чрезвычайно разнообразны, но эффект один – трудности в учении деморализуют студента и пагубно отражаются на его личности. Не добиваясь нужного эффекта в обучении, он приобретает опыт беспомощности, теряет интерес к учебе. Решение этой проблемы – цель индивидуального подхода. В

педагогической науке под индивидуализацией понимают учет в процессе обучения индивидуальных особенностей студентов во всех его формах и методах, независимо от того, какие особенности в какой мере учитываются.

Одна из задач учебного процесса — продуманное составление учебных индивидуальных репертуарных планов.

Индивидуальные занятия и индивидуальный подход к каждому студенту создают широкое поле деятельности для преподавателя, потому что в программных требованиях обязательным является изучение аккомпанемента. У студентов специальности «Народное художественное творчество» аккомпанемент следует к вокальным произведениям, где он соприкасается со словом, которое мы используем в воспитательных целях.

Индивидуально-дифференцированный подход связан с профессионально-педагогической направленностью подготовки будущего руководителя. Необходимость его осуществления в данной сфере обусловливается рядом особенностей, присущих процессу инструментального обучения в колледже. Первая особенность связана с профессионально-педагогической направленностью в подготовке в классе фортепиано, требованием синтеза исполнительства и педагогических качеств. Мы же готовим исполнителя, и потому инструментальное обучение должно иметь значительную психолого-педагогическую направленность (уметь не только исполнить, но и применить его музыкальный материал в жизни, уметь общаться с детьми). Наверно, поэтому на отделе были рассмотрены такие проекты, как: «Весна на клавишах рояля», «Этот чудо-рояль», «Снежная королева», «Один мирный день во время войны», «Не отнимайте солнце у детей», «Вальс о вальсе» и т. д.

Второй важной предпосылкой необходимости осуществления индивидуально-дифференцированного подхода в фортепианном классе является значительная разница в уровне подготовки до поступления в колледж. Поэтому преподаватель фортепиано сталкивается с необходимостью дифференциации методов и форм своей работы не только в зависимости от особенностей студентов, но и от характера его подготовки до поступления.

На протяжении многих лет у меня выработались следующие заповеди при индивидуальном подходе к способностям студента:

–Не навреди;

–будь терпеливым;

–имей чувство юмора;

–найди подход к каждому;

–не используй отметки как средство наказания;

–не говори: «Не способен», говори: «Способности не раскрыты»;

–не забывай похвалить;

–умей признавать свои ошибки, но ошибайся редко;

–не навязывай студенту свою точку зрения;

–не добивайся успеха силой;

–не имей любимчиков;

–помни: Учитель учит другого до тех пор, пока учится сам.

В заключение хочется сказать о том, что нам выпала честь сохранить и достойно продолжить лучшие традиции нашего колледжа в индивидуальном дифференцированном подходе к обучению студентов по нашему проекту. Мы не имеем морального права бесславно прервать эту работу, завершить виток эволюционной спирали. Хочется верить, что это трудное время станет для нас временем духовного роста, самосовершенствования и творческого созидания.

УДК 7.092:786.2

Н. В. Ткач,
г. Луганск, ЛНР

ОСОБЕННОСТИ УЧАСТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ПИАНИСТОВ В ДИСТАНЦИОННЫХ КОНКУРСАХ

В настоящее время наблюдается подлинный расцвет фортепианного исполнительства. В этой связи актуализировалась исследовательская работа, связанная с творчеством пианистов-исполнителей, участвующих в конкурсах. Однако при большом количестве научных трудов, посвящённых фортепианному исполнительству, лишь косвенно затрагивается тематика дистанционных фортепианных конкурсов, что и определяет **актуальность и научную новизну** данной статьи.

Фортепианные конкурсы берут своё начало из парных соревнований между пианистами-композиторами: И. С. Бах – Луи Маршан, Д. Скарлатти – Г. Гендель, В. Моцарт – М. Клементи, Л. Бетховен – А. Гензельт, Ф. Лист – С. Тальберг.

В современном мире существует множество фортепианных очных конкурсов в разных странах. Это международные конкурсы им. В. Горовица, А. Рубинштейна, Ф. Листа, Ф. Шопена, П. Чайковского, В. Клиберна и много других.

Серьёзные очные конкурсы включают в себя несколько туров и имеют определённые требования. В основном это три тура, где в первом туре исполняются:

1) И. С. Бах. Прелюдия и фуга из I или II тома.
2) Классическая соната (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен) на выбор.
3) Один или два виртуозных этюда.
4) Концертная пьеса по выбору или произведение композитора страны участника.

Во втором туре исполняется сольная программа композиторов разных стилей на усмотрение конкурсанта продолжительностью 35–40 минут. В программу не могут войти произведения, исполнявшиеся в первом туре.

В третьем туре концерт для фортепиано с оркестром.

Такие масштабные конкурсы проходят раз в два или раз в четыре года. К ним готовятся исполнители заблаговременно, тщательно подбирая репертуар и обыгрывая его на всевозможных концертных площадках. В таких соревнованиях участвуют профессиональные пианисты, ярко сложившиеся личности с огромным репертуаром. Победители таких конкурсов приобретают поддержку и любовь публики и начинают блестящую международную карьеру.

Жюри очных конкурсов состоит из профессиональных пианистов, выдающихся музыкантов, лауреатов престижных конкурсов, концертирующих пианистов, профессоров высших учебных заведений.

На открытии международных конкурсов часто выступают с сольной программой члены жюри или лауреаты предыдущих конкурсов. По окончанию третьего тура и после награждения победителей проходит концерт лауреатов, на котором исполняются наиболее яркие и удачные номера.

«Конкурсы, конечно же, содействуют развитию профессионализма. В этом их очевидная польза. Именно они объявили «войну» дилетантизму. Одновременно на них вырабатывается некий среднеарифметический «высокий стандарт», создаётся своего рода фетишизм «безупречности». Пианистический блеск и точность более объективная категория при оценке исполнителей. Решение, которое выносит конкурс, – это сумма мнений, поделённая на число членов жюри» [2 с. 18–19].

Следующая категория конкурсов – это конкурсы среди учащихся высших учебных заведений, студентов музыкальных училищ, колледжей, музыкальных школ и школ эстетического воспитания. Эти соревнования разделяются по возрастным категориям:

I к. – младшие классы от 7 до 10 лет;

II к. – 11–13 лет;

III к. – 14–16 лет;

IV к. – 17–19 лет;

V к. – 20–22 года;

VI к. – 23–26 лет.

Эти состязания часто проводятся в один тур. В некоторых имеются требования по программе (полифония, соната, этюд, пьеса), а в некоторых может исполняться свободная программа по выбору участника. Основная цель этих конкурсов – выявить талантливую молодёжь, оказать поддержку и содействие профессиональному росту пианиста, сохранить традиции и профессиональный уровень учебных заведений.

Жюри оценивает технику исполнения, качество звука, музыкальность исполнителя, артистизм, владение стилем композитора.

Такие конкурсы проходят в дружественной атмосфере, сопровождаются мастер-классами и концертами членов жюри. Участникам можно получить профессиональные рекомендации, окунуться в атмосферу музыкальной жизни конкурса, достойно выступить и побороться за звание лауреата.

В настоящее время музыкальный мир переходит на новую ступень развития. С весны 2020 года на фоне борьбы с распространением коронавируса в мире отменены массовые мероприятия, остановлена работа концертных залов, театров, музеев. Культурная музыкальная жизнь оказалась в сложной ситуации. Над музыкантами нависла угроза оказаться нереализованными, невостребованными, неуслышанными, что ведёт к ослаблению темпа развития и творческого роста музыкантов.

Выходом могут стать дистанционные международные, республиканские, областные конкурсы, которые в эпоху прогресса набирают всё большую популярность. Это заочные конкурсы. Участники соревнуются с помощью интернета, находясь от организаторов и друг от друга в разных странах и городах. Претенденты в определённый период времени присылают свои заявки и видеозаписи на сайт конкурса. Члены жюри прослушивают концертные программы и выставляют каждому участнику баллы, по которым определяются победители.

Основной отличительной чертой заочных конкурсов от очных является многожанровость и большое количество номинаций. В них могут принять участие не только музыканты, но и танцоры, художники, театралы, фотографы и другие. Положительным отличием также является свободный выбор программы для исполнителя, то есть конкурсант может подобрать произведения любого стиля и композитора, и как можно ярче открыть свою индивидуальность и музыкальность. Также за частую в дистанционных конкурсах нет возрастных ограничений, что делает их более доступными не только для молодёжи, но и для более зрелых музыкантов, которых во всём мире очень много.

Видеоролики участников интернет-конкурсов доступны для просмотра всем желающим, что даёт возможность слушателям сопоставить и сравнить свою оценку с мнением жюри.

Снижаются финансовые затраты в интернет-конкурсах. Участники не тратят деньги и время на дорогу, а оплачивают только организационный сбор за участие. Также конкурсанты имеют возможность предоставить на суд жюри и общественности наиболее удачную видеозапись для прослушивания, что снимает с них сильное сценическое волнение и стресс. Организаторы интернет-конкурсов – дружный коллектив талантливых, творческих людей,

которые подбирают квалифицированных членов жюри. В основном это профессора из консерваторий и высших учебных заведений, нередко концертирующие музыканты.

Участники конкурсов живут настоящей, наполненной, интересной профессиональной жизнью. Они обучаются исполнительскому мастерству, обсуждают насущные профессиональные проблемы, получают точные рекомендации, одухотворяющие на дальнейший подбор репертуара и реализацию планов на участие в будущих конкурсах. В такую атмосферу всегда хочется погрузиться тем, кто стремится овладеть искусством своего дела, стать истинным профессионалом. Ведь дистанционные конкурсы объединяют людей из разных стран мира, позволяют выиграть премии, дипломы, медали, денежные вознаграждения, именные сертификаты участникам, благодарственные письма преподавателям и учебным заведениям.

Однако в дистанционных соревнованиях есть и свои минусы. Главное – это то, что теряется живое общение между исполнителем и слушателем. Важнейшим качеством нередко становится ровность исполнения: пусть менее ярко, зато более прочно. Лимит времени, отведённого для участника, требует мгновенного впечатления, что не всегда удаётся передать и полностью раскрыться артистам с тонкой душевной структурой. Чаще всего видео не передаёт эмоциональную тонкость художников, которым блистательная бравура совершенно чужда. «Весь внутренний настрой подобных артистов служит другим целям. Им не нужны «лоск и глянец». Но они создают атмосферу духовного общения с залом» [2, с. 21]. Также не у каждого участника имеется качественная и профессиональная аппаратура для съёмки видео, это непосредственно влияет на качество звука исполняемых произведений и соответственно на результат конкурса. Желательно, чтобы съемка велась с разных ракурсов и в студии звукозаписи. На очных конкурсах все участники находятся в одинаковых условиях. Все играют в одном и том же зале и на одном инструменте. У конкурсанта есть одно выступление, за которое он показывает всё что может. У него нет возможности переписывать видео и выбирать самый лучший вариант.

Но музыкальному обществу в эпоху инновационного развития предоставляется возможность совершенствования в организации и проведении дистанционных соревнований. Время не стоит на месте, быстро растёт качество видеосъёмки и скорость интернет связи.

Вполне возможно, что со временем дистанционные интернет-конкурсы выйдут на новый уровень развития, прочно закрепятся в музыкальной среде и станут будущим современного исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бажанов Н. С. Фортепианные конкурсы и современное исполнительское искусство / Н. С. Бажанов // Вестник музыкальной науки. – 2016. – № 3 (13). – С. 13–25.
2. Горностаева В. Два часа после концерта / В. Горностаева. – Дубна, 1995. – 224 с.: ил.
3. Долгушина М. Г. Интернет-конкурсы исполнительского мастерства как феномен современной музыкальной культуры / М. Г. Долгушина И. А. Богомолова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2013. – Т. 2, № 4. – С. 132–135.

УДК 783.23

Е. Л. Хорошилова,
г. Белгород, РФ

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЕРА-ХОРМЕЙСТЕРА В УСЛОВИЯХ КЛИРОСНОЙ РАБОТЫ

В условиях современной образовательной деятельности можно наблюдать некоторое расширение специальности дирижера-хормейстера. Одним из примеров может служить появление во многих музыкальных вузах специализации «руководитель церковного хора,

регент». Помимо теоретических дисциплин, связанных с руководством церковным хором, положительным фактором может служить некоторое обобщение практического опыта действующих регентов.

Важно отметить, что церковно-певческая практика, по определению связанная с деятельностью церкви, давно вышла за рамки исключительно внутриконфессионального явления. Она стала частью общемировой музыкальной культуры и прочным фундаментом отечественной исполнительской хоровой школы. Деятельность великих регентов прошлого В. Орлова, А. Кастальского, Н. Данилина, П. Чеснокова, М. Климова, А. Архангельского и многих других получила мировое признание и дала мощный толчок развитию хорового искусства [1, с. 17].

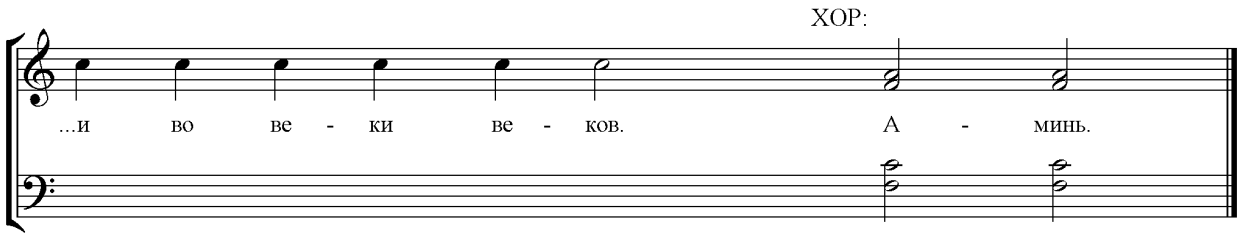
В отличие от исполнения произведений духовной музыки в режиме концертного выступления, когда звуковысотность дается в строгом соответствии с основной тональностью произведения, в ходе службы тон может варьироваться. Происходит это обычно с целью привести какой-то отрезок службы, либо, в идеале, службу целиком, к общей звуковысотности, что помогает ощутить стройность и цельность богослужения.

Можно, конечно, подбирать репертуар в соответствии с одинаковыми тональностями, но на практике это сделать довольно сложно, так как произведения, написанные в одной тональности, могут резко различаться по стилю, фактуре и т. д. Реальностью является одно свойство для подавляющего большинства церковно-певческих практик - это разностильность песнопений, исполняемых на одном богослужении [2, с. 17].

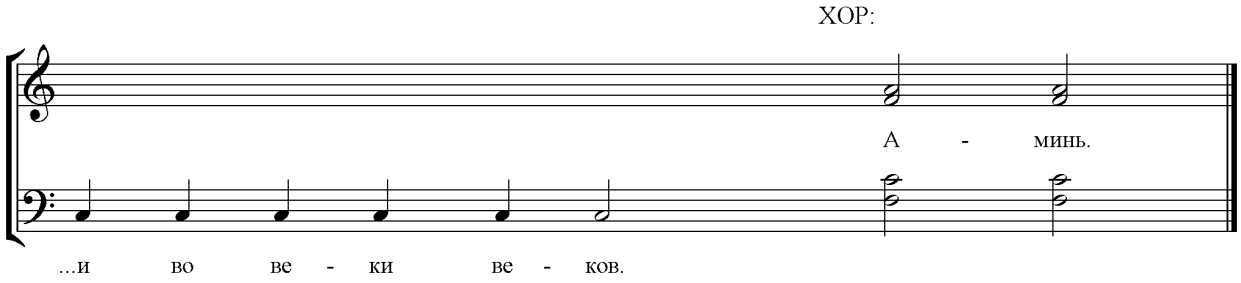
К примеру, обычно начало Литургии происходит либо в тональностях фа-мажор – соль-мажор (в тесном расположении) или в до-мажоре, си-бемоль мажоре (в широком расположении). В данном случае речь идет о смешанных хорах. Пение изобразительных антифонов вполне можно привести к общему тону. В условиях пения небольшого хора очень хорошо звучит тональность фа-диез мажор. К этой тональности практически без ущерба тесситуре приводятся все фа-мажорные и соль-мажорные произведения. Кроме того, в рамках этого тона органично звучат произведения и в доминантовой тональности. (К примеру, звучат изобразительные антифоны Д. Соловьева (исходная тональность - соль-мажор, исполняем на полтона ниже). После второго антифона можно исполнять гимн «Единородный Сыне» болгарского распева (ре-мажор). «Блаженны» можно взять Московское (изначально оно написано в фа-мажоре и на тон выше будет звучать крикливо, а на полтона – вполне приемлемо). Таким образом можно сохранить единство тона вплоть до Сугубой ектении.

На практике задаваемый тон всегда зависит от возгласов священника и дьякона. Как известно, от высокого голоса (тенора) строится трезвучие вниз.

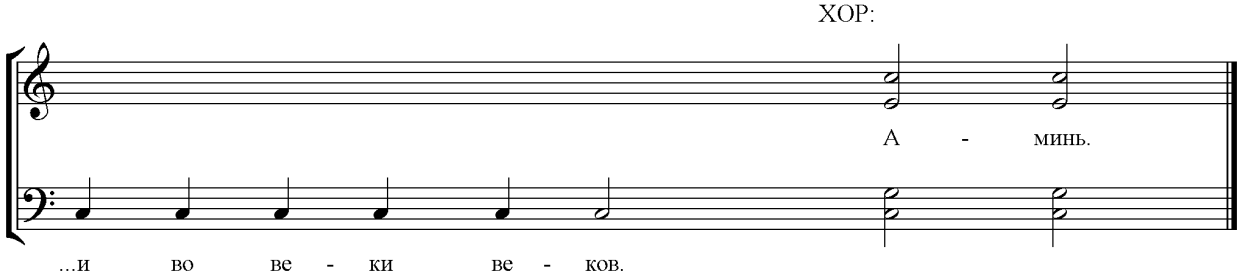
Если священник или дьякон возглашает на ноте до или ре второй октавы, то трезвучия будут соответственно фа-мажор и соль-мажор.



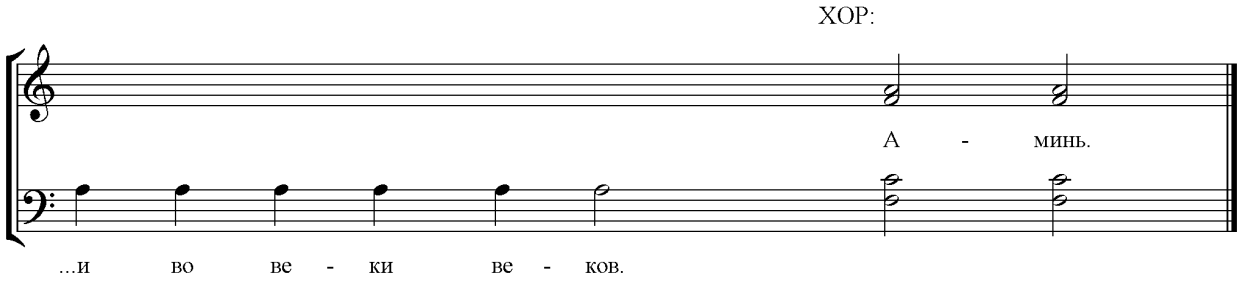
Наиболее органично слушаются возгласы на основном тоне: на нотах фа и соль соответственно фа-мажор и соль-мажор. Низкие голоса дают также квинтовый звук (чаще всего это до или ре малой октавы). В этом случае строится трезвучие, как от высокого голоса в тесном расположении:



Либо, как вариант, строится трезвучие в широком расположении от основного тона:



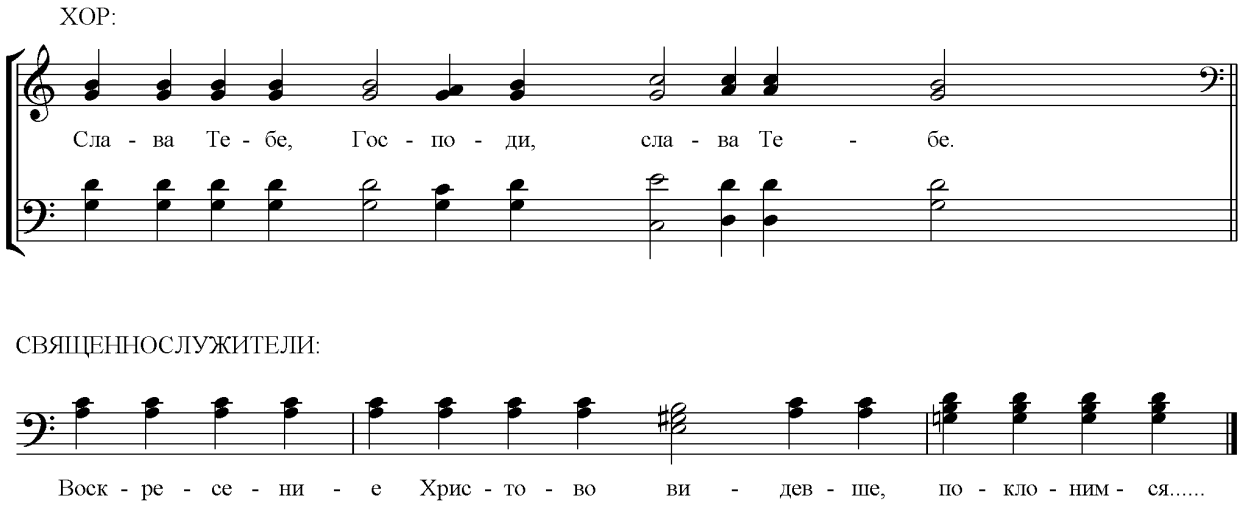
Труднее всего, если священник или дьякон возглашают на нотах соль-диез, ля, си-бемоль, си. Если си-бемоль и си можно дать в широком расположении, соответственно си-бемоль мажор и си мажор, то ноты соль-диез и ля для широкого расположения слишком низки, а для тесного – слишком высоки. В этом случае иногда приходится воспринимать их как терцовый тон, чтобы получить тональности либо ми-мажор, которая, впрочем, для тесного расположения не очень удобна, либо фа-мажор:



Отдельный случай, если возглас не подчиняется никакой тональной логике и существует в особом звуковом пространстве. Да, бывает так, когда приходится вступать, изменяя тональность на полтона или на тритон. Это бывает не только после возгласов священнослужителей, а, например, после чтения тропарей на каноне или чтения седальнов и т.п. Это зачастую происходит, если в храме поют два хора – левый и правый. Читают обычно на левом и при этом не всегда в удобном для последующего вступления тоне. Если разница в полтона в данном случае не принципиальна (множество ирмосов написано в соль-мажоре, и разница в полтона не наносит существенного ущерба звучанию), то можно подчиниться звучащему тону ради благолепия службы. По такому же принципу подстраиваются в случае тритонового интервала между чтением и звучанием.

Гораздо хуже, если определенная тональность имеет принципиально важное значение и не может быть изменена (например, ирмосы «Отверзу уста моя» П. Чеснокова – на мой взгляд, ля-минор не может быть заменен). Хорошо, если правый хор находится далеко – к примеру, на балконе, под куполом храма. Но если хоры находятся рядом, то совет только один – помоги Вам, Господи!

В течение службы часто возникают моменты, которые связаны с традициями конкретного храма. Например, в некоторых храмах «Воскресение Христово видевше» поют священнослужители. Регенту следует давать тон после Евангелия («Слава Тебе, Господи, слава Тебе») уже в удобной для последующего вступления тональности (обычно это переход от фа-мажора к соль минору или от соль мажора к ля-минору):



Опытный регент знает, что можно установить желаемую тональность, например, соль-мажор или параллельную ей ми-минор для исполнения запричастного стиха либо другого произведения, исполняемого в это время, уже с возгласа «И всех, и вся». Звучащая достаточно долго тональность закрепляется в памяти и клира, и прихожан. Таким образом, даже исполняемый концерт вместо запричастного стиха слушается органично и не нарушает общего настроя службы.

Часто возникает вопрос – передавать ли тон на Херувимской, если хор понижает? Этот вопрос зависит от конкретного исполняемого произведения. Следует отметить, что передаваемый тон отвлекает от службы, рассеивает внимание. Кроме того, текст песнопения, из-за музыкальной формы воспринимаемый как куплеты, является на самом деле одним целым. Конечно, если понижение произошло на значительный интервал, то в этом случае тон надо передать. Наиболее удобно это сделать, начиная со слов «Всякое ныне житейское….», и впоследствии более тщательно следить за строем хора.

Вообще проблема понижения (или повышения, что бывает значительно реже) в церковном хоре не так принципиально важна; гораздо важнее согласное и стройное пение. Собственно, понижение и происходит в результате подстраивания хора из-за неточно интонирующей отдельной партии. Если хор не будет подстраиваться, то звучание будет фальшивым и вносящим диссонанс в ход службы.

Однако бывают моменты, когда понижение даже на полтона может нарушить целостность и красоту службы. Так, например, в первую седмицу Великого Поста на пении Великого канона Андрея Критского тон желательно удерживать, либо изначально задавать тон, который легко удерживается хором. Канон Бортнянского написан в ре-миноре, но в этой тональности он звучит глухо. Гораздо звучнее (не имеется в виду громче, а скорее, полнозвучнее, объемнее) канон звучит в ми-миноре, но из этой тональности хор часто съезжает в ми-бемоль минор и там уже звучит устойчивее. Возможно, изначально и нужно задавать именно ми-бемоль минор. Эта ситуация складывается в том случае, если тропари канона читает один священник, который держит тон на протяжении всего чтения. Если хор начал петь первый ирмос в ми-миноре и понизил до ми-бемоль минора, то чтение начнется с ноты ми-бемоль, либо си-бемоль, либо – редко – соль-бемоль. Если регент на второй ирмос

будет задавать ми-минор, то этим он внесет диссонанс в ход службы. Если так произойдет девять раз, после каждого ирмоса, то покаянной сосредоточенности как не бывало…

Излагаемые в статье материалы покажутся многим излишне упрощенными и очевидными. Но регентами бывают не только специалисты-хормейстеры, но и начинающие музыканты. Кроме того, если регент не был связан так или иначе с богослужебным пением в течение всей жизни, то даже опытному музыканту сложно сразу вобрать в себя все особенности и мелочи взаимодействия хода службы и пения хора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карпов, Ю.С. Современная регентская практика: хормейстерский аспект: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Карпов Юрий Семенович. − М., 2006. − 17 с.

2. Карпов, Ю.С. Эклектизм клиросного репертуара: история и современность / Ю.С. Карпов // Библиография. – 2005. – № 9 (21). – С. 11–18.

УДК 786:378.096

А. М. Чабаева,
г. Москва, РФ

ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ: ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Интенсивная концертная жизнь жанра фортепианного дуэта на сцене, активное использование в учебной практике – в процессе развития необходимых профессиональных навыков студентов музыкальных вузов – вызывают неослабевающий интерес к фортепианному ансамблю как особой форме исполнительского творчества.

Очень точное определение ансамбля содержится в энциклопедическом словаре Брокгауза: «В сценическом искусстве А. (ансамбль) обозначает хорошее исполнение, выразившееся в единодушном содействии, и в общем стремлении всех артистов произвести возможно полное впечатление на зрителя <…> В музыке под А. разумеют соединение инструментов и голосов в исполнении музыкального сочинения. Стройное, точное и согласное исполнение принято называть хорошим ансамблем» [12, с. 821–822].

Фортепианный ансамбль занимает особое, срединное положение между сольным и коллективным исполнительством, создавая равновесие личностного и группового начал, гармонично соединяя свободное самовыражение каждого индивидуума. Будучи, с одной стороны, порождением культуры аристократической и интеллектуальной элиты, с другой, ансамбль был ассимилирован, «присвоен» широкими слоями городского среднего класса. Это обусловило наличие нескольких типов ансамблевого исполнительства, в зависимости от места исполнения (дом или концертный зал), и задач, стоящих перед участниками (концертные, учебные или развлекательное музицирование «для души»).

Уникальным историческим примером стали фортепианные дуэты с участием Джона Фильда, который был одним из первопроходцев в развитии специфической ансамблевой культуры с ее идеей гармоничности в партнерстве. В дуэтной ансамблевой игре главной задачей Фильда было показать в максимально выигрышном свете своего ансамблевого партнера, то есть, на первом месте для него был принцип взаимоуважения в дуэте, интеллектуального общения и сотворчества. Искусство Фильда было воплощением утонченной культуры звука. Некоторые исследователи (И.И. Польская, Л.В. Осипова) рассуждают о «генетическом коде камерности», присущем пианизму Фильда – качеству, являющемуся полной противоположностью концертности, броскости, соревновательности, самоутверждения.

Примерами противоположной трактовки фортепианного дуэта являются концертные дуэты, для которых характерны темперамент, импровизационность, масштабность

музыкальной драматической идеи, дух состязательности, трактовка сочинения для двух фортепиано в русле виртуозности, возможности достижения новых эффектов (усиление звучности, «оркестральности» фортепиано). Такие качества были характерны для дуэтов, образовывавшихся «по случаю», для одного выступления: это исторические дуэты А. Рубинштейна и Ф. Листа, А. Гензельта и К. Шуман.

Существует два основных типа фортепианных дуэтов – в 4 руки на одном фортепиано и на двух фортепиано. Кроме того, имеется целый ряд близких к каждому из названных типов ансамблевых модификаций: в 3, 5, 6 рук на одном фортепиано; ансамбль трёх и более пианистов на 3-х и более фортепиано; в 5, 6, 8 рук на двух фортепиано и т. д. При этом функции исполнителей в разных видах ансамбля разительно отличаются друг от друга.

Четкая жанровая дифференциация была впервые выдвинута в монографическом исследовании профессора московской консерватории, музыковеда и пианистки Е.Сорокиной «Фортепианный дуэт. История жанра» (1988). До сих пор этот труд остается одним из наиболее авторитетных в области изучения жанра четырехручного фортепианного ансамбля: его истории, типологии, социальных функциях. Своеобразным продолжением труда Е. Сорокиной стало исследование Н. Катоновой «Ансамбль для фортепиано в XX веке. Типология жанра» (2002). Н. Катонова обозначает два самостоятельных жанра:

– фортепианный дуэт или четырехручный дуэт (два исполнителя за одним фортепиано),

– ансамбль двух и более фортепиано, обозначаемый термином «мульти-клавирный» ансамбль.

Таким образом, русская терминология стала соответствовать терминологии зарубежных нотных каталогов, в которых используются жанровые понятия «piano duet repertoire» и «piano two repertoire». Два инструмента дают исполнителям гораздо больше свободы, независимость в использовании регистров, педалей и т.д., в то время как близкое соседство пианистов по одной клавиатурой способствует их внутреннему единству, сопереживанию музыкантов. В исполнении четырёхручной музыки на двух роялях не может быть достигнут такой звуковой (в частности, тембровый) баланс, который естественно добывается при игре двух партий на одном инструменте, ведь, по сути, четырёхручный дуэт – это единственный род ансамбля, когда два человека музицируют одновременно на одном инструменте.

Различия в характере ансамблей отразились и в музыке, созданной для них: произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности; произведения же для четырёхручного дуэта (ансамбля 2-х пианистов за одним инструментом) – к стилю камерного музицирования.

Если при игре на двух фортепиано каждый участник является самостоятельной «единицей», управляющейся на своем инструменте с достаточной долей свободы, то при четырёхручном исполнении функции двух ансамблистов распределяются гораздо сложнее. И в этом отношении важно определить специфику бытования жанра фортепианного дуэта (домашнее музицирование, концертное исполнительство или музыкальная педагогика) и функции применения (развлекательная, просветительская, педагогическая, коммуникативная и другие). В музыкальном исполнительстве музыкальное произведение, исполняемое двумя пианистами, является объектом эстетического переживания и продуктом совместного творчества. Важнейшим эстетическим критерием в ансамблевом исполнительстве является гармония, об этом, в частности, пишет исследователь И.И. Польская: «Художественная гармония – гармония совместного творчества, создания совместной интерпретации» [10, с. 360].

Для домашнего музицирования наиболее характерным является разделение между участниками мелодии и «фона», то есть функции исполнителей распределяются на главную (ведущая мелодическая линия) и второстепенную, сопровождающую (аккомпанемент). Фактически, этот тип дублирует характерную для двухручной гомофонно-гармонической музыки фактуру, только изложенную для двух участников.

Один из приемов, характерный в большей степени для концертного исполнительства, – расположение ведущего тематического материала попеременно в обеих партиях. Здесь изобретательность композитора может доводиться до максимума: наличие всевозможных «перекличек», имитаций, мотивное «подхватывание» делают фактуру произведения весьма изощренной. Тенденция к усложнению дуэтной техники проявляется также в расширении объема звучания, поиску в области тембра, использование высочайших достижений сольного пианизма в дуэтном жанре.

Для определения функций исполнителей в фортепианных ансамблях из педагогического репертуара важно учесть вид ансамбля: «ученик – учитель» или «ученик – ученик». Первый вариант практически исключает диалогичность ансамблевых партий в силу разницы в степени подготовки исполнителей. В этом случае соотношение партий, как правило, выстраивается как «соло» (ученик) и «аккомпанемент» (учитель), при этом партия сопровождения (учитель) чаще всего оказывается более развернутой и богато оформленной, нежели ведущая. В ансамблях «ученик – ученик» соотношение партий может разниться в зависимости от педагогических задач: в них может присутствовать и диалогичность, и распределение функций по принципу «соло – аккомпанемент», и возникать промежуточные формы и т. д.

Еще один вид фортепианного ансамбля, с весьма своеобразным соотношением функций внутри ансамбля, связан с четырёхручными переложениями симфонической музыки. Наличие четырёх рук позволяло передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных оркестровых tutti, и разнообразие приемов звукоизвлечения, штрихов (например, одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих legato, non legato, straccato), и некоторые тембровые качества отдельных оркестровых групп.

Первые четырёхручные переложения оркестровых произведений, которые появились на рубеже XVIII-XIX веков, стали предвестниками новой, очень важной функции фортепианного дуэта: музыкально-просветительской. Скоро стало привычным издавать симфонические, камерно-ансамблевые, а затем и оперные произведения одновременно с их четырёхручными переложениями. Именно так, играя обработки симфонических и оперных произведений для фортепиано в четыре руки, знакомились с сочинениями самых разных жанров многие любители, а также и профессионалы. Переложение симфоний и камерно-инструментальных ансамблей Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, П.И. Чайковского, симфонических поэм и ораторий Ф. Листа, опер Р. Вагнера и Дж. Верди было нередко единственным способом ознакомиться с ними. Эта функция фортепианного дуэта сохранила свое значение вплоть до XX века.

Спрос на дуэтную литературу был огромным и постоянно возрастал. Важно также то, что оркестровые тенденции, заложенные в природе фортепианного дуэта, нередко побуждали композиторов инструментовать свои (а иногда и чужие) четырёхручные произведения, что отразилось и на развитии жанра. Переложения произведений иных составов для фортепиано в 4 руки в силу своего генезиса накладывает определенный отпечаток на фактуру сочинений такого рода. Создаваемые в просветительских целях, для домашнего музицирования, такого рода дуэты пользовались в XIX веке огромной популярностью по причине доступности изложения материала: далеко не каждому музыканту-любителю было под силу сыграть симфонию, охватив все голоса в фактуре, по партитуре или даже по двухручному переложению. Фортепианный дуэт, однако, прекрасно справлялся с возложенной на него задачей, сохраняя при этом черты, свойственные оркестровому мышлению: большое количество удвоений, унисонов, подголосков и дополнительных линий подчас требовали решительного выхода за рамки любительского домашнего музицирования.

Появление молоточкового фортепиано в начале XVIII века с его расширенным диапазоном и мощными звуковыми возможностями (динамическими, регистровыми и

другими) открыло новые, неизведанные пути для игры двух пианистов. А спустя столетие фортепианный дуэт стал своего рода символом домашнего музицирования XIX века.

Феномен фортепианного ансамбля по-прежнему вызывает исследовательский интерес с разных точек зрения: как аспект бытования жанра, как форма исполнительского взаимодействия музыкантов, как способ функционирования фортепианного ансамбля в педагогическом репертуаре. В целом, проблема ансамблевого исполнения на сегодняшний день отмечена маркером непреходящей актуальности. Неопровержимым доказательством этого факта может служить более чем активное внимание к вопросам, связанным с жанром фортепианного ансамбля, на разного рода конференциях и иных научных мероприятиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства: учебник: в 3 ч. Ч. 1 / А. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Асафьев, Б. В. Камерная инструментальная музыка / Б. В. Асафьев // Русская музыка. – Л.: Музыка, 1968. – С. 209–264.
3. Асмолова, И. Фортепианный ансамбль в учебно-исполнительской деятельности студентов / И. Асмолова // Основы профессиональной подготовки учителя музыки: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4. – Саратов: ПИ СГУ, 1999. – С. 80–85.
4. Байгушова, А. Н. Формирование способностей к интерпретации у музыкантов-исполнителей в ходе профессиональной подготовки в вузе: дис. … канд. пед. наук: 13.00.08 / А. Н. Байгушова. – Самара, 2013. – 180 с.
5. Березовчук, Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Березовчук // Проблемы музыкознания. Вып. 2: Аспекты теоретического музыкознания: сб. научных трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 95–122.
6. Благой, Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования / Д. Благой // Камерный ансамбль: сб. науч. тр. Моск. гос. Консерватории им. П.И. Чайковского. – М., 1996. – Вып. 2. № 15. – С. 10–26.
7. Булатова, Л. Б. Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII – первой половины XIX века: учеб. пособие / Л. Б. Булатова. – М.: Музыка, 1991. – 125 с.
8. Катонова, Н.Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н.Ю. Катонова. – М., 2002. – 322 с.
9. Осипова, Л.А. История фортепианно-дуэтного исполнительства в России: конец XVIII – начало XX века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Л.А. Осипова. – М., 2014. – 325 с.
10. Польская, И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика / И.И. Польская. – Харьков: ХГАК, 2001. – 395 с.
11. Сорокина, Е. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Сорокина. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
12. Энциклопедический словарь. Т. IA [Электронный ресурс] / под ред. проф. И.Е. Андреевского. – С-Петербург. Семеновская Типо-Литография (И.А. Ефрона). Фонтанка, № 82. – 1890. – С. 481–950. – Режим доступа: https://runivers.ru/lib/book3182/10133/

УДК 792.028:378.147

Ю. Н. Швидкая,
С. В. Черникова,
г. Луганск, ЛНР

ТЕМБР КАК ПЕРСОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ ГОЛОСА

Среди значимых компонентов вокального голоса тембру отводится первостепенная роль. Тембр - наиболее сложный для субъективного восприятия параметр музыкального сигнала, что вызывает значительные проблемы в его исследовании, как с научно-теоретических, так и с практических позиций. Таким образом, интерес к данной теме вызван многогранной палитрой голосов, и необходимостью их исследования в вокальной педагогике.

Предметом исследования является тембр как важная составляющая уникальности и узнаваемости эстрадного вокалиста. Цель статьи заключается в исследовании семантики

тембра как одной из главных составляющих успешного творческого развития исполнителя в аспекте эстрадного искусства.

К проблеме тембра обращались многие ученые. Так, исследования в области физиологии и акустики проводили В.Морозов, Л.Работнов, Р.Юссон, Л.Дмитриев, Н.Гарбузов. Методы слухового контроля и этапы формирования тембра изучали В.Емельянов, В.Сафонова. Тембр певческого голоса – наиважнейшая характеристика вокального искусства. В связи с этим в вокальной педагогике очень важно поставить вопрос о развитии вокального слуха и его взаимосвязи с развитием тембра вокалиста.

Тембр голоса часто называют окраской или просто цветом голоса. По тембру мы легко различаем голоса знакомых. Педагоги по вокалу определяют тип голоса, уровень его профессионализма. Не бывает двух одинаковых голосов, сравнимо тому, как не существует одинаковых отпечатков пальцев у двух разных людей. Индивидуальность голоса певца и есть тот «бриллиант», ради которого публика идет на его концерты, благодаря которому артист добивается признания, получает любовь слушателей и всеобщую известность.

Основная задача современного эстрадного вокалиста заключается в поиске и формировании узнаваемого, уникального тембра голоса. В современных условиях - это непростая задача. Чтобы добиться конкурентоспособности, требуется владение достаточно широким диапазоном технических приемов. Каждая «краска» голоса требует методичной тренировки в специфике вокальной техники различных стилей – джаз, рок, поп, блюз, фолк, фанк, рэп и др. Тенденция поиска нового эстрадного звучания проявляется в вариативно-импровизационном выстраивании фактуры, освоении нового звуковысотного пространства, свободной речевой ритмики песенной фразы, полиритмии музыкальной ткани, овладении тонкостями аутентичной вокальной техники.

Эстрадному исполнителю необходимо, в первую очередь, свободно владеть множеством интересных вокальных приёмов. Набор часто используемых, всё равно, у каждого будет свой, а также градация у каждого приёма разная. В итоге уже получится некая уникальность. Есть и другие аспекты, на которые стоит обратить внимание, но начать вполне можно с приёмов эстрадного вокала. Обучаться им достаточно долго, но это будет являться значительной частью певческой техники любого исполнителя.

Характеризуя качество тембрового звучания голоса на слух, музыканты нередко дают ему различные определения из областей пространственных, зрительных, осязательных, и других ассоциаций. Например, голос льется или, напротив, прямой, как палка. Тембр звука голоса может быть:

- мягкий или жесткий;
- округлый или плоский;
- разваленный или собранный;
- резкий, трескучий или тусклый, матовый;
- позиционно заваленный или близкий;
- металлический или ватный;
- открытый или перекрытый;
- головной или грудной и т.п.

Многие люди хотели бы, чтобы их голос звучал по-другому. Это касается певцов, актеров, телеведущих и всех тех, у кого специфика деятельности требует естественного, благозвучного тембра. Богатство возможностей и неограниченность современного вокалиста в приемах звукоизвлечения уже сами по себе приводят к разнообразию. Не требуется специальной работы над тембром, так как он в любом случае изменится в лучшую сторону при правильных систематических занятиях.

Тембр - наиболее сложный для субъективного восприятия параметр музыкального сигнала. Тембр голоса во многом зависит от особенностей организма человека. Большое

значение имеют объем, форма трахеи и ротового резонатора, толщина голосовых связок, плотность их смыкания. А также влияние на тембр оказывает форма губ и положение языка. Так как строение у каждого индивидуально, то и тембр голоса у всех свой. Поэтому радикально изменить звучание голоса не представляется возможным. Но если обратиться к хорошему педагогу – то вполне возможно улучшить его окраску.

Немаловажную роль в формировании тембра играют обертоны. Ухо человека обычно воспринимает звук целостно, как определенную высоту, но не слышит каждую составляющую спектра. Высота голоса определяется частотой его основного тона. Остальные обертоны, сливаясь в общее звучание, придают голосу ту или иную краску, которую мы воспринимаем как тембр. Добавив низких или высоких обертонов и добившись их идеального баланса, можно придать тембру необходимую окраску. Для этого существуют различные упражнения, например, произнесение мягкой фрикативной «г».

В приятном тембре голоса присутствуют все частоты – от низких до высоких. При этом отсутствует преобладание обертонов одного вида, иначе в первом случае голос будет звучать жёстко и грубо, а во втором - пискляво. В то же время, преобладание средних частот делает голос трудно воспринимаемым на слух. Именно баланс и наличие низких частот придают тембру глубину и бархатистость. Все качественные характеристики тембра голоса проявляются только при звучании гласных. В отличие от спектров согласных звуков, которые отражают их шумовую природу, спектры гласных звуков передают характер гармонических колебаний их источника.

Секрет специфического тембра поставленного певческого голоса заключается в наличии и степени выраженности в спектре певческого голоса двух сугубо певческих формант: высокой певческой форманты (ВПФ**)** и низкой певческой форманты (НПФ)**.** Степень их выраженности в спектре певческого звука влияет только на качество его тембра, при этом не имеет никакого влияния на распознавание фонем, т. е. не имеет информативного значения.

ВПФ привносит в звук звонкость, яркость, металл, блеск. Звук голоса, из спектра которого вырезана ВПФ, становится заваленным, глухим, уменьшается по силе, теряет красоту, блеск, чистоту интонации и прочие тембровые качества при восприятии на слух. У хорошего певца, благодаря постоянству выраженности ВПФ, все гласные звучат одинаково по силе и тембру. У певца, недостаточно профессионально владеющего своим голосом, качество тембра на одних гласных выявляется лучше, чем на других, одни гласные звучат хорошо, а другие заваливаются или слишком обеляются [1, с. 53–61].

Такая же проблема у необученного певца наблюдается и в зависимости от тесситуры исполняемого произведения, то есть на разных частях диапазона. К примеру, центральный участок диапазона звучит насыщенно, а верхний – недостаточно мощно и глухо или наоборот – открыто или слишком напряженно.

Эти тембральные неровности связаны с неумением произносить разные гласные во время пения на какой-либо высоте своего диапазона так, чтобы частотное распределение и степень выраженности ВПФ и НПФ при этом оставались постоянными. Научиться этому умению и есть главная задача певцов.

Многие подмечают влияние эмоционального состояния на яркость голоса, как во время пения, так и в процессе обыденной речи. Как правило, положительные эмоции, увеличивают звонкость голоса, а отрицательные – уменьшают. Если человек находится в состоянии эмоционального подъёма, его голос звенит металлом, а в подавленном настроении, тембр становится откровенно глухим и ватным.

Такие изменения объясняются физиологическими аспектами. Это связано с работой эндокринной системы. При возбуждении или торможении нервной системы происходит выброс в кровь определенных гормонов, которые, в свою очередь, оказывают влияние на мышечный тонус всего тела, в том числе и гладкую мускулатуру комплекса

голосообразования. Этот факт сказывается на конфигурации речевого тракта, а также на степени упругости его стенок, следовательно, и на резонансных свойствах его полостей [2, с. 63–71].

Тембр певческого голоса в значительной степени определяется характером, так называемого, певческого вибрато, которое воспринимается на слух как составная часть тембра голоса. В голосе с вибрато мы слышим периодическую пульсацию, которая придает его тембру льющийся характер. Певческое вибрато делает голос волнующим, одухотворенным, живым. Если его нет, то голос становится невыразительным, безжизненным и прямым.

На качество тембра существенно влияют психологические и физические зажимы, которые наблюдаются не только у начинающих, но и у многих профессиональных исполнителей. Существует множество упражнений на снятие этих зажимов и, соответственно, на улучшение тембра голоса. Например:

1. Нужно опустить голову вниз, немного прижав подбородок к грудной клетке, и слегка округлить спину. В таком положении проговорить фразу либо пропеть какую-либо распевку, при этом создавая во рту небольшой объём. В таком положении сложно зажимать голосовые связки. Как только мы опускаем подбородок вниз, мы даём гортани расслабиться. Поток воздуха, отталкиваясь от диафрагмы, идёт чётко по прямой и максимально открыто. Таким образом мы сможем услышать свой настоящий, естественный тембр и в дальнейшем, запомнив положение и ощущения, стараться переносить его на распевки и вокальные произведения.
2. Мало кто обращал внимание на то, что в разном настроение мы говорим разными тембрами. Своим тембром мы начинаем говорить в момент злости. Это связано с тем, что в таком состоянии мы не думаем о своих страхах, не пытаемся кому-то понравиться, не стараемся создать какой-то образ и т.д. Именно в злости человек перестаёт психологически зажимать свой голос, перестаём его контролировать. Чтобы это перенести на практику, можно представить ситуацию, которая нас злит, и в таком настроении проговорить или пропеть фразу, скороговорку, распевку, песню. Буквально через минуту уже можно почувствовать расслабление и услышать свой настоящий тембр, после чего нужно повторить тоже самое, но уже с улыбкой.
3. Нужно фиксировать свой голос. В современных условиях выполнять данный совет не составит труда. Запись на диктофон телефона или видеозапись поможет не только услышать свой голос внешним слухом, так сказать, со стороны, но и даст возможность сравнивать результаты звучания голоса, отслеживать его изменения.

В акустическом аспекте всё огромное разнообразие, которое мы выделяем в звуках певческого голоса, является результатом различных сочетаний и изменений во времени трех главных характеристик звука: частоты колебаний источника звука, амплитуды колебаний и обертонового состава спектра певческого голоса.

Благодаря развитию технологий (информационных, компьютерных, звукозаписывающих и пр.) исполнить песню, записать её на достаточно хорошем уровне и распространить по музыкальным платформам не составляет большого труда. В связи с этой тенденцией, в современной музыкальной сфере постоянно появляются новые исполнители и композиции, число которых стремительно увеличивается. В таком многообразии достаточно легко потеряться и весьма трудно выделиться. Но именно благодаря оригинальному тембру голоса с множеством интересных приёмов возможно выделиться определённому певцу среди других исполнителей.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что тембр певческого голоса во многом является природным свойством вокалиста. Если физиологию голосового аппарата или функцию эндокринной системы поменять невозможно, то специальными методическими приемами есть возможность воздействовать на тембровое звучание голоса в процессе речи и

пения. Посредством определенных методических рекомендаций и технических приёмов возможно создать для работы голосового аппарата те или иные условия, приводящие к положительным изменениям тембрового звучания певческого голоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозов В. П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь / В. П. Морозов. – М.: Когито-Центр, 2015. – 562 с.
2. Стулова Г. П. Акустические основы вокальной методики: учебное пособие для студентов магистратуры музыкальных факультетов / Г. П. Стулова. – М., 2015. – 122 с.

УДК 78

М. С. Яблоков,
Е. В. Крекнина,
г. Тюмень, РФ,
Ж. В. Ермакова,
г. Екатеринбург, РФ

ОТРАЖЕНИЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ БОРЬБЫ НА СТРАНИЦАХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИЗДАНИЙ 1930-Х ГГ.

В нашей стране в начале 1930-х г. особую силу приобрело движение за утверждение принципиально новых ценностей в области культуры и искусства. Собирательным или обобщающим принципом стала установка борьбы с «мещанством», хотя охват движения не ограничивался только этим определением. Так, Максим Горький в 1931 г. отдельной брошюрой издал в музгизе труд «О музыке Толстых», где он в частности говорит: «… в ряде произведений советских композиторов основным героем является не труд, не сознание человека, организуемого процессом труда, а субъект, чувствующий себя лишним в обществе или мещанина с его пошлостью мыслей, питающихся только фактами быта, а не внушениями труда» [1, с. 4]. Также приводятся слова А.В. Луначарского: «Музыка чистого отдыха действует как шипучее вино, быстро заставляющее забыть все окружающее и несколько часов отдохнуть в блаженстве. Характерна терминология в статье Л. Лебединского «Доклад М. Горького на съезде писателей: «…советский слушатель отрицает «веселье без смысла», так же и «танец механического возбуждения» [Там же]. Какое же решение, вопроса предлагает редакция журнала? Указанный выше автор, например, публикует следующую статью: «Создадим историю рабочего музыкального быта» [2, с. 16] или укажет публикацию Н. Иванова «Как организовать симфонический кружок в рабочем клубе» [3, с. 24]. Композитор Л. Зак в рубрике «Делимся опытом» публикует заметку «Как создавался колхозный оркестр» [4, с. 28]. Указанный номер журнала открывается плакатной иллюстрацией праздничного парада: «От миллионов музкружковцев большевистский привет 18 партсъезду».

Вместе с тем на страницах указанного издания приводится репертуарный список для военного духового оркестра, где «политизированная» программа отсутствует, уступая место таким признанным академическим полотнам, как балетная сюита А. Глазунова «Раймонда», музыка Р. Дриго к балету «Арлекинада», вальс из «спящей красавицы» П. Чайковского и сюита из оперы «Лакме» Л. Делиба. Отголоски антирелигиозной пропаганды звучат в «разгромной статье П. Козлова и В. Таранущенко «Достижения и перспективы»: «Хор ЦПКи о п/у Чеснокова звучит неплохо, на всем исполнении летит печать определенной церковщины, и жюри принуждено было очень серьезно задуматься над судьбой этого хора [3, с. 18]. Помимо указанных недвусмысленных установок редакция журнала находит возможным опубликование серьезные исследования известных ученых-ларингологов. Так, заведующий фониатрическим кабинетом поликлиники

государственных театров г. Москвы, доктор В.С. Кантаров в своей работе «Звукообразующий аппарат и верхние пути» подробно описывает профилактические меры по предупреждению профзаболеваний вокалиста.

В разделе «За рубежом» указанного журнала приводится заметка американского композитора Лана Адомьяна, автора якобы распространенного в СССР опуса с характерным названием «Голодное войско шагает» [Там же, с. 39]. К числу несомненных достижений в области вовлечения в музыкальные сфера трудящихся редакция в рубрике «наш опыт». Музыкальная жизнь автозавода им. Сталина (Москва) публикует следующий материал: «К 1 мая 1934 г. по инициативе Т. Лопуховой в полтора месяца был создан оркестр из подавальщиц, посудомоек и конторщиц…» В качестве иллюстраций на той же странице помещена фотография 5 женщин, играющих на никелированных трубах [2, с. 28].

Резкая критика журнала направлена в разделе репертуарной политики в сторону периферийных коллективов. Так, например, в разделе «По клубам и кружкам» в адрес витебского «кружковода» Камышина (впоследствии разоблаченного (sic!)) сообщается следующее: «…разучивались песни собственного изделия» с текстом: «пойдем мы все в колхозы – посеем там мы розы, будет рай, не жизнь...» устанавливается низкопробная халтура вроде «Гоп со смыком», «Мурка» и т. п. [3, с. 31].

В указанном издании помещается фотография струнного кружка при клубе строителей г. Минска, где из 2 ч. учеников-гитаристов. Данный факт опровергает расхожее мнение о том, что данный инструмент был признан «мещанским» и подвергался гонениям. Тем более, что руководитель кружка, рабочий-печатник с 30-летним стажем Т. Егудкин достоин похвального отзыва (указ. соч., к. 30). Также и в струнном оркестре Мичуринска (клуб им. Макса Гельца) из 15 участников пятеро гитаристов [3, с. 37].

Подводя итог обзорному исследованию, напрашивается вывод о том, что музыкальная жизнь в СССР, к примеру, в ее наиболее масштабном самодеятельном секторе, безусловно, имела признаки влияния определенных идеологических установок. Но наряду с этим предпринимались успешные попытки привлечения в музыкальную сферу достаточно широких слоев населения с пропагандой образцов, в том числе и академического классического искусства как отечественного, так и европейского происхождения.

Примечание: Уникальный исторический источник, взятый за основу данной статьи, хранится в фондах музея Тюменского колледжа искусств. Дополнительно можно отметить, что в этом, казалось бы, не первостепенном журнале принимали участие такие авторитетные деятели отечественной науки и культуры, как Б. Штейнпресс, Ю. Келдыш, М. Друскин, А. Лепин, Я. Эшпай. Кроме того, на страницах издания публиковались солидные музыковедческие работы о композиторах СССР и Европы, например о Д. Шостаковиче, К.М. Вебере и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.С. Об очередных организационно-творческих задачах Музгиза / В.С. Виноградов // Музыкальная самодеятельность: научный и критико-публицистический журнал. – 1933. – № 5. – С. 16.
2. Виноградов В.С. Надо изучать новый быт колхозов / В.С. Виноградов // Музыкальная самодеятельность: научный и критико-публицистический журнал. – 1933. – № 9. – С. 53– 56.
3. Горький М. О музыке толстых / М. Горький // Музыкальная самодеятельность: научный и критико-публицистический журнал. – 1934. – № 12. – С. 4.
4. Румянцев, С. Ю. Читая Аграновского: публицистическое представление по очеркам А. Аграновского / С. Ю. Румянцев // Музыкальная самодеятельность: научный и критико-публицистический журнал. – 1933. – № 8. – С. 24.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕДИАВИЗУАЛЬНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 378.147:792:792

А. П. Афанасьева,
г. Луганск, ЛНР

ПОЭТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ КАК БАЗОВЫЙ ВЕКТОР УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА СТУДЕНТОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

Профессиональная подготовка будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников должна учитывать социально-экономические изменения, происходящие в стране. В настоящее время основная задача обучения будущих специалистов театральной сферы заключается в подготовке практико-ориентированных сотрудников социально-культурной сферы к профессиональной деятельности. В связи с этим особую актуальность приобретает широкое применение на практике поэтического материала, как базового вектора учебно-воспитательного пространства у будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников.

В процессе обучения студентов мы часто обращаемся к поэтическому материалу, который обладает огромным культурным, образовательным и педагогическим потенциалом, является как нельзя более актуальным материалом для использования в системе воспитания студентов.

Вопросы исследования образования средствами поэтического материала как способа эффективного развития профессиональных компетенций и самореализации студентов творческих специальностей затронуты в теоретических работах в области театральной педагогики, философии культуры, культурологи, филологии и многих других (Л.В. Тодоров, Ю.В. Фролов, Д.А. Махотин, А.В. Хуторской, Б.Д. Эльконин, Е.Л. Яковлева, В.И. Немирович-Данченко, К.С.Станиславский и многие другие). Тема практического использования поэтического материала в процессе театрального творчества до сих пор остается актуальной. Это и стало основным решающим фактором для проведения исследования.

Поэзия воспитывает в нас особое, трепетное, вдумчивое отношение к литературе. Она дает возможность насладиться красотой ритма и слова, окунуться в море чувств. Глубокое же изучение поэтического материала имеет огромную пользу: расширяется кругозор, рифма дает возможность обрести внутреннюю гармонию и чувство ритма, развивается память, формируется общий культурный уровень, обогащается лексический запас [4, с. 176].

Вот как в XIX веке определил поэзию В.И. Даль: «Изящество в письменности; всё художественное, духовно и нравственно прекрасное, выраженное словами, и притом более мерною речью. Поэзией, отвлечённо, зовут изящество, красоту, как свойство, как качество, не выраженное на словах, и самое творчество, способность, дар отрешаться от насущного, возноситься мечтою, воображением в высшие пределы, создавая первообразы красоты; наконец зовут поэзией сами сочинения, писания этого рода и придуманные для сего правила: стихи, стихотворения и науку стихотворства. Одни считали поэзию рабским подражанием природе; другие – видениями из духовного мира; третьи видят в ней соединенье добра (любви) и истины» [3, с. 276].

В связи с колоссальным учебно-воспитательным потенциалом поэзии при подготовке специалистов театральной специальности, поэтический материал имеет огромное значение в образовательном пространстве. Рассмотрим некоторые особенности поэзии и обращения к

нему в условиях творческого ВУЗа. Организация творческой познавательной деятельности на практических занятиях студентов театральной специальности, создание атмосферы творческого поиска на этих занятиях учат их пользоваться методами и инструментами познавательной деятельности гуманитарного характера. Поэтический материал при этом воспитывает всесторонне развитую творческую личность – инициативную, самостоятельную, со своей твердой непоколебимой позицией.

Нравственная направленность личности будущего режиссера театрализованных представлений и праздников как специалиста определяется его внутренними потребностями. Потребность к творчеству, самовыражению, созиданию, фантазии, труду, коммуникации – все это определяет современную творческую личность. И именно литературный поэтический материал заставляет проявляться воображение студентов, их фантазию, образное мышление, позволяет отстаивать свои суждения и точки зрения. Такого рода творческая учебная деятельность и формирует картину мира будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников, вырабатывает стойкие убеждения, воспитывает гражданские, творческие, коммуникативные, и другие качества личности [1, с. 167].

Главное преимущество поэзии состоит в том, что подача серьезного материала может осуществляться в образной форме. Целью глубокого изучения поэтического материала является ознакомление студентов с лучшими образцами мировой художественной культуры, а также глубинное формирование их личности [5, с. 16].

Человеческая личность складывается из ряда факторов и проявляется во множестве качеств. Соответственно, ее формирование в рамках учебно-воспитательного процесса осуществляется путем воздействия на эти качества. Изучение и использование студентами поэтического материала на практических занятиях по мастерству актера, режиссуре, сценарному мастерству, сценической речи развивает их творческое мышление, поскольку знакомство с художественной культурой происходит не в пассивной форме, как это часто бывает в стандартном образовательном процессе, а предполагает творческую активность со стороны самих студентов. Немаловажной задачей, которую призвано решить активное изучение и использование поэтического материала, является развитие интеллектуальных сторон личности, к коим относятся эрудиция, культурный кругозор, умение формулировать и выражать свои мысли. Также поэзия способствует развитию коммуникативных навыков студентов, предоставляя бесценный и необходимый в будущем опыт публичных выступлений перед аудиторией.

В процессе практической творческой деятельности осуществляется синтез таких видов художественной культуры, как театральное искусство и литература. Организация такой формы работы требует, безусловно, «осовременивания» ее, ориентации на интересы и актуальные потребности студента в развитии, самовыражении и творчестве. Работа с поэтическим материалом позволяет развить у студентов театральной специальности различные личностные компоненты. Первый из них – эстетический – формирует художественный вкус, в перспективе – эстетическое мировоззрение. Вторым направлением является собственно знакомство с прекрасными художественными образцами литературы, их анализ, поскольку при подготовке театрализованных мероприятий на основе поэтического материала, студенты сами становятся активными субъектами творческой деятельности [2, с. 69].

Поэтический символ, рождающий ассоциацию – качественное выразительное средство режиссуры. Он дает возможность задать вектор использования знаков и ассоциаций, соответствующих определенной деятельности студентов театральной сферы: в режиссерском замысле, в образном решении, в определении сценарно-режиссерского хода, в художественном оформлении театрализованного представления.

Режиссура массовых театрализованных представлений ориентирована и нацелена на зрительскую аудиторию, имеющую широкие социальные рамки, а это означает, обязана быть

ему увлекательна, понятна. Именно с этой целью высокохудожественный поэтический материал приходит на помощь режиссеру в рамках режиссерско-постановочной работы, для большей смысловой и идейной наполненности конечного творческого продукта.

Активно применяя поэтический материал на занятиях по мастерству актера и режиссуре, мы на практике совершенствуем многие профессиональные качества будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников. Актерско-режиссерские тренинги на базе лучших образцов отечественной и зарубежной литературы воспитывают в студентах возможность развития высокохудожественного стиля общения с партнером по сценической площадке. Возможность грамотного, точного, лаконичного и художественно-образного общения со зрителем является гарантом режиссерского успеха. Ведь высокая идейность театрализованного представления, может воплотиться режиссером только через грамотно подобранный литературный материал. Поэзия в этом смысле выступает мостом в системе коммуникации режиссер-актер-зритель. Обогащая словарный запас будущего режиссера, поэзия выступает инструментом развития навыков точной постановки режиссерских задач.

Таким образом, можно сделать вывод, что данный подход основан на эмоциональном восприятии студентами поэтического материала, и такая работа способствует обогащению лексического и культурного уровня, развитию креативных способностей студентов и обогащению их нравственных устоев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евтушенко, Е. Воспитание поэзией / Е.Евтушенко // Человек читающий. Писатели XX века о роли книги в жизни человека и общества / сост. С.И. Бэлза. – Изд. второе, с изм. и доп. – М., 1990. – 173 с.
2. Ершов, П.М. Режиссура как практическая психология. Взаимодействие людей в жизни и на сцене. Режиссура как построение зрелища / П.М. Ершов. – М.: Мир искусства, 2010. – 440 с.
3. Каган, М. С. Деятельность Теоретическая культурология / М.С. Каган. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, РИК, 2005. – 340 с.
4. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. — М.: Литература, 1972. — 432 с.
5. Новиков, А.М. Методология художественной деятельности / А.М. Новиков. – М.: Эгвес, 2008. – 72 с.

УДК 792.075

В. В. Белозёрова,
г. Орёл, РФ

ЖАНРОВАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Современные театрализованные представления, пополнившись множеством нестандартных драматургических решений – это интересные, яркие, талантливые работы, которые произвели на людей неизгладимое впечатление, оставили заметный след в российской культуре. Поэтому не хочется говорить отдельно о режиссерских задумках, условности декораций, расширении и обновлении тематики, открытости новому опыту и др. Остановимся лишь на одном существенном отрицательном свойстве – слабом знании режиссеров всего многообразия их жанров. Глубокое понимание их особенностей, общей характеристики, необходимо студентам для того, чтобы создать оригинальную по содержанию и форме постановку.

Выдающийся теоретик культуры и искусства М.М. Бахтин отмечал: «Чем лучше мы владеем жанрами, тем свободнее мы их используем, тем полнее и ярче раскрываем в них свою индивидуальность…» [3, с. 159]. Вне системы жанров профессии «Режиссер театрализованных представлений и праздников» не существует. Владение их законами – основа сознательного творчества. Жанр:

- средство, которое помогает соотнести режиссерский проект с ожиданиями зрителей;

- заключение между режиссером и зрителями необычного «договора», в котором постановщик предлагает смотреть на сюжет, поступки героев (персонажей), событие, любой другой объект изображения, с конкретной точки зрения (если зрители принимают правила театрализованной игры, они смеются, восхищаются, и т.п.);

- важный регулятор воплощения замысла и восприятия произведения (с точки зрения автора он предсказывает и ограничивает выбор формы, а с точки зрения адресата прогнозирует и ограничивает ожидания) [7, с. 281];

- избранная режиссером форма общения с массовой аудиторией, правила (условия) игры, которые должны быть заранее известны одной и другой стороне [1];

- свободно избранный элемент художественной формы, который влияет на общение со зрителем, на восприятие и понимание смысла театрализованного представления, дает возможность ответить на эмоциональный призыв режиссера.

В поэтике массового зрелищного театра нет сколько-нибудь ясного ответа на вопросы: имеются ли у него собственные жанры, если имеются - то, сколько их, есть ли у них специфические особенности, где проходят между ними границы, каковы законы каждого из них, что именно тот или иной жанр собой представляет. Пока вопросы остается открытыми – режиссеры отдают предпочтение традиционному способу их рассмотрения, наталкивают зрителей на сюжет путем аналогий с официально признанной системой литературных и театральных жанров.

Жанр обусловлен многообразием конкретных возможностей художественного освоения действительности, имеет огромную силу обобщения, совокупность формальных признаков и содержательных свойств. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. На каждом новом этапе развития литературы он возрождается и обновляется.

Жанр представляет собой «устойчивый тип высказывания». Он характеризуется неразрывно связанными жанровыми признаками [4]: особым тематическим содержанием; стилем (т.е. отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка); композиционным построением литературного текста. Жанр - представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Он способен обеспечить его непрерывность.

Упомянутые выше точки зрения связывают жанр с основным кругом эмоций зрителя, его восприятием. Они ценны тем, что соединяют понимание жанра в литературе с театральным жанром, а для нас – жанром театрализованного представления. Жанр:

- преобразует композицию, влияет на смысловое содержание, выбор темы, проблемы, художественного конфликта, драматургического хода;

- определяет «угол зрения», трактовку единиц сценической информации, характер будущего театрализованного представления (что присуще сценарию театрализованного митинга - не годится театрализованной шоу-программе);

- диктует отбор художественного материала (классической музыки, поэзии, фольклорных песен, патетических и лирических номеров, клоунады, балета и др.), выразительных средств, документальных фактов и реальных событий;

- влияет на темпо-ритм, «правила игры», сценографическое решение;

- определяет ожидания зрителей, передаёт целевую им установку режиссера, его эмоции и чувства.

В современном искусстве массового зрелищного театра активизируется и существенно меняется само соотношение «жанр – автор». «Жанровое... самоопределение художественного создания для автора теперь становится не исходной точкой, а итогом творческого акта... Жанр труднее опознаваем, чем прежде» [6]. В системе основных компонентов драматургии театрализованных представлений он занимает особенное место, связан с чувствами, пронизан эмоциями, о чем в разные годы писали известные режиссеры-практики и исследователи. По К.С. Станиславскому, каждому произведению свойственна определенная «природа чувств»,

которая зависит от цели автора, его намерений, взгляда на жизнь, ракурса. Необходимая «природа чувств» складывается из меры условности или реализма, правдоподобия, способа отбора предлагаемых обстоятельств, отношения к зрительному залу [8], меры интенсивности, с которой действующие лица реагируют на события и совершают свои поступки [5, с. 257]. Известный режиссер-комедиограф Н.П. Акимов вводит понятие «жанровая атмосфера» [1, с. 62]. Каждый жанр создает на сцене свою жанровую атмосферу. То, что вызывает легкомысленную реакцию в одном театрализованном представлении, в другом порождает действенный протест. Важным условием ее создания является жанровая экспозиция (один из элементов сценарно-режиссерского замысла) – стремление режиссера как можно быстрее сообщить зрителям об избранном жанре, подготовить их заранее к соответствующей реакции на происходящее. Жанровая экспозиция не имеет ничего общего с экспозицией сценария. (В театральной практике внимание зрителей привлекает афиша, которая дает им сведения о названии пьесы, имени автора.)

Внимание студентов к термину «жанр» и понятию «форма» обусловлено тем, что в сценарно-режиссерской практике их путают, считают взаимозаменяемыми. Жанр – это форма и содержание, которое должно соответствовать своему «внешнему облику». Как воду нельзя перенести без сосуда, так и содержание невозможно передать без формы. Форма – «тайна для большинства» (В. Гёте), внешнее выражение какого-либо содержания, его «одежда». Содержание и форма находятся в неразрывном единстве. Содержание требует адекватной формы выражения. Содержание определяет форму, вне формы оно не существует. Выразительная форма активно воздействует на содержание. Изменение содержания влечет за собой преображение (изменение) формы. Приблизительное содержание рождает ее неточность.

Искусство массовых театрализованных представлений развивалось по пути освоения сложившихся, наиболее устойчивых жанровых форм. Утратив свое влияние на людей, некоторые популярные раньше формы исчезли. В равной степени сегодня стали привычными тематические вечера, концерты, шествия, митинги, художественно-публицистические представления, народные гуляния, карнавалы, маскарады. Причина их сохранения – общность возможностей в духовной жизни. Возрождаются, сохраняя свои основные признаки и приобретая дополнительные особенности содержания, популярные прежде жанры: мистерия, моралите, миракль, балаган, соти. «Старые» формы наполнились новым содержанием и идейным смыслом. Несмотря на изменившиеся условия, художественная структура и технология разработки их сценария остались неизменными. Жанровые формы изменчивы, их развитие отражает эволюцию стилей и трансформацию в характере литературного процесса. Только преодолевая устаревшие каноны, можно достигнуть максимального приближения к реальной действительности. В последнее время идет постоянный процесс слияния жанров, образования новых или отмирания прежних, появились новые формы и направления художественной деятельности, массового общения и досуга, аналогов которым в прошлом не существовало. К ним относятся различные развлекательные программы, театрализованные зрелища, презентации и др. В режиссерской практике они занимают доминирующее положение, соответствуют общим эстетическим принципам, расширяют границы искусства массовых театрализованных представлений, помогают емко и образно рассказать о событии регионального или российского масштаба, об отношении к нему самого режиссера.

Театрализованное представление – результат взаимодействия художественных и нехудожественных жанров. Нередко режиссер ориентируется на форму первичного жанрового образования, преобразуя ее в процессе создания художественного текста. Неверно думать, что факты жизни дают искусству массового зрелищного театра содержание, а форма диктуется имманентными, из его природы проистекающими законами [2]. Жанровая форма предполагает поиск: определенного образца, сознательный учет жанрового «прототипа»,

воспроизведение существенных признаков первичного жанра; обязательную художественную трансформацию его возможностей, характера подачи, структуры (согласно эстетическим воззрениям режиссера). Жанровая принадлежность театрализованного действа определяет специфику приемов художественного воплощения и драматургического решения. (Что присуще сюжету театрализованного вечера, не во всем сходно с сюжетным построением театрализованного концерта.)

Как вид драматического жанра театрализованные представления обладают устойчивыми типичными свойствами, регулярно повторяющимися формальными и содержательными признаками. Современные режиссеры стремятся к их жанровой оригинальности, поэтому охватить все многообразие их драматургии невозможно. Выбору жанра будущего театрализованного представления способствует знание, осмысление и толкование наиболее интересных театральных и режиссерских жанров. Дело несложное, если, предположим, сценарий и его режиссерское воплощение будет выдержано целиком в одном жанровом решении. Но, как правило, такой сценарий банален, однообразен и не всегда интересен для зрителя. Сама мысль его разработки в строгих рамках определенного жанра кажется невозможной и недостижимой. Жанр театрализованного представления определяется не столько характером героев и событий, сколько авторским и зрительским к нему отношением.

На выбор формы и ее жанрового решения влияют:

- ракурс («угол зрения») – эмоциональное отношение самого режиссера и зрителей на особые свойства содержания сценария, жизненные факты, проблему, событие, которому театрализованное представление посвящено;
- ассоциативное мышление режиссера, его фантазия и личное пристрастие;
- знание всех традиционно сложившихся и появившихся новых массовых форм;
- тема и педагогическая цель, поставленные режиссером художественные задачи (жанр постановки определяется двумя посылками: с какой целью и каким образом воздействует она на зрителя);
- качественные признаки «фактов жизни», их тщательный отбор, трактовка (документальный и публицистический материал может быть решен в самых различных жанрах);
- жанровое мышление современной аудитории, ее интересы и эмоциональные ожидания;
- структура композиции текста, специфические приемы художественного воплощения сценарного материала;
- место проведения театрализованного представления, особый характер пространственно-временной организации творческого проекта; идейно-эмоциональные средства выразительности;
- направление, смысл и характер публицистического выступления;
- финансовые возможности.

Выбор жанровой формы основывается на своеобразной антиномии: норма (стандарт) – отклонение от нее. Жанровая форма и жанр выступают как своеобразная модель, которая может иметь ряд конкретных реализаций (воплощений). Это не означает, что та или иная жанровая форма обязательно соответствует только определенному содержанию. По мысли А.И. Чечетина, произведения одного и того же жанра могут отражать различные идейные задачи и стороны действительности [9, с. 85].

Отступление от требований избранного жанра лишает всех его достоинств. Результативны те попытки его определения, которые не ограничиваются анализом взаимоотношения «сценарный материал – режиссер – театрализованное представление», а ищут выход к его адресату – зрителю. Известно, что его сознание принадлежит определенному жанру. Он хочет сразу знать, каким оно будет. Каково содержание он еще не

знает, но судя по рекламе, названию в афише, он самостоятельно определяет его характер. Почувствовать природу жанра – это значит разгадать способ взаимоотношений со зрительским залом. Предлагая зрителю тот или иной жанр, режиссер активно и эмоционально воздействует на него, настраивает на восприятие. Жанровым решением он призывает зрителя к сотворчеству, если необходимо - к сопереживанию.

Собственная сценарно-режиссерская практика убеждает в несостоятельности застывшей жанровой схемы. Театрализованные программы предстают перед зрителем в разной степени жанровой чистоты и определенности. Поэтому мы можем говорить о существовании их «чистых» и смешанных жанров. К «чистому» жанру относятся те постановки, в которых нет существенно выраженных признаков других жанров и всячески подчеркнуты основные. Пролог, финал и три эпизода театрализованного представления «И в шутку и всерьез», посвященного Международному женскому дню (концертный зал ОГИК, 2014 г.), были решены в жанре лирико-романтической оперетты. Сценическое действо имело собственную драматургию, строилось на музыкальных контрастах: от лирического драматизма до романтической приподнятости. В нем удачно соотносилось актерское, вокальное, музыкальное и хореографическое искусство. Основные признаки этого жанра: пение, диалог, любовная интрига, танцы, легкая музыка, юмор, элементы пантомимы и карнавала. Динамичному развитию театрализованного представления и утверждению художественной идеи в счастливом финале способствовали различные художественные номера творческих кафедр вуза. В жанре драматического искусства - водевиль было решено театрализованное представление «О, сколько таинств в женщине хранится!» (концертный зал ОГИК, 2015 г.). Комедийный режиссерский сценарий в честь женщин не был отягощен событиями и представлял собой легкое драматургическое построение с незатейливым сюжетом, занимательной интригой, неправдоподобием, полным отсутствием назидательного смысла. Он включал в себя танцы, шуточные музыкально-песенные номера, хореографические композиции и современную музыку. Содержательная основа театрализованного представления «Волшебство под Рождество» (актовый зал ОГИК, 2016 г.) - песенный и танцевальный фольклор, устное народное творчество и музыкальное искусство, стихотворная и прозаическая форма лирических, драматических и эпических произведений.

В поэтике современных театрализованных представлений наблюдается отступление от жанрового «канона». Абсолютно новых жанров, не связанных никакими традициями, не существует. В настоящее время наблюдается тенденция смешения известных литературных, театральных и нехудожественных жанров, усиления взаимодействия их элементов. Синтетичность – существенная черта искусства массового зрелищного театра. Наибольшим успехом у зрителей пользуются театрализованные представления, не отличающиеся жанровой чистотой. В них примерно в равной мере наличествуют признаки двух или более жанров. В подобных случаях границы между жанрами «размыты», не имеют четко обозначенных линий. День матери может быть решен в психологическом жанре («Прости меня, Мама!»), в эпическом («Материнство не взять у Земли!»), в юмористическом («Ах, мама, мама, как же ты была права!»), в лирическом («Дочки-матери») [2, с. 74]. Многожанровое построение сценария (комический и драматический жанр) очевидно в театрализованных программах, связанных с профилактикой пагубных привычек. Нередко сценарий театрализованного представления одного жанра включает в себя различные виды и жанры искусства, элементы других жанровых образований. Едва ли режиссер сможет установить к ним одно общее или одинаковое отношение, «застроить» их в узкие границы «чистого» жанра, пишет кандидат педагогических наук, профессор Алтайского государственного института культуры Н.М. Андрейчук. Режиссеру приходится считаться с борьбой жанров между собой, их противостоянием друг другу. Окончательно жанр определяется в ходе воплощения сценария.

Важную роль в формировании жанровой компетентности может сыграть учебное пособие В.В. Белозеровой «Театрализованные представления: технологии создания сценария» (ОГИК, 2019 г.) Прежде всего, оно написано для студентов, обучающихся по Направлению подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников». Оно может быть использовано для проведения занятий и выполнения самостоятельной работы обучающихся по Направлению подготовки 51.03.03. «Социально-культурная деятельность» Профиль «Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ». Совсем недавно вышедшее издание имеет значение и для преподавателей, взявших на себя тяжелый труд ежедневного профессионального воспитания будущих режиссеров. Его можно рассматривать и как научный труд, поскольку в нем изложены основополагающие принципы классической драмы и драматургии театрализованных представлений, раскрывается технологический процесс создания сценария, выражена собственная позиция автора.

Постановка театрализованного представления – это, прежде всего, драматургическая деятельность, влияющая на его содержание, и профессиональное мастерство, определяющее выбор соответствующей жанровой формы, в которой оно будет воплощено. Жанровая форма не может быть привнесена со стороны и выливается из точно найденного содержания, состоящего из отдельных целостных фрагментов. Каждый из них выполняет свою роль, имеет конкретные признаки и качества, то есть, относится к какому-либо жанру. Освоение студентами особенностей различных жанров существенно повысит их жанровую компетентность, повлияет на более полное раскрытие творческой индивидуальности в будущей режиссерской деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов Н.П. Выбор жанра и позиция художника // Театральное наследие: в 2 т. Т. 2. – М., 1978. – 300 с.
2. Андрейчук Н. М. Основы профессионального мастерства сценариста массовых праздников: учебное пособие. – Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2008. – 127 с.
3. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Собр. соч. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
5. Блок В.Б. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. – М.: Искусство, 1983. – 294 с.
6. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учебное пособие. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
7. Майданова Л.М. Практическая стилистика жанров СМИ. – Екатеринбург, 2006. – 334 с.
8. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. – М., 1964. – 360 с.
9. Чечетин А.И. Искусство драматургии театрализованных представлений: учебное пособие. – М.: Советская Россия, 1988. – 126 с.

УДК 37.091.3

Е. С. Беломоина,
г. Луганск, ЛНР

ПРИМЕНЕНИЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ СВЯЗЕЙ В ПРЕПОДАВАНИИ ИСТОРИИ КИНО-, ТЕЛЕИСКУССТВА

Модернизация системы вузовского образования – это ответ на вызов времени, которое требует наличия у выпускников вузов таких качеств, как инициативность, мобильность и конструктивность. У будущего профессионала за годы обучения в вузе должны сформироваться стремление к самообразованию на протяжении всей жизни, умение принимать самостоятельные решения, понимание необходимости использования в практической деятельности новейших технологий [1].

Проблематика применения новых подходов к преподаванию истории кино-, телеискусства в отечественной и зарубежной высшей школе является неизученной. Среди профильных дисциплин образовательных программ вузов культуры и искусств, направления подготовки «Телевидение», история кино-, телеискусства занимает особое место, так как играет важную роль в процессе становления профессионализма и развития критического мышления личности как элемента ее общей культуры. Особенно важно положение о том, что итогом изучения истории кино-, телеискусства должны стать не только прочные знания, но и умение анализировать киноведческие направления и устанавливать причинно-следственные связи с учетом объективных и субъективных факторов развития общества, а также умение аргументировать свою собственную позицию [2].

Изучение литературы по рассматриваемым проблемам дает основание для следующего вывода: пока многие практические вопросы внедрения инновационных методов в преподавание истории кино-, телеискусства в современной высшей школе не стали предметом внимания исследователей.

История кино-, телеискусства, как учебная дисциплина профессионального цикла, представляет собой важную область профессиональной и мировоззренческой подготовки бакалавров и ставит цель формирования у студентов не только системного мышления, но и создания целостного представления о мировом историческом процессе развития киноискусства.

Вузовский курс истории кино-, телеискусства призван дать учащимся системные знания в области возникновения кинематографа; рассмотреть основные этапы развития мирового кино; дать обзор ключевых произведений киноискусства, отражающих художественное своеобразие мирового кинематографа; раскрыть идейные, философские и культурологические корни искусства кино; раскрыть индивидуальные особенности творчества режиссеров, которые оказали влияние на развитие мирового кинематографа.

Наш опыт работы в Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского (ЛГАКИ им. М. Матусовского) свидетельствует о необходимости внедрения инновационных методов преподавания истории кино-, телеискусства, при этом большое значение приобретает системный подход к инновациям, которые должны охватывать и вбирать в себя множество аспектов учебной деятельности.

В этих условиях преподаватели кафедры кино-,телеискусства ЛГАКИ им. М. Матусовского пытаются внедрять инновационные методы обучения и находятся в постоянном творческом поиске, так как убеждены в огромной важности и необходимости читаемого ими курса, целью изучения которого является не столько запоминание и воспроизведение исторических кинематографических фактов, сколько аналитическая работа над киноведческим материалом для более глубокого и всестороннего понимания современных тенденций развития кинематографа.

В условиях ограниченной аудиторной нагрузки применение традиционных методов обучения – лекций, семинарских занятий – приводит к поверхностному освещению и весьма неглубокому осмыслению исторических событий, явлений и процессов, в связи с чем возникает потребность в поиске новых форм и дидактических средств, приемлемых для внедрения в практику современного преподавателя. Среди различных способов вовлечения студентов в исследовательские проекты, применяемых на кафедре кино-, телеискусства ЛГАКИ им. М. Матусовского, следует отметить в первую очередь написание курсовой работы (4 семестр). Написание курсового проекта позволяет студентам включиться в реальную исследовательскую работу, в ходе которой они выдвигают гипотезы, ищут решения поставленных вопросов, формулируют свою точку зрения, доказывают свою позицию, делают выводы, осваивают и совершенствуют инновационные способы презентации материала.

На наш взгляд, перспективным является применение междисциплинарных связей, предоставляющих возможность для творческого воплощения усвоенного материала. Примером, в нашем случае, будет являться связь с предметом «Режиссура кино и телевидения», в рамках которого студенты на основе изученного теоретического материала по истории кино-, телеискусства выполняют практическую работу. Фильмы-портреты, героями которых являются известные деятели киноискусства, студенты снимают в 4 семестре.

Также стоит отметить предмет «Просмотровый семинар», в рамках которого студенты имеют возможность просмотра и последующего анализа шедевров мировой кинематографии.

Таким образом, современный подход к преподаванию и изучению истории кино-, телеискусства в вузе предполагает внедрение в учебный процесс как можно больше интерактивных методов освоения образовательной программы и дидактических средств, способствующих формированию творческого, самостоятельного мышления студентов. Привлечение методов и средств, подобных тем, что описаны в данных тезисах, является важным фактором подготовки высококвалифицированных специалистов в области кино-, телеискусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Звездова А. Б., Орешкин В. Г. Компетентностный подход в высшем профессиональном образовании [Электрон. ресурс] // Сборник материалов Евразийского научного форума. – СПб.: НОУ ВПО МИЭП, 2010. – С. 6–25. – Режим доступа: http://www.miep.edu.ru/ uploaded/zvezdova_oreshkin.pdf

2. Осмоловская И. М. Инновации и педагогическая практика // Народное образование. – 2010. – № 6. – С. 184–185.

УДК 778.5(071)+778.5.04.071.2.02

Ф. М. Белоногова,
г. Москва, РФ

РАБОТА НАД «СТИХОМ В ДВИЖЕНИИ» НА ПРЕДМЕТЕ «СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ»

«Сценическая речь» – дисциплина в творческих вузах, которая преподается студентам на актерских и режиссерских факультетах. Совсем недавно на режиссерских курсах во ВГИКе название предмета изменили на «Искусство речи». Следуя традиции (и поскольку кафедра продолжает называться «Кафедра сценической речи»), автор оставляет это название.

Стихи в движении» - упражнение, которое осваивают будущие актеры и режиссеры под наблюдением педагога по сценической речи с последующей демонстрацией на экзамене (показе). Как правило, это задание дается во втором семестре. В речеголосовых тренингах часто используется принцип соединения речи с движением. Задачи, которые ставятся при этом, различны: либо движение «помогает» - усиливает звучание голоса - либо «мешает», тем самым стимулируя расширение речевых возможностей студента. В первом случае выполняются простые физические движения (наклоны корпуса, взмахи руками, прыжки и т. д.) [1, с. 27–50]; во втором, что и является темой предлагаемых тезисов, речь идет о творческом задании, которое включает в себя реализацию замысла студента и владение технической (голосовой) стороной.

Одна из задач предмета «сценической речи» к концу 1 курса обучения – выйти за пределы «бытового звучания»: нечеткая дикция, глухой (тихий) голос, интонационная бедность и т. д. И после двух семестров обучения, итоговый экзамен, где «Стихи в движении» могут как нельзя лучше обнаружить эмоциональное, яркое звучание студента, которое требует от него творческой фантазии: все, что привнесено им самим, дает наиболее полное «включение» на сценической площадке.

Первый семестр – это знакомство студента с предметом «Сценическая речь» и со своим речевым аппаратом. Второй семестр – «фундамент» отношений будущего актера с речью, голосом, поскольку задача предмета «сценическая речь» обнаруживает все области использования речи: голосовое разнообразие (звучание в динамике, звуковысотность голоса, скорость и т. д.), звучание в движении, умение вести рассказ. Необходимость предмета глубже понимается студентом, поскольку параллельно на курсе актерского мастерства используются навыки, приобретенные на речи. Если мастера особенно обращают внимание своих студентов на владение голосом, развитие студентов в речевом плане идет быстрее.

Второй семестр охватывает множество задач. Помимо речеголосового тренинга, который должен отличаться от тренинга первого семестра более усложненными упражнениями, необходимы творческие самостоятельные задания, которые должны косвенно стимулировать тренировку речевого аппарата студента.

Как раз к такому типу заданий относятся «стихи в движении». Это упражнение не ново: впервые его предложили педагоги по сценической речи ЛГИТМиК, ныне СПбГАТИ; я же познакомилась с ним, обучаясь в творческой аспирантуре РАТИ/ГИТИС в начале 2000-х, и раньше, на актерском курсе ЯГТИ (1994–98 гг.). Моя задача здесь – сформулировать отправные точки, границы для ориентира в выполнении этого задания. Пишу об этом удивительно творческом задании, исходя из своего пятнадцатилетнего опыта преподавания студентам-актерам и режиссерам в РАТИ/ГИТИС и ВГИК.

«Стихи в движении» обнаруживают весь спектр выразительных средств актера:

1. разнообразные движения тела в пространстве – от рапида к прыжкам, акробатическим движениям;
2. звучание голоса в стихе: например, от речи стаккатированной до кантиленной;
3. соединение голоса, движения тела и «истории» стиха в развитии;
4. взаимодействие с партнером или предметом, и т.д.

Важным моментом является выбор автора. В начале это могут быть детские стихи. В связи с этим возникают игровые истории. В дальнейшем можно и нужно брать взрослые стихи, например Серебряного века, где присутствует атмосфера, звукопись: это развивает фантазию студента, а без нее невозможно полное раскрытие на сцене.

Студент самостоятельно выбирает стихотворение, партнеров, реквизит. Это необходимо для того, чтобы будущий актер формировался как творец: умел не только «как», но и «что», становился истинным художником, создающим собственное художественное полотно. Для педагога тут важно поддержать творческий поиск студента.

Создание стиха в движении:

- Выбор стихотворения: в зависимости от решения педагога, это могут быть детские или взрослые стихи, но непременно нашедшие отклик у студентов. Не берутся сложные или переводные стихи.
- Начинается «вчитывание» студента в произведение, создание его зримого сценического воплощения.
- Выбор партнеров: замысел представления стиха диктует существование на площадке одиночное или парное.
- Важное условие: студент-актер никого не играет, не изображает, а остается студентом-актером, который «рассказывает» небытовую историю сценическим движением. Студенту не нужно объяснять, что такое сценическое движение: такой предмет есть в программе. Внешняя форма студента та же, что и на тренинге. Возможны элементы сценического костюма, но они минимальны и являются предметом взаимодействия, а не антуражем.
- Обговаривается история, конфликт, действия.

- Обсуждается, с «чем пришли» актеры на площадку и как изменилось их поведение в связи с историей.
- Находятся способы взаимодействия с партнером, предметом (куб, мяч, ширма), с пространством, светом, проекцией и др.
- Определяется, какую роль играет речь в этом действии.

Рассмотрим основные способы подачи речи (звучания) в «стихах в движении». Их три: «активная», «ведомая» (или пассивная) и «нейтральная».

1. «Активная» – когда действие через слово и движение тела направлено на объект, оно ведущее и пытается что-то изменить в пространстве или в партнере; интонация утверждения, императивный тон.

2. «Ведомая» – когда некая сила, например, предмет или партнер, влияет на протагониста, подчиняет себе. Но при этом речь героя не подавленная: теряя равновесие или терпя поражение, герой «хватается за соломинку», пытается удержаться, в подтексте звучит призыв о помощи.

3. «Нейтральная» речь – когда по действию идет поиск, прислушивание, незнание предстоящего. Слово или фраза оканчивается на «многоточии» или вопросе и ждет ответа.

Каким же образом тренируется голос актера в этом упражнении?

1. Характер истории диктует небытовое, неиллюстративное существование на площадке, и, соответственно, форму подачи голоса.
2. Яркое, «поэтизированное» движение выявляет внутреннюю жизнь персонажа, своего рода «психологический жест», по Михаилу Чехову. В такие моменты речь становится органичным продолжением движения. Случается и наоборот – когда студент интуитивно чувствует верную интонацию стиха и она диктует движение.
3. Стихи, например, символистов, где изобилует звукопись (аллитерация, ассонанс), или традиционная силлабо-тоника с четкой метрикой могут повести творческую мысль студента другим путем, через ритмообразующие факторы стиха: на первом месте окажется звуковая форма, а движение тела на втором.
4. Действие в стихе провоцирует выразительное, эмоциональное звучание голоса на всем протяжении стиха (от шепота до крика и т. д.).

Одним из критериев успешности в обучении предмету сценической речи традиционно являлось участие студентов в конкурсе чтецов. Но, как правило, театральные вузы готовят театральных актеров и режиссеров, а не чтецов. «Основной формой сценической речи в театре является драматургический диалог, то есть более или менее динамичный обмен репликами...» [2, с. 286]. Поэтому, на мой взгляд, соревнование в конкурсе «стихи в движении» могло бы оказаться более актуальным для будущих служителей Театра, где форма речи предполагает диалог, а не рассказывание. Сам процесс создания «стихов в движении» напоминает мини-спектакль, от замысла до реализации на площадке (сцене), где актёр «живёт» с поэтическим текстом не больше 5 минут.

Несмотря на то, что на некоторых режиссерских курсах в учебном плане отсутствует или имеется всего один предмет, связанный с движением, в отличие от учебного плана для актеров (сценическое движение, фехтование, ритмика, танец), это не повод отказываться от данного творческого задания. В моем опыте это задание выполняли и режиссеры мультимедиа, у которых при поступлении делается акцент на художнические навыки; результатом экзамена оказалось преобладание изобразительного ряда над телесной динамикой.

Ещё одним техническим условием в процессе подготовки «стихов в движении» является наличие пространства для его реализации. Подойдет любая аудитория, свободная от парт, например, в которой ведется предмет «Актерское мастерство», или небольшая сцена, что лучше всего.

Процесс реализации «стихов в движении» непросто разложить по четким пунктам, поскольку он каждый раз выстраивается заново по собственной логике в зависимости от материала, увлеченности и возможностей студента. Поэтому, сколько сделанных «стихов», столько и вариантов их воплощения. Успех задания во многом зависит от установки педагога, от его способности вовлечь студентов в творческий процесс, а не привести к определенному образцу. Можно с полной ответственностью сказать, что в этом задании на актерских и режиссерских курсах реализуется ведущий принцип обучения - «комплексность преподавания всех аспектов сценической речи» [3, с. 3], а также основная методическая установка предмета - «диалогическая речь».

ЛИТЕРАТУРА

1. Сценическая речь в театральном вузе / под общ.ред. А.В.Блиновой. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2012. – С. 27–50.
2. Галендеев, В. Н. Не только о сценической речи: монография. – СПб.: СПГАТИ, 2006. – 286 с.
3. Сценическая речь. Программа для студентов театральных вузов / Российская академии театрального искусства – ГИТИС. – М.: ГИТИС, 2010. – 3 с.

УДК 159.924.24:[378.6:792-057.875]

Р. Г. о. Гарибов,
Е. Ф. Шангина,
г. Барнаул, РФ

ПОИСКИ СОВРЕМЕННЫХ ФОРМ ВОСПИТАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ

Сложность сегодняшнего дня в воспитании подрастающего поколения актуализируется в отсутствии позитивных идеалов, духовных авторитетов, ценностных ориентиров, в размытости гражданской позиции, эклектике образцов культуры, слабом знании истории Отечества, активном подражании «просвещённому Западу», подавляющем всё остальное, устремлённости к лёгкому обогащению и материальным благам.

Не смотря, на кажущийся стремительный духовный прогресс, развитие культуры и искусства, образования, особенно в молодёжной среде, наблюдается упадок высоких устремлений и духовных ценностей. Молодёжь мало размышляет о смысле жизни, о будущем страны, мало читает, много и бездумно развлекается, не желает трудиться физически, укрывается от службы в армии, мечтает преимущественно о материальном, ищет легких путей без напряжения и личных усилий, становясь равнодушным ко всему, что происходит в стране и мире. Во многом этому процессу способствуют политики, средства массовой информации, неумелые руководители, неталантливые воспитатели и учителя. Авторы статьи солидарны с мнением передовых педагогов среднего и высшего звена образования, что «массовая культура» всецело овладела умами, сердцами и внешностью молодёжи. Такие понятия как «совесть», «стыд», «целомудрие», «честь», «достоинство» становятся «не в моде».

Средствами театрального искусства, с каждым годом становится всё труднее и труднее пробиться к душе человека, его чувствам, заставить человека сопереживать, сострадать, милосердствовать. Сегодня зритель театра и кино слушает, смотрит, но он не слышит и не видит, если нет «клубнички», «развлекаловки», «крови», «трупов», «леденящего душу ужаса» [2, с. 91]. Приходится констатировать, что в спектакли для активного воздействия на зрителя всё больше и активнее вторгается «шок». В театре и педагогике появился в ходу новый термин «шоковая терапия». Многие театры сегодня очень заинтересованы в развлекательных «кассово-прибыльных» спектаклях, особенно в провинции, поэтому на

сценах возникают низкопробные, художественно слабые по смыслу и форме произведения, вытравливающие из нас «духовные энергии».

По мнению Ю. Громыко, «сегодняшняя культурная политика основана на превращении культуры в элементы потребляемых развлечений» и современный театр, это мощное, зрелищное, эстетическое средство воспитания во многом потакает этим пагубным процессам, обнаруживая мелкотемье, уход от подлинных проблем общества, социальную незрелость, духовную скудность, ограниченность мировоззрения [1, с. 82]. Бережное отношение к каждому человеку, сострадание к ближнему, историческая, менталитетная память поколений в современном прагматичном обществе, в произведениях искусства, театральных спектаклях мельчает, или становится большой редкостью. Даже произведения русской классики, глубоко нравственной, гуманистической литературы на сценических подмостках сегодня попадают под пресс новомодных развлекательных режиссёрских решений, утрачивая истинные духовные ценности, нарушая суть и стиль великих авторов, таких как А.П. Чехов, Н.В. Гоголь, А.С. Пушкин, А.Н. Островский и др. Так называемая, военная пьеса, проза, поэзия, имеющая глубокий нравственный заряд для многих поколений, появляется в профессиональных и любительских театрах непростительно редко, преимущественно к знаменательным датам.

Возникает вопрос, как воспитывать новое поколение начинающих актёров, режиссёров, на каком материале? Какими средствами, какими культурными и историческими образцами? Как осваивать современный пласт художественной культуры? Какие ценности следует вводить в современную педагогику? Как добиться эффективного духовно-нравственного воздействия на молодёжь, в столь непростых исторических, экономических, политических и культурных условиях в стране и мире, пробудить в человеке – Человека?

Художественное качество театральных спектаклей напрямую зависит от того, ***Кого*** и ***Как*** воспитывает театральная школа [2, с. 88]. К чему, к какому результату направлено театральное образование и воспитание? Как в современных, переменчивых условиях жизни воспитывать творческую личность, востребованную театром? Ответы на эти сложные вопросы корректирует динамично меняющееся Время и Человек. Воспитательный процесс и процесс профессионального обучения в вузах культуры и искусства всегда неразрывны, тесно переплетаясь между собой, взаимодействуют, обновляются, синтезируются.

Театральная педагогика постоянно ищет эффективные пути взращивания талантливой молодёжи, подверженной активным экспериментам, непрестанному поиску, личностным высказываниям и открытиям. Именно, сегодня, как никогда, раньше, театру нужны личности - актёры и режиссёры: умные, образованные, с внутренней и внешней культурой, способные к философской глубине анализа и синтеза современных жизненных явлений, тонкой культурой чувств, духовно-личностным багажом, прочным, а не эфемерным, зыбким мировоззрением.

Русская театральная школа, как и всё русское искусство и литература, замешаны на гуманистических началах, где главными ориентирами в создании художественных произведений являются Вера, Надежда, Любовь. Как же сегодня выстраивать диалог с творческой молодёжью, которая приходит поступать в вуз, на театральное отделение, если их общая культура низка, если элементарные знания русской литературы и искусства поверхностны, если отсутствует культура чувств, эстетический кругозор, если беден и узок внутренний мир… Как учить внутренней культуре, человечности? Ведь культура, это не сумма знаний, а определённый образ жизни, глубинное психологическое понимание проблем окружающих людей. И материал, например, для творчества актёра – всегда он сам, его тело, речь, мысли, душа. А любая роль, спектакль – это некое душевное откровение, психологическое и личностное открытие в человеке человека. Как для актёра, так и для будущего режиссёра важно понимание современной жизни, способность любить, сопереживать, ощущать чужую боль. Если этот воспитательный процесс, упущенный ранее

школой, семьёй, то возможен ли он в театральной школе? И какими средствами его можно восполнить? И если воспитание и образование происходят диффузно, единовременно, то в начальной части образовательного процесса в вузе, видимо, необходим ликбез духовно-нравственного воспитания, расширение диапазона художественных пристрастий, эстетических и культурных предпочтений, базовых исторических знаний о культуре человека и окружающего его мира. Иначе поступательный процесс не произойдёт, остановится. Многие театральные педагоги свидетельствуют, о том, что уже на вступительных экзаменах кроме природной предрасположенности к будущей профессии, в абитуриенте необходимо увидеть такое личностное начало, которое способствовало бы в дальнейшем активное погружение в духовно-нравственное, содержательное пространство. В противном случае, как показывает практика, первые два года образовательного процесса уходят на «окультуривание» и «ликвидацию духовно-нравственной, социальной и художественной безграмотности», затормаживая весь процесс воспитания творческой индивидуальности.

Абитуриенты – студенты-выпускники – эта цепочка непрерывного творческого развития и личностного становления невозможна без пристального понимания сложных социальных явлений, насущных проблем, противоречивых современных катаклизмов. Сегодня, как ни в какие другие времена, необходимо развивать гражданские чувства, историческое самосознание, прививать любовь к Родине.

Одной из главных задач многогранного профессионально-художественного образования и эстетического воспитания молодёжи, особенно в вузе, удалённом от столичных культурных центров, должно стать полноценное формирование гражданской позиции студента, его личностного мировоззрения.

Студент творческого вуза – особый, ибо ему, будущему специалисту в области культуры и искусства, суждено средствами художественного творчества противостоять массовой культуре, способствовать проявлению нравственно-ценностных ориентиров общества, создавать созидательный и энергичный «прорыв».

Процесс становления творческой индивидуальности не прост, если он активно начинается только в вузе, он чреват социальной и культурной незрелостью, многими психологическими и личностными препятствиями, несоблюдением театральной этики, которые, в конечном счёте, могут отвернуть обучающего от подлинных нравственных и художественных ценностей, серьёзно тормозить или вовсе прекратить его личностный рост. Один из мудрых учителей, театральный педагог А.А. Музиль, предупреждал о многих опасностях, которые подстерегают студента на пути формирования творческой индивидуальности: «проникновения бациллы гениальничанья, скепсиса, зазнайства, критиканства, наплевизма, самовлюблённости, самодовольства, оригинальничанья, непризнания ничьих авторитетов, апломба, аполитичности…» [4, с. 21].

Процесс формирования творческой личности, самобытной индивидуальности, имеет важную цель – выработать внутреннюю потребность в публичном высказывании чего-то очень важного для людей. Для этого нужно не только образование, но постоянный труд, труд физический и душевный, честное личностное устремление, непреклонную гражданскую позицию, способность глубоко думать и анализировать окружающее. Безусловно, основополагающую роль в воспитании будущих актёров и режиссёров, их профессиональном становлении имеет личность Учителя, театрального педагога, мастера.

«Профессия театрального педагога очень сложна. В театре актёр, режиссёр всегда на виду, театральный педагог всегда в тени. Он живёт только в творчестве своих учеников…. Человек, давший образцы настоящей принципиальности, разъяснивший тебе тебя. К сожалению, современная школа деперсонифицируется» [3, с. 64]. Эта мысль известного театрального педагога А.И. Кацмана чрезвычайно актуальна для нашего времени, так как сегодня ощутим дефицит крупных личностей-педагогов, умеюших приобщить не только к

профессии, вооружить ремеслом, но и способствовать открытию личностного потенциала, продуктивного творческого мышления, движению ученика вперёд.

По сравнению со второй половиной 20 в. в современной театральной школе стало меньше истинных Учителей, воспитывающих настоящие таланты, таких как М.О. Кнебель, Г.А. Товстоногов, А.И. Кацман, Б.В. Зон, А.А. Музиль, А.А. Гончаров, А.А. Брянцев, З.Я. Корогодский, П.Н. Фоменко, А.В. Эфрос, А.Г. Буров, Б.Г. Голубовский, М.М. Буткевич, О.Я. Ремез и др.

Задача педагога – содействовать своеобразию, самобытности, разности мышления своих учеников, учить «развязывать» творческую инициативу, учить думать и трудиться, видеть жизнь и театр «живыми глазами, а не «театрально-заштампованными», всегда радоваться импровизационности и «Живому театру». Не каждый режиссёр или известный актёр может стать Учителем. И здесь, снова прав А.И. Кацман, «самый прославленный и большой артист рискует оказаться никудышным педагогом» [3, с. 68].

Театральный педагог, Учитель – это особая, синтетическая профессия, в которой есть и режиссёр, и актёр, и педагог, и психолог, и искусствовед, и критик и др. Это эрудированный человек, лидер, прекрасный организатор, чуткая, тонко воспринимающая жизнь и театр, богатая, многогранная личность. От первого Учителя в театре порой зависит, как сложится вся творческая судьба ученика в дальнейшем. А.И. Кацман считал, что сегодня в театре ощущается «сердечная недостаточность» [3, с. 60]. И это тревожный сигнал для тех, кто учит и воспитывает будущих актёров и режиссёров в театральной школе, кто формирует всесторонне развитую личность. По мнению А.А. Гончарова, «эффект личного присутствия» [2, с. 93], исполнителя в спектакле становится не внятен, не ощутим, не достаточен, внутренний мир сценического героя сегодня во многом беден и не заразителен. Не хватает распахнутой души и сердечной отзывчивости. Да и как сыграть на сцене то, что не имеешь внутри? Возможно ли, помочь ученику это обрести? Или уже поздно? Будущее отечественного театра формируется в вузах культуры и искусства.

На сегодняшний день одним из приоритетных направлений в воспитании студентов в театральной мастерской является активное личностное и гражданское воспитание, восстановление норм высокой культуры, самосознания, гуманности, воспитание неравнодушного отношения к ближнему. Именно сегодня, надо менять арсенал проверочных заданий на профпригодность, надо предлагать некие новые задания-провокации, художественные «тесты» для выявления прежде всего личностного содержания. Сегодня становится очевидным, что выявлять и формировать творческую индивидуальность, как это было вчера уже неэффективно и безрезультатно. Нужно разнообразие современных форм и средств, соответствующих сегодняшнему времени, новым социальным условиям, изменившемся театральным процессам. И всё это во имя Человека и для Человека.

Четыре года обучения и воспитания творческой индивидуальности студента срок небольшой и чрезвычайно сложный, ибо вчерашние психолого-педагогические и методические приёмы не работают – каждые четыре года приходят абсолютно новые, неожиданные абитуриенты. И если учитывать, что сама процедура набора и методический инструментарий обнаружения специальных творческих задатков во многом устарела, то талантливых людей выявлять становиться с каждым годом сложнее. При наборе необходимо учитывать ранние художественные пристрастия, возраст, стрессовую ситуацию, лимит экзаменационного времени, психологические и физические зажимы, мечты и устремления, индивидуально-личностные особенности поступающего, а главное успевать нащупывать «личностное начало», «человеческий фундамент», который предопределит и направит развитие дарования в нужное русло. Становится совершенно ясно, что нужны новые педагогические задания, «художественные тесты», ставящие перед необходимостью раскрытия творческой индивидуальности абитуриента, будущего художника и мыслителя.

Сегодня студент творческого вуза должен учиться по другому уметь, знать, мыслить и делать стремительнее, интенсивнее, продуктивнее, чем это было вчера. А диапазон видов, форм, средств и методов его современной творческой и профессиональной деятельности должен быть сильно расширен. При этом, «эффект личного присутствия» в творческом продукте должен стать ещё более востребованным.

Современный театр и обновлённое политическими, социально-общественными событиями время, диктует пересмотр психолого-педагогических и методических средств воспитания творческой индивидуальности в вузе, поиск нестандартных, более эффективных путей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громыко, Ю. Культурная политика возвышения страны: генератор событий поверх происходящего / Ю. Громыко // Развитие и экономика. – 2014. – № 10. – С. 82–92.
2. Женовач, С. Это и даёт возможность скольжения / С. Женовач // Петербургский театральный журнал. – 2005. – № 4 (42). – С. 87–95.
3. Кацман, А. Из дневников / А. Кацман // Петербургский театральный журнал. – 1992. – № 27. – С. 58–79.
4. Музиль А. «Школа профессора» / А. Музиль // Петербургский театральный журнал. – 2001. – № 26. – С. 16–32.

УДК 316.77:001.8

Д. Ю. Гончаренко,
г. Луганск, ЛНР

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ МЕДИА-ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

На современном этапе развития педагогической мысли, дидактических технологий, особое значение приобретает внедрение элементов медиа-образования в системе среднего и высшего образовательного звена. Учитывая то, что обучение в творческом вузе принципиально отличается от обычных вузов, определить с легкостью определенную оптимальную модель внедрения медиа-образования в процесс обучения является достаточно сложной задачей. Действительно, речь может идти исключительно об использовании элементов медиа-образования в процессе подготовки студентов театральных специальностей.

Теоретическое исследование литературных источников выявило существование достаточное количества моделей использования медиа-образования. Исходя из исследований ведущего российского исследователя проблемы медиа-образования профессора А. В. Федорова, разработанные отечественные и зарубежные модели медиа образования можно обобщить следующим образом:

- образовательно-информационные модели (изучение теории и истории, языка, медиа культуры и т.д.), которые опираются в основе на культурологическую, эстетическую, семиотическую, социокультурную теории медиа образования;
- воспитательно-этические модели (рассмотрение моральных, религиозных, философских проблем на материале медиа), опирающиеся в основном на этическую, религиозную, идеологическую, экологическую теории медиа образования;
- практико-утилитарные модели (практическое изучение и внедрение медиа техники), которые опираются на теорию «потребления и удовлетворения» и практическую теорию медиа образования;

- эстетические модели (ориентированные, прежде всего, на развитие художественного вкуса и анализ лучших достижений медиа-культуры), опирающиеся преимущественно на эстетически/художественную и культурологическую теории медиа-образования;

-социокультурные модели (социокультурное развитие творческой личности в плане восприятия, воображения, зрительной памяти, интерпретации, анализа, самостоятельного, критического мышления по медиа-текстам любых видов и жанров и т.д.), опирающиеся в основном на социокультурную, культурологическую, семиотическую, этическую теории медиа-образования и теории развития критического мышления [3, с. 90–91].

При этом данные модели и теории далеко не всегда существуют в чистом виде, они часто связаны между собой.

На протяжении многих лет медиа-педагоги вели спор о том, при каких условиях медиа-образование может быть наиболее эффективным. Были и есть последовательные сторонники внеурочной / внеклассной медиа-педагогики. Например, И. С. Левшина считает, что в «системе внеурочной киновоспитательной деятельности вся работа по подготовке студента к общению с миром художественного экрана проводится в обстановке максимально свободной от методов обучения – от обязательных задач, письменных работ, бальных оценок». С. М. Иванова убеждена, что «…проблема киновоспитания студентов не может быть решена вне определенной системы» [2, с. 216].

Сторонники медиа-образования, интегрированного в базовое (Л. С. Зазнобина, С. И. Гудилина, А. А. Журин, К. М. Тихомирова и др.) последовательно выступали, или продолжают выступать, за внедрение медиа-педагогических задач в теорию и практику преподавания основных учебных дисциплин.

Мы полностью поддерживаем уважаемых исследователей этой актуальной проблематики. Очевидно, что медиа-образование, интегрированное в базовую образовательную программу, было бы существенным вспомогательным средством общего интеллектуального и эстетического воспитания современной молодежи. И, непосредственно, у студентов театральных специальностей может формировать способности воспринимать и анализировать художественный образ, созданный на языках разных искусств, «декодировать» различные уровни содержания образов». Такая способность будущих специалистов театральной сферы должна воспитываться с первых дней обучения в вузе, поскольку главным критерием профессионализма актера и режиссера является образное мировосприятие и образное мироощущение [1, с. 113].

Учитывая специфику обучения студентов в системе художественного образования, опираясь на указанные выше современные отечественные и зарубежные модели медиа-образования, нам представляется наиболее оптимальным синтезированное использование эстетической и социокультурной моделей медиа-образования.

Кроме того, хотелось бы сделать акцент на определяющей роли медиа образования в процессе адаптации вчерашних школьников, нынешних первокурсников. К моменту поступления в высшее учебное заведение у абитуриента уже сформирован определенный запас знаний, в большинстве случаев определились способности, сложились ценностные ориентации. Однако, в основном, оказываясь в высшем учебном заведении, юноша или девушка попадают в новую социальную ситуацию развития и в период наиболее активного возраста становления личности.

Поэтому процесс адаптации к другой, незнакомой форме обучения, новому социуму, играет огромную роль в процессе дальнейшего успешного обучения студента. Особенно значимым является процесс «врастания» в жизнь высшего учебного заведения именно в системе художественного образования. Поскольку коллективное творчество, как никакой другой вид деятельности, требует тесного контакта, взаимопонимания, чуткого партнерства и т д. В связи с этим, необходимо подчеркнуть необходимость активного использования медиа-образования, безусловно, интегрированного в базовое, а именно: просмотр фильмов (как

учебных, так и развлекательных); использование компьютерных технологий (обучающие и развлекательные игры). Однако необходимо сделать акцент на том, что для достижения желаемого эффекта необходимо постоянно придерживаться самого главного условия – объединять все эти занятия общей, коллективной целью, задачами (если первично это непредвиденно, руководителю необходимо их «придумать»).

Также, очень важную роль медиа-образование может играть в процессе овладения знаниями, умениями и навыками исключительно специфических, профессиональных дисциплин, необходимых будущим специалистам театральной сферы.

Мастерство актёра, сценическая речь, режиссура – одни из ведущих дисциплин, предусмотренных в процессе подготовки будущих актеров и режиссёров. Аудиторных групповых и индивидуальных занятий предусмотрено, к сожалению, не очень много. Большое значение имеет самостоятельная работа студента. Именно в данном случае, когда преподавателя нет рядом, может прийти на помощь медиа-образование. Реализация таких самостоятельных занятий может носить более совершенный характер и воплощаться путем просмотра определенных преподавателем упражнений.

Во время занятий по таким профессиональным дисциплинам как мастерство актера, режиссура, сценография, методика организации массовых праздников и спектаклей, история праздников и обрядов, история костюма, с целью оптимизации, гармонизации, упрощения и наглядности (одного из главных принципов процесса обучения) учебно-воспитательного процесса необходимо использовать систематические просмотры спектаклей, праздников под открытым небом, шоу-программ, тематических театрализованных концертов, мастер-классов ведущих специалистов, контрольных занятий других актерских или режиссерских курсов и тому подобное. Существенным преимуществом использования такого метода является то, что все происходит в аудитории, именно в тот момент, или на том занятии, когда преподаватель считает это необходимым. Возможность посмотреть спектакль или культурное мероприятие, а также проанализировать все положительные и отрицательные моменты, не покидая аудитории, предоставляет большие образовательные возможности. Такой вид образовательной деятельности побуждает и предоставляет условия студентам театральной специальности развивать необходимые профессиональные способности, более рельефно выявлять собственную индивидуальность, учит рассуждать, выражать мнение, принимать самостоятельные творческие решения.

Таким образом, практическое значение медиа-образования трудно переоценить, поскольку оно существенно расширяет возможности и инструментарий преподавателей и студентов, от упрощения адаптационного процесса первокурсников к новой социальной ситуации, новой социальной роли, новой системы обучения любого вуза, до повышения качества профессионального становления будущих специалистов в области театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Загашев, И. О. Критическое мышление: технология развития / И. О. Загашев, С И. Заир-Бек. – СПб.: Альянс «Дельта», 2003. − 284 с.

2. Челышева, И. В. Развитие критического мышления и медиакомпетентности студентов в процессе анализа аудиовизуальных медиатекстов: учебное пособие для вузов / И В Челышева. – Таганрог: НП «Центр развития личности», 2008. − 302 с.

3. Челышева, И. В. Методические и технологические подходы к медиаобразовательному процессу: классификация и пути реализации / И В Челышева // Медиаобразование. − 2011. − № 4. − С. 79−93.

УДК 378.147:792

Е. Н. Гребеник,
г. Луганск, ЛНР

КОМПРЕССИВНОСТЬ КАК ФОРМА ИННОВАЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Темпы научно-технического развития общества постоянно возрастают. В частности, объем получаемых человечеством знаний растет со временем в геометрической прогрессии. Кроме того, современное общество неразрывно связано с процессом информатизации, повсеместным внедрением компьютерных технологий. Происходит ежегодное увеличение объема информации, необходимой человеку для полноценного существования в современном обществе. XXI век знаменуется как век информационных технологий, оперативное овладение необходимой информацией становится главным фактором развития современного общества и будущих специалистов высших учебных заведений.

В связи с этим одним из приоритетных направлений процесса информатизации современного общества является информатизация образования, которая вызывает значительные изменения в содержании и методах обучения будущих специалистов театральных специальностей. Теперь перед образованием ставится задача дать студентам не только современные знания, умения и навыки, но и вырабатывать у них готовность и способность постоянно совершенствовать полученные знания, научить их учиться всю жизнь, быть компетентными. Поэтому в системе образования главное внимание уделяется созданию благоприятных условий для воспитания всесторонне развитой личности, максимального раскрытия и развития способностей студента, основанных на развитии самостоятельного мышления. Наиважнейшей ценностью и основным капиталом современного общества является человек, способный к поиску и освоению новых знаний, принятию нестандартных решений. Необходимо вооружить студентов общими принципами, приемами, способами, действиями, которые позволяют решать широкий круг практических задач, отвлекаясь от многообразия внешних признаков –обобщать существенные признаки по их содержанию, научить управлять своей умственно-учебной деятельностью и «не потеряться» в информационном потоке, что обеспечит полноценное существование в современном обществе [1, с. 248]. Однако на данный процесс требуется все больше и больше времени. В тоже время экономически общество не может себе позволить значительно увеличивать время на обучение молодежи, что предполагает более позднее включение их в производственную деятельность.

Одним из подходов к решению этой проблемы является профильное обучение, которое предполагает кроме обеспечения образовательного стандарта по всем обязательным дисциплинам углубленное изучение специальных предметов по выбранному направлению обучения. На протяжении десятилетий повсеместно организуются учебные заведения с профильным обучением начиная с ранних стадий. При этом, уделяя больше внимание какому-то направлению подготовки, осуществляется сокращение времени на изучение другого материала. Такая подготовка способствует выявлению и развитию способностей, студентов в какой-то области деятельности, но не способствует всестороннему развитию личности.

В сложившихся условиях в связи с потребностью быстрого извлечения и качественного усвоения нужной информации возникает необходимость в новых подходах и методиках в обучении. В учебный процесс стали широко внедряться информационные технологии, электронные учебники, обучающие программы. Все это приводит к форсированной подаче материала и, зачастую, необходимые знания проходят мимо студентов. Как правило, они обеспечивают более интенсивное преподавание, но не обеспечивают более качественное усвоение материала. То есть, чаще всего информационные технологии в основном

способствуют интенсификации труда преподавателя, но в меньшей степени обеспечивают более быстрое и качественное усвоение материала студентами.

В связи с потребностью быстрого извлечения и качественного усвоения нужной информации возникает необходимость новой методики – методики компрессивного обучения. «Под компрессивным обучением понимается технология обучения, позволяющая за ограниченное время усвоить значительный объем материала, и которая включает в себя комплексное использование таких направлений как развитие памяти, технику быстрого чтения, умение анализировать текст, устанавливать взаимосвязи между понятиями, выделять новую смысловую информацию и необходимый материал, умелое использование информационных систем» [3, с. 5].

«Память представляет собой способность нервной системы, точнее, головного мозга воспринимать окружающую нас действительность, запечатлевать ее в нервных клетках, хранить воспринятые сведения в виде следов впечатлений, а затем по мере необходимости воспроизводить или называть нужное точь-в-точь или своими словами» [2, с. 137]. Поэтому, для рациональной и эффективной организации учебного процесса необходимо учитывать основные закономерности функционирования памяти, развивать у студентов способность запоминать, помогать овладевать разными мнемоническими приемами (группировка, план, схематизация и др.). К сожалению, в современной практике обучения не обращается достаточно внимания на формирование у студентов адекватных, рациональных приемов и способов запоминания. В большинстве случаев такой способ запоминания как многократное повторение, обеспечивающий механическое запоминание, остается чуть ли не единственным на протяжении всего периода обучения. Тогда как смысловое запоминание более экономично, емко, продуктивно. Перевод содержания запоминаемого материала при чтении на язык собственных мыслей, т.е. на материал, уже ранее усвоенный, улучшает запоминание. При этом запоминаются не столько слова и содержание, сколько мысли, которые ассоциируются с ними. Конечно, необходимо заботиться о повторении запоминаемого материала, что дает более прочное закрепление и усвоение знаний. «Однако, повторение продуктивно лишь тогда, когда оно осознанно, осмысленно и активно. В противном случае оно ведет к механическому и непрочному запоминанию. Лучший вид повторений – это включение усвоенного материала в последующую деятельность. Опыт экспериментального обучения показал, что когда изучаемый материал организован в специальную строгую систему задач в широком смысле этого слова (так, чтобы каждая предыдущая ступень была необходима для усвоения последующей ступени), то в соответствующей деятельности обучаемого существенный материал с необходимостью повторяется каждый раз на новом уровне и в новых связях. Тогда необходимые знания прочно запоминаются в большей степени непроизвольно. Ранее усвоенные знания, включенные в контекст новых знаний, не только повторяются, но обновляются, качественно изменяются и переосмысливаются» [4, с. 82].

В развитии памяти студентов, несомненно, помогают и информационные технологии. Компьютерные обучающие программы позволяют в процессе развития памяти студентов использовать различные виды памяти как стороны одного процесса, которые друг друга дополняют и активизируют, значительно повышая эффективность запоминания. Процессу развития памяти необходимо постоянно уделять внимание с самого начала обучения.

Другой важной составляющей методики компрессивного обучения является внимание. «Внимание – это направленность и сосредоточенность нашего сознания на определенном объекте. Внимание нельзя рассматривать как отдельный сам по себе существующий процесс. Оно проявляется только в процессе какой-либо деятельности человека, когда он думает, читает, пишет, наблюдает, заучивает наизусть и т.д. То есть внимание – это способность выбирать важное для себя и сосредоточивать на нем свое восприятие, мышление, припоминание, воображение и др.» [3, с. 7]. Внимание улучшает всякую деятельность, к

которой оно присоединяется. Способность сосредотачивать свое внимание на своей деятельности вырабатывается постепенно. Этому в немалой степени способствует и интерес студентов к своей деятельности, а это предполагает понимание самого процесса.

Формирование внимания – это самая сложная работа, так как воздействие в данном случае производится не напрямую, на соответствующую функцию, а опосредованно – на умение сосредоточить свои усилия, направлять сознание на необходимые объекты, выработку усидчивости и т.д.

Еще одной составляющей компрессивного обучения является чтение. «Чтение – основное средство обучения, инструмент познания окружающего мира. В условиях информационного взрыва читать необходимо все больше и больше. В современных условиях большинство людей оказалось уже не в состоянии усваивать потоки всех видов информации. К сожалению, большинство людей читают с такой же скоростью, как и 50, и 100 лет назад: 400–900 знаков в минуту. Вместе с тем резервы головного мозга в этом отношении далеко не исчерпаны. Вот почему с особой остротой встает вопрос о повышении скорости чтения каждым человеком нашего общества» [4, с. 84].

Люди читают сотни веков, но только в наше время со всей остротой встала проблема повышения скорости чтения. Быстрое чтение помогает справиться с возрастающим потоком информации, гарантирует максимальное возмещение затрат времени и усилий, вложенных в чтение, поможет обрести принципиально новые качества в организации внимания и памяти для дальнейшей успешной учебы, активизации познавательной деятельности. Обучение быстрому чтению лучше всего проводить с помощью компьютеров, используя специальные программные средства и методики. Их к настоящему времени уже разработано достаточно большое количество. Имеются и другие приборные и методические средства развития скорочтения, но они менее доступны для широкого пользователя и не так удобны для применения в учебном процессе.

«В обществе всегда циркулируют огромные потоки избыточной информации, не содержащей новых знаний. Поэтому простое повышение скорости чтения не решает проблемы ускорения восприятия и усвоения материала. Чтение должно быть организовано таким образом, чтобы, отсеивая лишнее, мы умели выбирать только существенно новое, составляющее основу знаний, чтобы, используя инструмент мышления, закладывали в нашу память основы нового знания» [5, с. 106].

При необходимости запомнить текст человек вначале старается лучше понять. Понять текст – значит раскрыть его смысл или значение. Для осмысления текста необходимо не только быть внимательным, но и владеть определенными мыслительными приемами. Поэтому возникает еще одна важная составляющая компрессивного обучения, тесно связанная с процессом чтения, – умение анализировать информацию, т.е. в прочитанном тексте выделять смысловые единицы, разграничивать понятия на известные и новые, устанавливать связи между ними. Это во многом определяет скорость и качество понимания информации.

Выделение в тексте при чтении смысловых единиц помогает соединить их в лаконичные, свернутые выражения смысловых рядов, несущих основной замысел. Текст как бы мгновенно сжимается. В сжатом тексте гораздо быстрее происходит процесс деления понятий на «известные» и «новые». Через сравнение «старого» и «нового» происходит прибавка знаний, «укладывающихся в памяти», что в свою очередь способствует запоминанию материала. Кроме того, необходимо устанавливать взаимосвязи между понятиями, логически увязать их между собой, установить смысловые связи и отношения между ними, проанализировать их, построить иерархию новых понятий и тем самым содействовать прочности усвоения новых знаний.

Умение анализировать является очень ценным качеством в театральной педагогике, т.к. оно позволяет быстрее находить и различать главное и второстепенное, развивает творческое

мышление студентов путем всестороннего анализа проблем и учебных задач, способствует формированию умения ориентироваться в полученных сведениях. Систематический анализ собственных ошибок студентами и возможных вариантов решения поставленных задач способствует развитию способности прогнозировать и предугадывать возможные последовательности действий, логически мыслить, делать обоснованные выводы и утверждения.

Хочется отметить, что все составляющие компрессивного обучения важны и должны рассматриваться в комплексе, в тесной взаимосвязи. В театральной педагогике комплексное применение информационных технологий и новой методики компрессивного обучения способствует повышению эффективности развития памяти, внимания и других направлений. Более того, учитывая большую заинтересованностьстудентов театральных специальностей в информационныхтехнологиях, можно использовать эту возможность в качестве мощного инструмента развития мотивации студентов к учебе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абаджи, О.В. Мировоззренческий потенциал гуманитарного знания в современном обществе / О.В.Абаджи., Т.О. Цурик // Культурология в контексте гуманитарного знания: материалы Международной научно-практической конференции 6–7 октября 2011. – Курск, 2011. –С. 245–253.

2. Андреев, О.А. Техника развития памяти: самоучитель: психологический практикум / О.А. Андреев. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 313 с.

3. Добрица, В.П. Подготовка младших школьников к компрессивному обучению / В. П. Добрица, Е.С. Левкова., И.С. Добрица // Материалы международной научно-практической конференции «Современные проблемы качества математического образования: теория, методика, опыт», посвященной 75-летнему юбилею доктора педагогических наук, профессора Кожабаева К.Г. (28–29 июня 2013 г.). – Казахстан, г. Кокшетау, 2013. – С. 5–9.

4. Добрица, В.П. Информационные технологии как условие реализации компрессированного обучения / В.П. Добрица, И.С. Матвеева, Е.С. Захарова // Вестник МГПУ, Серия Информатика и информатизация образования. – 2008. – № 16. – С. 82–86.

5. Смирнов, С.Д. Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / С. Д. Смирнов. — М.: Академия, 2001. – 304 с.

УДК 791.43.01

О. В. Гурская,
г. Луганск, ЛНР

ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В КИНЕМАТОГРАФЕ (на примере творчества современных режиссеров)

Цвет – ключевой культурный концепт цивилизации, так как в каждой отдельной культуре понятие цвет заявлено, как социокультурная информация накопленная поколениями.

У каждого народа с древнейших времен цвет являлся одним из превалирующих элементов культуры и основным средством мировосприятия. Еще в античные времена ученые отметили закономерную связь между цветом, светом, краской и эмоциями, из чего следовало появления новых словесных оборотов таких, как «определенная окрашенности эмоций», «эмоциональная окраска переживаний» и т п. Свои представления о связи цвета и мироощущения греческий ученый Аристотель изложил в своем трактате «О цвете». В нем утверждается, что все цвета существуют в спектре между светом (белый) и тьмой (черный), а основные цвета неотделимы от свойства стихий: земли, воздуха, воды, огня. [2]. В дальнейшем, развивая теорию влияния цвета, ученые средневековья активно занимались исследованием цветовых обозначений, пытаясь определить их воздействие на человека и

установить, что символизирует тот или иной цвет в культуре и как он влияет на восприятие информации.

В разных областях искусства и науки ученые по-разному называют цвет, но везде выделяют физиологическую и психологическую составляющие воздействия цвета. Эти две составляющие имеют близость к эмоциям — телесным проявлениям нашей души, то есть нашего интеллекта. Серов Н. занимающийся исследованием цвета в мировой культуре, утверждал, что цвет — это идеальное (психическое), связанное с материальным (физическим и / или физиологическим) через эмоции (чувства) как их информационно-энергетическое отношение [4].

С помощью цвета и его вариаций представители различных видов искусств могут передать свой замысел, доступно изложить метафору, описать настроение, эмоциональное состояние, а главное передать информацию.

Все чаще современный кинематограф в своем языке использует цветовые образы, эпитеты, контрастные цветовые сочетания. Цвета для кинематографистов служат непосредственно символом, либо средством для его создания. Цветопись в творчестве современного режиссера несет эмоциональную и идейно-художественную нагрузку, и является важным экспрессивным средством.

Одним из ярких представителей современного кинематографа является американский кинорежиссёр, сценарист Уэльс Андерсон. Основой визуального языка У. Андерсона является характерная насыщенная цветовая палитра, которая переходит из фильма в фильм почти без изменений. Основные цвета, которые использует художник в своих работах, желтый, красный и бирюзовый (образующие гармоничную цветовую триаду). Андерсон — жизнерадостный режиссер, и буйство цвета является одним из проявлений его любви к жизни [2]. Применение цвета является тщательно продуманным режиссерским приемом, следовательно, изучение цветообраза помогает проникнуть в творческую лабораторию режиссера. Его индивидуальное восприятие мира проявляется через цветовое решение его художественных картин [3].

Часто в работах современных деятелей кинематографа можно найти отсылки на эстетические особенности творчества А. А. Тарковского. Сегодня для нашего кино, он легенда, и насущная нравственная необходимость.

Всеми исследователями творчества советского кинорежиссера А. А. Тарковского отмечается такая особенность его художественного языка, как цветоцитатность (поэтическое кино). Для поэтического кино важную роль в создании целостной картины мира играет цветоощущение, которое является частью зрительной информации. Со слов А. Тарковского цвет несет самостоятельную эстетическую нагрузку «Он «играет» не только в связи с предметом, но и как бы сам по себе: на действии, на отношениях персонажей, на их непосредственных эмоциональных проявлениях, на фактической среде, которая их окружает, на определенном состоянии природы. Цвет должен всему этому подчиняться и служить. Он должен сделать изображаемое более ощутимым, я бы сказал — осязаемым. Я подхожу к цвету как к элементу фактуры» [1]. Таким образом, цвета в кинематографе имеют сложный и большой диапазон символических значений. Цвет может являться не только средством выражения индивидуального авторского значения, но и способом трансляции нравственных установок.

В мировой культуре, представленной в образах искусства, символические формы всегда наделяются цветом. Искусство, даже максимально реалистическое, не может обойтись без конструирования «символической образности». Цвет может выступать не только как естественное зрение, но и как знак, символ, культурный код, а культура — это нормы и правила, в том числе и правила употребления цвета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Тарковский. Беседа о цвете [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Colour.html
2. Истории о развитии теорий цвета от ученых, философов и художников. Аристотель о цвете [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://я-графика.рф/kb/aristotel/
3. Объясняя стиль Уэса Андерсона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://blickk.com/wes-anderson-style
4. Серов Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. – М.: Речь, 2004. – 28 с.

УДК 791.6: 37.034

А. Ю. Днепров,
В. Н. Титова,
г. Луганск, ЛНР

ВЛИЯНИЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ЗРИТЕЛЯ

Современное мировое медийное пространство отличается существенными преобразованиями концепции коммуникации, где преобладают такие его разновидности, как компьютерные, электронные, которые не были знакомы предшествующим поколениям. В связи с этим заметно снизился уровень интереса молодого поколения к отечественной литературе и искусству, снизилась коммуникабельность молодежи, что усложняет урегулирование межнациональных, межэтнических и социальных связей; а словесное восприятие вытесняется эмоционально-образным у большинства сообществ молодежи [3].

На сегодняшний день вопрос патриотического воспитания и гражданского становления подрастающего поколения актуален как никогда на современном этапе, и является одной из приоритетных и основных задач государства и общества.

Проблемам гражданско-патриотического воспитания личности средствами педагогики, культуры и искусства посвящены труды отечественных исследователей, среди которых В. В. Давыдов, Л. П. Дашкова, И. В. Дубровина, Е. Б. Кравцова, В. Г. Кудрявцев и др.

Искусство есть одновременно и созидание, и познание, и общение между людьми. Оно концентрирует в себе все главные особенности нравственно-эстетического отношения к миру и развивает способность человека к творчеству.

Согласно данному фактору особой актуальностью обладает театральное творчество, а именно – театрализованное представление, способное оказать весьма сильное эмоциональное влияние на сознание молодого поколения. Искусство и, главным образом, театральное творчество, наиболее эффективно влияет на психологическую сферу, а также формирует интеллектуальные и волевые устремления личности. Уровень насыщенности и богатства чувств, выявляемый в процессе восприятия театрализованного представления, определяет результат их воздействия на различные категории людей [7].

Театральное искусство является важным фактором нравственного, эстетического, гражданского воспитания личности. Главным признаком взаимодействия искусства с человеком есть глубокая эмоциональная, чувственная основа данного процесса. В искусстве, художественной практике преимущественное значение имеют эмоции, эмоционально-чувственный опыт. На их основе появляется и осознанное, идейно-образное видение, и понимание содержания искусства [1].

Эмоциональное мышление, или мышление эмоциями, появившееся как итог соприкосновения с искусством, имеет непосредственный выход на действия человека, их смысловое и чувственное наполнение. Эмоции, чувства выражаются как прямой вывод воздействия театрального искусства. Оказывая воздействие на поступки, мотивы поведения, эмоции приобретают видимые очертания и формы проявления. Это эмоционально-образное

восприятие находящегося вокруг общества и есть основой формирования патриотизма. Поскольку театральное искусство способно оказывать воздействие на чувства, настроения реципиента, значит, оно способно преображать нравственный и духовный мир личности [2].

Высшим результатом развития чувств человека являются его эмоции. Они отвечают важным общественным потребностям и выражают отношение человека к социальным явлениям, другим людям, самому себе. Богатейший мир эмоций, отображающий разнообразие социально ценных мотиваций, характеризует творчески активную, гармонично развитую личность.

Эстетические переживания формируют у человека художественный вкус, а также представляют собой процесс переустройства его внутреннего мира на началах добра, красоты, являющихся на современном этапе составными элементами патриотизма [8].

Проанализируем воздействие театрализованных представлений на воспитание духовно-нравственных ценностей зрителя на примере великого праздника Дня Победы.

Воспитание на примерах героев Великой Отечественной Войны является неотъемлемой и обязательной частью воспитания патриотизма у современного молодого поколения.

С каждым годом все дальше в прошлое уходят события Великой Отечественной войны, все меньше остается очевидцев тех ужасных дней. Священный долг нынешнего поколения перед героями Великой Отечественной войны – помнить и не забывать о подвигах, которые они совершили, иметь обширное представление о трагических и героических событиях Великой Отечественной войны. По мнению советского писателя К. Симонова, война с фашистской Германией показала всему миру невиданную стойкость и мужество советского народа: «В том, что страна вновь и вновь вспоминает о подвиге своих сыновей, есть высокая историческая справедливость. Мир был бы другим, если бы советские люди не выстояли, не выдержали этих четырех лет» [9, с. 177].

Годы Великой Отечественной войны были годами мужества, героизма и стойкости советского народа. Знание исторических событий создает основу для формирования патриотических чувств у современной молодежи. Тема Великой Отечественной войны не теряет своей актуальности, ведь это событие затронуло каждый дом и каждую семью. Тысячи молодых юношей и девушек погибли на поле боя. Они были вдохновлены идеей Победы. Они пожертвовали своими жизнями ради мира на Земле и ради всех нас.

В праздниках, приуроченных Великой Победе, сцены сражения самой победы разыгрываются, становятся зрелищем, и тем самым праздничная игра и праздничный ритуал дают возможность каждому зрителю пережить счастье свершившейся когда-то Победы над врагом, по-настоящему радоваться ей и достигать в ней полноты бытия [4].

Именно театрализованное представление формирует у зрителя чувство целостности, сопричастности к государственной мощи, способности устрашения других государств, и, с другой стороны, вызывает у той же массы зрителей неосознанный страх перед опасностью использования этой мощи к ней самой.

В современных театрализованных представлениях, посвященных Победе в Великой Отечественной войне, ярко выражено культурное и символическое содержание, важное для современного общества. Их структура и наполнение отчетливо отсылают нас к советским временам, и это неслучайно, ведь победа в Великой Отечественной войне – Победа советского народа. И весь посыл театрализации в современном празднестве – это оперирование системой общественных ценностей прошлого, опору на которую осуществляют государственные структуры [5].

Театрализованные представления в честь праздника «День Победы» предполагают непростые сюжетно-образные действа, напрямую отсылающие чувства публики к событиям прошлого. Они демонстрируют единство и силу духа многонациональной страны, что в современных обстоятельствах, когда следует объединить народ единой мыслью, крайне важно.

Масштабные действа охватывают всю хронику войны, от начала до конца, в нем может применяться атрибутика, макеты боевого оружия, современное и сверхтехнологичное спецоборудование.

Праздничные театрализованные представления интерпретируют историю, создавая общественное представление о ней с официально установленной точки зрения. В них происходит мифологизация исторических событий недавнего прошлого, столь значимых для коллективной идентичности. С помощью драматического массового действа в театрализованном представлении обыгрываются смыслы, которые найдут отклик в каждом зрителе [8].

Основная задача режиссера-организатора такого рода мероприятий состоит в воспитании чувства патриотизма, осмыслении собственных действий и жизненной позиции, постижении смысла жизни и определении своего места в обществе, содействии активной позиции, стремлении к милосердию, доброте, уважению, побуждении к самовоспитанию и самосовершенствованию [6].

Несомненно, историческая память народа передается из поколения в поколение. Духовные и культурные ценности, созданные в прошлом, становятся достоянием современного общества. История оказывает характерное эмоциональное воздействие на мысли и чувства человека, активно участвует в гармоничном воспитании народа и способствует формированию патриотизма. Совместные усилия организаторов массовых зрелищ и современной молодежи должны быть направлены на создание всех возможных условий для формирования духовно-нравственной сферы современной личности, от которой зависит будущее человеческого общества [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аниконова, Т. Г. Театрализованное представление в системе духовно-нравственного воспитания: методическое пособие / Т. Г. Аниконова. – Белгород: Белгородская областная типография, 2016. – 70 с.

2. Бритаева, Н. Х. Эмоции и чувства в сценическом творчестве / Н. Х. Бритаева. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1986. – 160 с.

3. Иванова, Е. К. Система патриотического воспитания и развития гражданственности: исторический аспект / Е. К. Иванова, И. А. Чемерилова // Закономерности и тенденции развития науки в современном обществе: сборник статей Межд. науч.-практ. конф. (5 декабря 2015 г., г. Уфа). Ч. 4. – Уфа: АЭТЕРНА, 2015. – С. 103–107.

4. Лазарева, Л. Н. История и теория праздников: учебник / Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГАКИ, 2010. – 251 с.

5. Литвинова, М. В. Массовые праздники и зрелища в современном культурно-идеологическом пространстве / М. В. Литвинова // Личность. Культура. Общество. – 2007. – № 2 (36). – С. 262–271.

6. Мазыкина, Н. В. Патриотическое воспитание детей и подростков / Н. В. Мазыкина, А. Л. Монахов // Внешкольник. – 2003. – № 2. – С. 4–5.

7. 19Надеева, М. И. Нравственные и эстетические ценности мировых культур: учебник / М. И. Надеева. – Казань: ИСПО РАО, 2000. – 160 с.

8. Нефедова, Е. Г. Творчество как фактор формирования личности художника-режиссера / Е. Г. Нефедова. – Тамбов: Изд-во Тамбов. гос. ун-та, 1997. – 400 с.

9. Симонов, К. М. Живые и мертвые. – М.: АПН, 1989 – 350 с.

УДК 378.1

В. К. Дунин,
г. Луганск, ЛНР

ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ПАРАДИГМЫ ОБУЧЕНИЯ В ВУЗАХ И ЕЕ ОТЛИЧИЕ ОТ ТРАДИЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Понятие парадигмы как образца решения проблем. Напомним себе значение термина «парадигма» применительно к науке, общему мировоззрению и другим областям

применения. В частности, такой, как образовательная сфера в широком ее охвате – от школы до вуза. Итак, слово «парадигма» имеет древнегреческое происхождение и в переводе означает: пример, образец, модель.

Известно, что в любой, даже самой прогрессивной, модели, в том числе и образовательной, изначально бывают изъяны. К тому же, как и все другое, модели со временем устаревают, многое в них теряет актуальность. Кроме того, мировой прогресс не стоит на месте. Он то и дело выдвигает вызовы в виде смены научных взглядов, подходов и организационно-технологических способов их реализации. И все это, по Томасу Семюэлю Куну, длится до тех пор, пока не будет разработана новая система знания, в рамках которой старая модель окажется лишь частным случаем. Она-то и продиктует необходимость поиска новой или совершенствования текущей парадигмы.

Современная парадигма обучения в вузе. Все, кто связан с преподавательской работой в высшей школе, знают, что в современном мире узкоспециализированное образование набирает ценность. Они понимают, что современный преподаватель должен уметь заключать теорию и практику в рамки одного курса. А также, что для достижения оптимального результата необходимо учитывать психологические особенности восприятия и усвоения информации, соотносить актуальные запросы профессии с теорией специализированной дисциплины, а также пользоваться современными инструментами.

Смена парадигмы обучения привела к кардинальным изменениям сущности работы преподавателя высшей школы, который теперь становится посредником между организационно-технической средой и учащимся. Он осуществляет педагогику сотрудничества: обучаемый становится соменеджером учебного процесса, а преподаватель – помощником обучаемого. То есть происходит переход от научения, когда преподаватель учит, к изучению, когда обучаемый изучает.

Таким образом, важнейшей функцией преподавателя будущего становится функция посредника между актуальными научными результатами и студентом. Еще одна важная его функция – это роль помощника в построении персональной траектории обучения, а также функция консультанта-наставника и функция контроля знаний.

Следует при этом отметить, что новая стратегия образования в вузе не отменяет огульно зарекомендовавшие себя как продуктивные привычные формы обучения. Основными, как были, так и остаются теоретическая и практическая такие формы обучения. Однако, как говорилось выше, новая парадигма обучения требует от современного преподавателя умения теорию и практику заключать в рамки одного курса. Она, парадигма, строится с опорой прежде всего на мнения ученых и, конечно же, преподавателей учебных заведений.

Отличия современной парадигмы обучения от традиционных образовательных технологий. Противники лекционного изложения учебного материала отмечают следующие негативные моменты использования данной формы обучения: лекция приучает к пассивному восприятию чужих мнений, тормозит самостоятельное мышление; лекция отбивает «вкус» к самостоятельным занятиям; лекции нужны, если нет учебников или их мало; одни студенты успевают осмыслить, другие - только механически записать слова лектора [3, с. 14–47]. Указанные недостатки в значительной мере могут быть преодолены правильной методикой подачи и рациональным построением материала.

И все же, как говорилось выше, опыт показывает, что отказ от лекций снижает научный уровень подготовки студентов, искажает системность и последовательность работы в течение семестра. Вместе с тем новая парадигма предусматривает развитие и совершенствование такой традиционной формы как лекция, в которой, казалось бы, трудно что-то изменить. Но, тем не менее, сегодня считаются продуктивными такие виды их, как, например, проблемная лекция, лекция-визуализация, лекция-пресс-конференция, лекция-беседа и другие [Там же,

с. 14–25] Изучение этих и других форм работы с аудиторией предусмотрено курсом «Методика преподавания спецдисциплин» для магистров ЛГАКИ.

Выводы. Анализ современной парадигмы образования и подходов к ее реализации позволяет сделать вывод о том, что сегодня для человека обучение представляет собой не просто накопление определенной суммы знаний, умений и навыков, но и наличие психологической готовности к непрерывному их накоплению, обновлению, переработке. Иными словами, сегодня нужна готовность к постоянному самообразованию, саморазвитию и совершенствованию личности. Успех обучения в современном мире требует не только академических навыков, но и навыков общения и навыков совместного обучения и самообразования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кун Т. Структура научных революций. – М., 2009. – 310 с.
2. Мижериков В.А. Введение в педагогическую деятельность. – М., 2002.
3. Ларина Е.Н. Методика преподавания специальных дисциплин. – Воронеж: ВГПУ, 2014.

УДК 7.097

Е. А. Дыгай,
г. Луганск, ЛНР

ОСОБЕННОСТИ РЕЧИ И ЗВУКА КАК ОБРАЗНЫХ КОМПОНЕНТОВ СОВРЕМЕННОЙ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПРОГРАММЫ

Звук в эфире – явление особенное. Причем, если на радио он основа программы, то на телевидении звук не является самостоятельным, и звуковая партитура разрабатывается и осуществляется в тесной связи с изобразительным решением телепрограммы. При этом звук не менее важная составная часть экранного произведения, чем изображение, так как на экране создается не зрительный, а звукозрительный образ.

Современное отечественное телерадиовещание характеризуется процессом интенсивной интеграции профессий, вызвавшей к жизни новые, ранее неизвестные в нашей стране, такие как, например, режиссер-мультимедиа. Некоторые профессии существенно трансформировались, в значительной степени это относится и к звукорежиссуре. Сегодня практически вся работа, связанная со звуком, в том числе и с музыкой, возлагается на звукорежиссера. Причина тому – новые экономические условия, сложившиеся в современном обществе, что не могло не сказаться на телевидении и радио.

Звукорежиссура – это искусство наполнения образа эфирной программы всеми красками звуков, музыкой, речью, шумами, словом, интонацией. Творческая задача звукорежиссера телевидения и радио не сводится к фиксации реплик актеров или качественной записи интервью. Им реализуется, если он талантливый художник, вся звуковая атмосфера, в которой происходит действие в эфире. Звукорежиссер творит звуковой мир, в котором живут герои теле- или радиопроизведения [2, с. 9].

Работая над языком и стилем текста телевизионной программы, автор исходит из необходимости улучшить словесную форму произведения, устранив «помехи» в восприятии текста, особенно те, которые связаны с избыточными ассоциациями, с семантической модернизацией некоторых слов, с неоднозначным осмыслением различных языковых единиц.

Анализируя телевизионную речь, можно признать, что ее природа парадоксальна: стремится быть образцовой, воплощать кодифицированную норму, однако сделать это не может из-за узуальности устно-литературной нормы. Таким образом, в телевизионной речи представлены кодифицированные общелитературные и письменно-книжные нормы (при озвучивании письменного текста), узуальные, устно-литературные нормы, в основном воплощающиеся в устно-разговорные нормы.

В речи существуют допустимые отклонения от литературной нормы. Это происходит в тех случаях, когда форма и смысл вступают (или могут вступить в сознании адресата) в противоречие, и тогда действует принцип превалирования смысла над формой.

В телевизионной речи все более необязательным становится точный выбор языкового средства, все более обязательным становится обращение к устно- литературной норме, которая не совпадает.

Языковые нормы (нормы литературного языка, литературные нормы) – это правила использования языковых средств в определенный период развития литературного языка, т.е. правила произношения, правописания, словоупотребления, грамматики.

Нормой литературного языка называется совокупность наиболее устойчивых традиционных реализаций языковой системы, отобранных и закрепленных в процессе общественной коммуникации.

Нормы помогают литературному языку сохранять свою целостность и общепонятность. Они защищают литературный язык от потока диалектной речи, социальных и профессиональных жаргонов, просторечия. Это позволяет литературному языку выполнять одну из важнейших функций – культурную [1, с. 18].

Телевизионный текст обладает наибольшими возможностями передачи информации, в отличие от простого письменного или устного текста. Этот текст имеет так называемую «трёхмерность», включающую в себя видеосюжет, речь и музыку, а также функциональные шумы. На экране перед телезрителем происходит движение, он наблюдает за изображением и в это время получает информацию аудио характера – все эти компоненты с высокой точностью и эффективностью достигают задач, которые ставятся перед программой.

Основными лексическими ошибками является употребление слова без учета его семантики, то есть присущего ему в литературном языке значения. Точность словоупотребления – одно из основных требований речевой культуры. Задача журналиста – найти адекватное словесное выражение понятия.

При выборе слов необходимо учитывать их семантическую и лексическую сочетаемость. Далеко не все слова могут сочетаться друг с другом. Границы лексической сочетаемости определяются семантикой слов, их стилистической принадлежностью, эмоциональной окраской, грамматическими свойствами. Нарушение границ лексической сочетаемости часто бывает связано с отождествлением разных по значению слов.

К стилистическим недочетам относится и речевая недостаточность. Немотивированный пропуск слов может привести к нарушению грамматической связанности, а иногда и к искажению или затемнению смысла высказывания.

Стилистическим недочетом является и речевая избыточность, т.е. употребление плеоназмов (лишних слов), плеонастических сочетаний, «пустых» слов и слов-«паразитов». Как речевую избыточность можно охарактеризовать и тавтологию, или повторение одинаковых слов либо слов с одинаковыми корнями.

При выборе слова надо учитывать сферу его распространения. Особенно, осторожно следует подходить к словам, имеющим ограниченную сферу распространения (неологизмам, устарелым словам, профессионализмам, терминам, жаргонизмам, варваризмам, арготизмам, диалектизмам, просторечным словам, вульгаризмам и т.п.), так как они могут быть непонятны слушателю. Употребление таких слов всегда мотивируется контекстом.

Неологизмы должны быть созданы по определенным (нормативным) моделям. В противном случае они могут быть непонятны. Это касается и индивидуально-стилистических неологизмов, которые употребляются только в определенном контексте и создатели которых не претендуют на их канонизацию.

Устарелые слова употребляются обычно с определенной стилистической целью: как средство создания торжественности, исторической стилизации и социальной речевой

характеристики. Немотивированное, без учета контекста употребление неологизмов и устарелых слов приводит к ошибкам.

Употребление профессионализмов, диалектизмов, просторечных слов, вульгаризмов, жаргонизмов и арготизмов, сленга должно быть также строго мотивировано условиями контекста.

К синтаксико-речевым недочетам относятся ошибки в сочетании слов, в строе предложения и в конструкции сложного синтаксического целого. Прежде всего, это ошибки, связанные с нарушением согласования членов предложения – сказуемого с подлежащим и определения с определяемым словом [3, с. 72].

Кроме того, говоря о феномене воздействия телевидения, обычно имеют ввиду, прежде всего, его феноменальную способность влиять на эмоции, мысли и поступки людей. Обычно отмечается, что по силе такого влияния у телевидения практически нет конкурентов.

Эффект диалогичности – ощущение у зрителя, что он является участником акта коммуникации, к нему обращаются и от него ждут реакции.

Базовые приемы диалогичной коммуникации ведущего со зрителем:

- контакт глазами (навык важен при чтении и с листа, и с телесуфлера);
- наклон корпуса чуть-чуть вперед, как при заинтересованном общении с реальным собеседником [4].

Телевидение играет важную роль в создании звукового эфирного пространства и в жизни современного общества. Иными становятся взаимоотношения в системе «человек-вещание», что во многом связано с изменением тематики телепрограмм; изменяются взаимоотношения изображения и звука, само качество эфирного звука и ряд других факторов.

Для человека стало привычным находиться в постоянной аудиовизуальной среде, которая накладывается на звуковой ряд повседневной жизнедеятельности. Звуки окружающей действительности, в свою очередь, проникают в эфирные программы и в реальном или трансформированном виде возвращаются в общество из эфира. Современные технические средства усиливают выразительные возможности звука, развивают эту тенденцию. Вся современная звуковая атмосфера и аудиовизуальная среда воздействуют на сознание, психику человека, на его здоровье, поведение.

Тема имеет актуальную, как научную, так и практическую значимость и приобретает в условиях формирования информационного общества большое значение для социальной и духовной жизни людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахмутова Е. А. Культура речи / Е.А. Бахмутова. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1964. – 118 с.
2. Ефимова, Н.Н. Звук в эфире: учебное пособие / Н.Н. Ефимова. – 2-е изд., доп. – М.: Академия медиаиндустрии, 2015. – 145 с.
3. Сенкевич М. П. Культура радио- и телевизионной речи / М.П. Сенкевич. – М.: Высшая школа, 1997. – 96 с.
4. Феномен воздействия телевидения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dedovkgu.narod.ru/tv/tv05.htm.

УДК 791.44.071.1

Е. М. Евмененко,
г. Сергиев Посад, РФ

УПРАВЛЕНИЕ ВРЕМЕНЕМ КАК ФАКТОР ЭФФЕКТИВНОСТИ РАБОТЫ РЕЖИССЕРА ПРИ МЕДИАПРОИЗВОДСТВЕ

Сегодня многие люди мечтают стать режиссерами, ведь профессия становится все более и более престижной.

В обязанности режиссера входит координирование всего процесса создания фильма. Работа режиссера предполагает полную самоотдачу, поскольку специалист не только тщательно отбирает сценарий, адаптирует его под свое видение и мироощущение, то есть создает режиссерский сценарий, подбирает оптимальный актерский состав, который станет идеальным воплощением тех или иных образов, находит к каждому из них подход. Теперь, чтобы стать успешным в своем деле, режиссер, должен отличаться тонким чутьем на качественные идеи, на потрясающие сценарии, время выхода картины, потребности публики. Он ищет средства, заинтересовывает инвесторов и продюсеров, подбирает актеров и съемочную группу, руководит процессом создания и монтажа фильма. Вообще, функции режиссера представляют собой набор обязанностей хорошего управляющего, а режиссура как профессия подразумевает соответствующее мышление и отличные организаторские способности.

Для успешности реализации организаторских способностей и управленческих качеств в настоящее время разработано и широко внедряется большое количество вспомогательных методик. В недавнем прошлом такие технологии объединили в одном понятии «тайм-менеджмент».

Тайм-менеджмент – техника управления временем, которая включает в себя правила и принципы, помогающие человеку правильно организовать свое время и достичь максимальной эффективности в любом деле. С помощью тайм-менеджмента человек может сам осознанно контролировать время, которое он тратит на разные виды деятельности, увеличивая при этом эффективность и продуктивность своей работы или отдыха. Планирование, распределение, расстановка приоритетов, постановка целей помогают человеку справиться с сумасшедшим ритмом современной жизни. Тайм-менеджмент помогает человеку успевать делать все без стрессов и избежать хронической усталости.

Сейчас существует много разнообразных подходов к проблеме управления временем. Специалисты выделяют три основных типа:

- персональный (личный) тайм-менеджмент;
- профессиональный тайм-менеджмент;
- социальный тайм-менеджмент.

Персональный тайм-менеджмент связан с личностным саморазвитием человека, умением правильно и плодотворно организовать свой день, расставить свои приоритеты и ставить правильные цели. Профессиональный тайм-менеджмент помогает человеку эффективно выполнять свою работу, правильно организовывать свое рабочее время и разумно распределять обязанности в коллективе. Социальный тайм-менеджмент регулирует межличностные взаимоотношения и управление временем нескольких людей, работающих в команде [4].

Первоначально методики тайм-менеджмента использовались лишь при ведении бизнеса и организации трудовой деятельности, но сейчас все большее число людей, стремясь стать более успешными в своей профессии, прибегают к помощи данных методик. Попробуем разобраться, могут ли методики тайм-менеджмента влиять на работу режиссера в

области мультимедиа и сделать ее более успешной, а авторский продукт более качественным?

Если говорить о работе режиссера в современной медиаинтустрии, то результатом его деятельности будет являться некий эксклюзивный творческий медиаконтент. Говоря о качестве такого продукта, следует учитывать, что это понятие объединяет в себе совокупность многих характеристик.

Д. МакКиннон сформулировал три основных и два дополнительных критерия оценки творческого продукта (1).

Основные критерии:

- новизна – продукт должен быть оригинальным и новым;
- полезность – продукт должен решать какую-то проблему, служить определенной цели;
- реализуемость – продукт не должен оставаться просто идеей, он должен быть фактически произведен.

Дополнительные критерии:

- эстетичность – продукт помимо новизны и полезности должен эстетично выглядеть;
- революционность – продукт должен менять представления людей, отрицать традиции.

Развитием другого подхода стала «Семантическая шкала оценки творческих продуктов», разработанная С. Бесемер и К. О'Куин. С помощью этого метода продукт оценивается по трем направлениям, каждое из которых имеет несколько подшкал оценки (2).

1. Новизна – оценивается, насколько продукт является оригинальным, революционным и «генерирующим», т.е. способным вызывать новые идеи, заставлять конкурентов создавать что-то подобное.

2. Применимость – оценивается, как «работает» продукт, как решает определенные проблемы, выполняет свои функции. В рамках этой шкалы рассматривается, насколько продукт логичен, полезен, какова его коммерческая, психологическая, социальная ценность.

3. Проработанность и синтез – рассматривается, что особенного есть в продукте, что делает его привлекательным, является ли он проработанным, понятным, многофункциональным и сложным, насколько он эстетичен [3].

Ориентируясь на любой подход к оценке качества творческого продукта, режиссеру будет достаточно легко спланировать достижения максимального результата по каждому направлению, внедрив в свою жизнь методики тайм-менеджмента. И начать в первую очередь стоит с себя и своего окружения, то есть приоритетными направлениями выбрать самоменеджмент и социальный тайм-менеджмент.

К социальному тайм-менеджменту режиссера можно отнести его работу в команде: с актерами, помощниками, операторами, специалистами по звуку или монтажу. Планирование грамотного взаимодействия на съемочной площадке, составление рабочего графика и процесса создания творческого продукта, расстановка приоритетов и задач перед командой, своевременный сбор информации и постоянный контроль за технологическим процессом – неотъемлемые составляющие медиапроизводства. И для достижения максимальных результатов нужно постоянно их совершенствовать. Например, эффективный тайм-менеджмент начинается с материализации задач, мыслей, планов, договоренностей. Наличие всех задач на внешних носителях (бумажных, электронных) позволяет в личной работе режиссера освободить мышление для приоритетных вопросов и сократить расходы времени на поиск информации. В командном тайм-менеджменте режиссера материализация помогает избежать «незаменимости от неорганизованности», позволяя легко передавать задачи по горизонтали. В частности, грамотно налаженная материализация задач снижает ряд рисков, связанных с «человеческими факторами» участников создания медиаконтента (опозданиями, болезнями). Также, важна роль измеримости. Ее показатели применяются при хронометраже

для анализа расходов времени на приоритетные задачи и расход времени на задачи, которые «выполнял сам, хотя мог бы делегировать». Деятельность может быть суматошной реакцией на внешние раздражители или четкой логической последовательностью задач, каждая из которых работает на ясно сформулированные цели. В командной работе этот критерий оценивает понятность целей для всех членов команды и согласованность их движения в едином направлении [1]. От этого напрямую зависит успешность и законченность творческой работы, скорость производства, попадание в цель, способ реализации. А это все, в свою очередь, является составляющими качества медиаконтента.

Возможно, данные критерии напрямую не зависят от творческой идеи и авторской трактовки, художественной подачи медиапроизведения, но они имеют прямую корреляцию с замотивированностью специалистов при работе над данным проектом. Четкость целей, понятность задач, понимание сроков выполнения наверняка привлекут к работе профессионалов, у которых будет высокая мотивация работать в успешной и перспективной команде.

Если рассматривать персональный тайм-менеджмент режиссера, то, безусловно, он может помочь более грамотно распределять нагрузку, планировать деятельность. Профессия режиссера требует развитой наблюдательности, фантазии, способности ассоциативно мыслить, творческого воображения, образного мышления.

Режиссер является творческим работником, отвечающим за художественную целостность своего произведения. В.И. Немирович-Данченко выделял основные функции режиссера: режиссер-толкователь, режиссер-зеркало, режиссер-организатор. Но, действительно ли только организаторские качества режиссера влияют на качество медиапродукции созданной под его руководством? (3)

Профессиональный тайм-менеджмент режиссера очень сложно подчинить классическим тактикам тайм-менеджмента, потому как он сопряжен с творческим процессом. Профессиональные качества режиссера – это вопрос создания эксклюзивного творческого продукта.

Рассматривая аспекты работы над творческим проектом, следует отметить, что большинство исследователей говорят о том, что при таком процессе, над человеком в большей степени преобладает бессознательное. Многомерность творческого процесса обуславливает объективную трудность выявления его качественных характеристик. Для этого попробуем проанализировать отечественный и зарубежный опыт по выявлению признаков, этапов и критериев творческого процесса.

Творческий процесс относится к преобразованию как форме внешней активности и принципиально отличается от предметной деятельности.

Творческий процесс может возникать в предметной деятельности, и тогда он связан с порождением «побочного продукта», который и является в итоге творческим результатом. Творческий человек видит побочные результаты, которые являются творением нового, а нетворческий видит только результаты по достижении цели, проходя мимо «новизны». К. Рождерс под творческим процессом понимает «создание с помощью действия нового продукта, вырастающего, с одной стороны, из уникальности индивида, а с другой – обусловленного материалом, событиями, людьми и обстоятельствами жизни».

Выделяя признаки творческого процесса, практически все исследователи подчеркивают его бессознательность, спонтанность, неконтролируемость волей и разумом, а также изменённость состояния сознания. С бессознательностью мысли, с ведущей ролью подсознания, доминированием его над сознанием в процессе творческого акта связан ряд других особенностей творческого процесса, в частности эффект «бессилия воли» при вдохновении. Е.В. Гетманская в своей статье формулирует признаки творческого процесса: бессознательность и спонтанность. Потребность в творчестве возникает даже тогда, когда она нежелательна и невозможна: сознание как бы провоцирует активность бессознательного.

Принципиальная спонтанность творческого процесса делает его неуловимым для естественно-научных методов [2].

Таким образом, для того, чтобы самоменеджмент режиссера мог на бессознательном уровне влиять на его профессиональный менеджмент, режиссеру необходимо выработать привычку на выполнение основных правил тайм-менеджмента в своей обычной жизни: постановка цели (целеполагание); организация работы и отдыха; расстановка приоритетов; автоматизация действий; делегирование обязанностей и многое другое. Достоинством классических методик тайм-менеджмента является их возможность авторской трактовки. Главное – уловить основу, идею и спроецировать ее на свой род деятельности. За счет использования творческих методик организации временного пространства, имеющих четкий алгоритм действий увеличить производительность работы, и тем самым повлиять на ее качество.

ЛИТЕРАТУРА

Книги

1. Архангельский Г. А. Тайм-менеджмент: учебное пособие / под ред. Г. А. Архангельского. – М. : Market DS, 2008. – 282 с.
2. Гетманская Е.В. Творческий процесс: признаки, этапы и критерии // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Серия: Педагогика и психология. – 2010. – № 3 (3). – С. 155–160.
3. Дубина, И.Н. Творческие решения в управлении и бизнесе: учебное пособие / И.Н. Дубина. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – 373 с.

Электронные ресурсы

Маркетплейс обучающих продуктов по личному и профессиональному развитию [Электронный ресурс] // Тайм-менеджмент: понятие, основные правила, принципы управления временем. – Режим доступа: http://salid.ru.

УДК 378

Е. А. Жукова,
г. Сергиев Посад, РФ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНСТРУМЕНТОВ ЭЛЕКТРОННОЙ ИНФОРМАЦИОННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ НА ОСНОВЕ MOODLE ПРИ ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ ТВОРЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ

Современные технологические решения для активной и качественной коммуникации участников образовательного процесса становятся весьма востребованными, в том числе при организации образования творческой направленности. В Сергиево-Посадском филиале Всероссийского института кинематографии имени С.А. Герасимова используется прикладное решение на базе MOODLE, которое является средством размещения учебных материалов и каналом эффективной коммуникации участников образовательного процесса.

MOODLE (Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment) – модульная объектно-ориентированная динамическая обучающая среда с развитой модульной архитектурой, позволяющей подстраивать ее возможности под конкретные нужды образовательной организации и меняющиеся условия. MOODLE относят к классу Learning Management System (в узком смысле это понятие включает системы, которые используют образовательные организации для доставки учебных материалов обучающимся, в широком - это системы управления обучением, в том числе и коммерческие).

В ходе обучения студентов СПФ ВГИК по образовательным программам высшего и среднего профессионального образования активно используется электронная информационная-образовательная среда (ЭИОС) на базе MOODLE. В целом, подобные комплексы могут быть нацелены, во-первых, на создание самостоятельной формы

дистанционного образования, доступной максимально широкому кругу лиц, во-вторых, в качестве инструментария для расширения возможностей преподавания, которые используется параллельно с традиционной контактной формой. В филиале также есть опыт использования среды в качестве единственной возможности осуществления образовательного процесса в период вынужденной изоляции участников образовательного процесса.

В настоящее время вопросы применения электронно-образовательных платформ активно исследуются, в особенности аспекты, выявляющие преимущества организации обучения с их применением, а также пути преодоления возникающих трудностей. Из публикаций, в которых обобщается опыт применения подобных цифровых комплексов, можно почерпнуть конкретные рекомендации по использованию отдельных элементов ЭИОС, позволяющих с успехом решать педагогические задачи. Коллеги подкрепляют свои успехи данными мониторингов, соотнося результаты использования ресурсов электронно-образовательной среды с итогами промежуточной аттестации.

Однако о специфике реализации творческих специальностей с применением электронных платформ рассуждают не так часто. Считается, что дистанционный формат обучения не вполне отвечает целям и задачам образования в сфере искусства и культуры. При освоении специальностей, не связанных напрямую с творчеством, акцент, и вполне справедливо, делается на расширении практики самостоятельного решения обучающимися грамотно поставленных образовательных задач, в то время как у студентов, осваивающих творческие профессии, самостоятельная работа не может проходить удаленно от наставника. Требуется максимальное взаимодействие с педагогом, который не только консультирует, но и создает психологические условия, мотивирует, выбирает степень сложности, адекватную творческим и когнитивным способностям конкретного обучающегося, поддерживает баланс между «умением свободно и креативно мыслить, не забывая о фундаментальности правил, профессиональных знаний» [2, с. 96].

Тем не менее, управляемая инструментальная среда MOODLE предоставляет возможности для решения практически всех педагогических задач, в том числе таких, которые отвечают организации обучения по творческому профилю. Основные характеристики образовательной среды, функционирующей в Сергиево-Посадском филиале ВГИК, можно представить следующим образом:

- система, включающая комплекс разнообразных программ, дополненная плагинами, устанавливается на виртуальный выделенный сервер; вся информация может быть загружена и востребована через интернет;

- она является закрытой системой с доступом для целевых групп обучающихся, педагогов и руководства; при необходимости возможно добавление пользователя в качестве гостя, например, для проведения мастер-классов, привлечения сторонних экспертов, приглашенных на экзамен по учебной дисциплине творческого цикла;

- в филиале имеет место разделение сред на платформу среднего профессионального образования и высшего образования, вход в личный кабинет осуществляется через гиперссылку на главной странице сайта филиала;

- на основе модульной конструкции выстроена понятная структура категорий для добавления и нахождения интересующего образовательного контента; навигацию облегчает простой и внятный интерфейс, контекстные подсказки;

- ЭИОС позволяет использовать синхронный образовательный метод, т.е. одновременно проводить в онлайн режиме несколько учебных занятий, как групповых, так и индивидуальных, а также применять несинхронные методики, например, лекции в формате видеозаписи, загруженные задания и т.п.;

- используется разнообразный перечень инструментов, принадлежащих к группе статических (текстовые страницы, ссылки на тематические файлы, каталоги) и

интерактивных (видеоконференция, задания с настраиваемыми сроками, в пределах которых имеется доступ к ресурсу, параметр включения временного запрета на выполнение задания, модуль, позволяющий назначать встречи в рамках учебного занятия, журнал посещения занятий и т.д.);

- ЭИОС позволяет распространять материалы и ресурсы, связанные с осваиваемым учебным курсом; учебный контент становится в высшей степени наглядным благодаря инфографике, звуку, цвету; он может быть рассчитан на временные рамки, превышающие продолжительность обычного занятия, а также выходить за пределы программы;

- студент получает возможность в домашних условиях работать с учебными материалами, выполнять занятия в удобном для него темпе; преподавателю доступен инструмент изучения образовательной активности обучающихся (количество и продолжительность входов, востребованный пользователем образовательный контент и др.);

- происходит надежная фиксация образовательного процесса (производится видеозапись занятий, проводимых в режиме видеоконференций), исчезает необходимость специального контроля посещаемости занятий;

- ЭИОС делает возможным преодоление пространственного барьера при проведении групповых и индивидуальных занятий; качество обратной связи, получаемой в режиме 24/7/365, не уступает традиционным формам обучения.

Один из самых полезных и удобных сервисов, интегрируемых с платформой MOODLE – «вебинарная комната» BigBlueButton, которая подключается простым нажатием «большой голубой кнопки». Функции данного сервиса включают: экран для демонстрации презентации с масштабированием, доступ к экрану модератора, опции управления трансляцией и передачи прав другим участникам, запись трансляции (настраивается автоматически или включается по команде), живой чат с сигналами оповещения о новых сообщениях, интерактивная доска, на которой можно рисовать, подчеркивать, выбирая цвет, шрифт, можно включить такую функцию для пользователей. До начала вебинара можно отправить уведомление участникам – они получат его по электронной почте. Есть возможность работать не только с контентом, загруженным в тот или иной модуль учебного курса, но и с внешними ресурсами, в том числе с видеоматериалами, которые демонстрируются через ссылку.

Учебный план специальности 55.05.01 Режиссура кино и телевидения предусматривает групповые и индивидуальные формы контактной работы. В среднем на каждого студента отводится 2 ч в неделю. Большинство преподавателей, привлеченных к работе в филиале, являясь работниками головной образовательной организации и жителями столицы, позитивно воспринимают возможность проведения индивидуального занятия через ЭИОС, вместо поездки в дальнее Подмосковье, и пользуются этой возможностью без ущерба для качества образовательного диалога. Через электронно-образовательную среду филиала проводится около 80% индивидуальных занятий. Функции интерактивной коммуникационной технологии BigBlueButton обеспечивают онлайн общение, возможность демонстрации выполненных студентом заданий в формате фото- и видео. Для более эффективного использования времени, отведенного на индивидуальное занятие продолжительностью в 1 или 0,5 ак. ч., обучающийся может загружать необходимый контент заблаговременно, для чего он может самостоятельно создать в видеоконференцию, к которой в нужное время присоединится преподаватель. Благодаря передаче через BigBlueButton звука и изображения устанавливается двухсторонняя связь обучающегося и преподавателя в реальном времени. При отсутствии микрофона или техническом сбое можно использовать чат. Таким образом, интерактивные инструменты сервиса BigBlueButton позволяют актуализировать личностно-ориентированный подход.

Решение на базе MOODLE, используемое в филиале, обеспечивает многопользовательский обмен информацией. Его можно считать оптимальным для

небольшой образовательной организации. При умеренном количестве пользователей нет необходимости в большом штате технических сотрудников и администраторов, не требуется мощное оборудование. Предъявляются минимальные требования к конфигурации компьютера пользователя, аппаратному и программному обеспечению. Стоит отметить, что система бесплатна, работает с любым браузером, для нее разработано более 1500 плагинов, находящихся также в свободном доступе. По оценкам экспертов, среди платформ для организации электронного обучения MOODLE является лидером [1]. Эксперты анализировали основные параметры системы, объединив их в следующие блоки:

- инструменты управления учебным курсом,
- возможности администрирования,
- технические аспекты,
- возможности адаптации,
- удобство использования платформы,
- управление данными пользователя,
- объекты обучения,
- средства общения

Мониторинг работы через систему MOODLE в филиале, помимо положительных эффектов, показывает нестабильность интереса к работе в системе среди студентов (очевидно, по причине накапливаемой усталости), неравномерный их интерес к учебным курсам, настороженное отношение к видеофиксации учебного процесса, поскольку затрагивается процесс создания творческого продукта. Несмотря на гибкость обновления учебного контента, нельзя не отметить высокие трудозатраты преподавателя, которые несопоставимы с трудозатратами при подготовке аналогичного очного занятия.

Тем не менее, система продуктивна и перспективна с позиции внедрения на ее инфраструктурной базе сетевой образовательной модели. В том числе обучения по программам, в структуру которых включена индивидуальная работа со студентами, раскрывающая увлекательный характер и издержки будущей профессии, способствующая раскрытию творческого потенциала обучающихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов А.М. Работа в системе дистанционного обучения Moodle. – Харьков: ХНАГХ, 2009. – 292 с.
2. Ахалая Л.Д. Особенности обучения студентов творческих специальностей / Л. Ахалая // Актуальные проблемы науки и техники. Инноватика: Сборник научных статей по материалам II Международной научно-практической конференции (12 мая 2020 г., г. Уфа). – Уфа: Изд. НИЦ Вестник науки, 2020. – С. 94–100.

УДК 004.4

И. И. Колосов,
Э. В. Гусева,
г. Волгоград, РФ

ОБЗОР СОВРЕМЕННОГО ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ДЛЯ РАБОТЫ БУДУЩЕГО РЕЖИССЕРА

В современном мире день за днем возрастает потребность в новейших информационных технологиях. Электронные устройства занимают все больше и больше места в жизни каждого. Если учитывать, что режиссер, как человек творческий, опытный и образованный, впитывает в себя информацию из совершенно разных источников, будь то телевидение, разговоры на улице, рассказы знакомых, прочитанная литература, рекламные вывески и многое другое, то отсюда можно выявить тенденции к появлению того, что называется замыслом, или темой. Это начало начал. Возникшие образы и диалоги необходимо зафиксировать в первую очередь в сценариях. И если, изначально литературная

разработка записывалась на бумажных носителях, затем в XIX и практически до конца XX века тексты печаталась на печатных машинках, то сейчас существует огромное количество различного оборудования для реализации записи и редактирования данных.

В данной статье мы не претендуем на выявление научной новизны данной отрасли, ее целью являлся обзор существующего программного обеспечения для эффективной деятельности современного режиссера.

Рассмотрим, набор программного обеспечения, необходимого для осуществления эффективной трудовой деятельности режиссера, который является примером стандарта современной базовой обработки информации. Данная система постоянно модернизируется своими создателями и на сегодняшний день представляет довольно сложную и многофункциональную версию взаимосвязанных приложений. В каждой таблице обзора функций программного обеспечения, слева направо даны наименования программ в порядке популярности использования по данным на 2020 год.

Известно, что большая часть работы режиссера происходит с текстовой информацией различных источников и направлений. Такого рода информация обрабатывается с помощью текстовых редакторов. Далее, в таблице №1., рассмотрим текстовый процессор, являющийся редактором текста с расширенными функциями, такими как: обработка изображения, математический расчет, рисование, вставка не текстовых объектов из других приложений и т.д. [2]

Таблица № 1

название / описание	MS Word	Open Office Writer	Libre Office Writer	WPS Office Writer	IBM Lotus Symphony	WordPad
Набор и редактирование текста	да	да	да	частично	да	да
Использование разных шрифтов	да	да	да	да	да	да
Работа с таблицами	да	да	да	да	да	нет
Работа с графикой	да	да	да	да	да	да
Работа с макросами	язык vba	язык vba, js	язык vba	язык vba	язык vba	нет
Сохранение в PDF	да	да	да	да	да	нет
Платное использование	да	нет	нет	нет	нет	с составе Windows

Также для большей эффективности полезной деятельности и экономии времени специалиста, созданы семейство программ для распознавания текста. В таблице № 2 перечислены данные наименования программ распознавания. Эти незаменимые программы, уменьшающие время обработки документов в десятки раз.

Таблица № 2

название / описание	ABBYY Fine Reader	OCR CuneiForm	Readiris Pro	Freemore OCR	ABBYY Screenshot Reader	Adobe Acrobat Pro	Scanitto Pro	RiDoc
Печатный текст	да	да	да	да	нет	да	да	да
Рукописный	да	нет	да	нет	нет	нет	нет	нет
Работа с PDF	да	да	да	да	да	да	нет	
Работа с разными языками	да	нет	нет	нет	да	нет	нет	нет
Платная	да	нет	да	нет	да	да	да	да

По роду своей профессиональной деятельности режиссер пользуется интернет источниками для поиска необходимой информации и коммуникации. Для осуществления этого процесса существует очень много различных браузеров, рассмотрим их функциональные особенности в таблице №3. Все обозреваемые браузеры имеют возможность перевода страницы на другой язык, посредством расширений. Также большинство кросплатформенны, кроме IE. Следует заметить, что программы в данном сегменте бесплатны и подходят для постоянного пользования.

Таблица № 3

название / описание	Google Chrome	Яндекс Браузер	Opera/Opera GX	Mozilla Firefox	Internet Explorer (Microsoft Edge)
Движок[5]	Blink	Blink	Blink	Gecko	Trident/ EdgeHTML
Ограничение CPU / RAM	нет	нет	да	нет	нет
Синхронизация	да	да	да	да	да
Заметки	нет	да	да	нет	нет
Мессенджер					
Блокировка рекламы	да	да	да	да	да
VPN	да	да	встроен	да	да

Не вошли в наш обзор: Амиго, Atom , UC Browser , Vivaldi, Elements, Maxthon, Tor Browser, K-Meleon, Uran, Cent, Brave и т.д. Причины, по которым данные браузеры не обозревались: отсутствие массовой популярности, слишком много разновидностей при трех одинаковых ядрах (Gecko, Blink, EdgeHTML) [1].

К сожалению, не все будущие режиссеры в должной степени владеют выше перечисленными программами, а некоторые даже не владеют элементарной техникой создания и форматирования текстовых документов. Например, для создания сценария важно не только художественно и композиционно его разработать, но и грамотно его оформить, выделив тексты ведущих и ремарки, соответствующим курсивом. Это способствует не только удобству дальнейшего пользования данным документом, но и подчеркивает основную мысль автора.

Например, используя традиционный способ форматирования текста готового сценария, необходимо во вкладке «Главная», группе «Абзац», зайти в окно «Параметры абзаца», выбрать выравнивание по ширине и уровень «Основной текст», и т.д. Все как для формата общепринятого научного текста, но в поле со списком «Первая строка», вместо значения «Отступ» выбираем - «Выступ». Это мы делаем для того что бы выделить тексты ведущих, для последующего чтения с листа.

Работой для продвинутых пользователей является автоматизация создания и редактирования документа в текстовых процессорах, где есть возможность расширить функции набора и редактирования текста, а также использовать различные задачи, связанные не только с текстовыми данными. Можно сказать, что современные текстовые процессоры обладают встроенным языком программирования, причем стандартом в данной области является язык Visual Basic for Application (VBA).

Например, VBA можно использовать при работе с большими объемами текста или если требуется частое выполнение однотипных задач. В этом случае можно записать макрос и выполнять его. Это снизит затраты времени на работу в десятки раз и повысит точность выполняемой задачи в разы. Следует заметить, что в крупных программах, не являющихся текстовыми процессорами, как правило, выполняющих множество расчетных функций, также реализована возможность использования VBA.

Использование макросов поможет быстро оформить сценарий, выявить ошибки структуры или применить шаблон компоновки в зависимости от условий. У нас есть успешный опыт в решении задачи автоматизации оформления сценариев по мотивам художественных произведений Чехова с помощью VBA. Задача выполнялась в течение тридцати минут, экономия времени составила порядка трех часов.

Неоценима возможность использования VBA при расчетных работах, таких как составление сметы, создание партитур или плана репетиций. Также следует учесть огромные возможности при использовании VBA в статистических прогнозах.

Таким образом, перечисленное программное обеспечение будет полезно будущим режиссерам не только как инструмент для экономии времени при создании сценариев и различной режиссерской документации, но и как фундамент для их последующей научной деятельности. Следовательно, необходимо еще на стадии получения профессии, овладевать навыками обработки и форматирования документов, а также, осваивать новые возможности компьютерных программ.

ЛИТЕРАТУРА

1. DoesITmatter, Сравнение браузеров [Электронный ресурс] / Информационно-развлекательный портал Пикабу. – Режим доступа: https://pikabu.ru/story/sravnenie_brauzerov_22052020_chto_zhe_luchshe_7469051

2. Лучшие офисные пакеты для компьютера [Электронный ресурс] /СофтКаталог.info. – Режим доступа: https://softcatalog.info/ru/obzor/luchshie-ofisnye-pakety-dlya-kompyutera

УДК 159.09.072

И. В. Костев,
г. Луганск, ЛНР

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ИНФОРМАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ СПЕЦДИСЦИПЛИН

Человек человеку должен быть только сотрудником, другом, соратником, учителем, а не владыкой разума и воли его.

М. Горький

В настоящих тезисах предпринята попытка рассмотреть теоретические и методические проблемы такой области прикладной психологии как социально – психологический тренинг. (СПТ) Речь идет о некоторой форме психологического воздействия в процессе интенсивного общения в групповом контексте. Именно с этой точки зрения рассматриваются проблемы социально-психологического воздействия, традиционно разрабатываемые в педагогической психологии и психотерапии, которые в последнее время активно осваиваются социальной психологией. Социально психологический тренинг рассматривается с точки зрения подготовки к общению, коррекции общения. Обозначенные проблемы имеющий для работников СМИ и в частности телевидения, не только теоретическое, но и практическое значение.

Экзистенциализм (от лат. – существование) – стремиться постичь бытие, как нерасчлененную целостность субъекта и объекта, как человеческое существования (экзистенция). Бытие направленно на нечто и осознает свою конечность.

Структура экзистенции описывается через ряд чисел человеческих характеристик - страх, забота, решимость, совесть и др.

Понять экзистенцию как основу своего существования, человек может понять только в критических ситуациях, в моменты потрясений. Одной из важнейших проблем экзистенциализма является осознание свободы как экзистенции. Свобода для человека – это тяжкое бремя, которое он обречен нести, если он – личность. Отказаться от этой свободы можно если перестать быть личностью, стать «как все». Общество состоящие из людей, отказывающихся от свободы, в пользу безлично-универсального, состоит из людей, которые абсолютно одиноки. В таком обществе невозможно общение, а человеческая жизнь становиться абсурдной и бессмысленной. Только бунт людей против этой абсурдности существования, экстаз разрушения мира могут объединить их. Такой прорыв возможен через любовь. Человек должен научиться жить и любить с постоянным осознанием хрупкости и конечности всего что он любит. Осознание этого причиняет боль.

Способность оставаться в отношениях роста с другими, не унижая существования друг друга – вот что характеризует здоровую личность. Так выглядит идеал в сфере межличностных отношений – люди – вступают в них, чтобы обогатить свое существование.

1. Общаясь, два человека, посредством самораскрытия вступают друг с другом в аутентичную коммуникацию.

2. Их требования друг к другу реалистичны, взаимосогласованные.

3. Они активно поддерживают стремление к росту, счастью и взаимопониманию.

4. Каждый оберегает свободу другого, быть собой и не пытается довлеть, доминировать либо контролировать его.

Поиск удовлетворяющих ценностей, которые наполнили бы жизнь смыслом, – дело весьма индивидуальное, но с подобной ситуацией сталкиваются все люди. Источники решения – обращение человека к самому к себе, следовать по пути самореализации и

самоактуализации, а для этого требуется мужество и целенаправленность. Именно в этом – стратегический путь решения проблемы, установление конструктивных отношений как с собой, так и с обществом в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолова Н.Н. Доктрина человеческих отношений / Н.Н. Богомолова. – М.: Мысль, 1974. – 176 с.
2. Бодаев А.А. Восприятие человека человеком / А.А. Бодаев. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1965. – 123 с.
3. Туревский М.А. Проблемы подготовки к общению: материалы симпозиума / М.А. Туревский. – Таллин: Изд-во ТалГПИ, 1979. – 107 с.

УДК 791.43

К. С. Криничный,
г. Луганск, ЛНР

РЕЖИССЕРСКИЕ НОВАЦИИ В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 90-Х ГОДОВ

1990-е стали для отечественного кинематографа **эпохой контрастов**. В начале десятилетия развалилась советская государственная система кинопроизводства и кинопроката. Параллельно в кино хлынул поток низкоквалифицированных кадров и людей далеких от профессии и понимания азов киноискусства. В конце десятилетия постепенно начала складываться новая **продюсерская система** создания фильмов и их проката. Показательны цифры количества снимаемых картин в год. Если 1990 год стал рекордным за всю историю отечественного кино, — было сделано 300 фильмов, — то далее эта цифра стала резко сокращаться. Уже в 1996 году в стране сняли всего 28 лент. Показатель, сравнимый разве что с послевоенным сталинским «малокартиньем». В том же году принимается закон о поддержке национальной кинематографии. До конца десятилетия и далее количество ежегодно выпускаемых картин постепенно начинает увеличиваться.

1990-е стали временем «**горьких разочарований и пышных триумфов»**. С одной стороны, продолжали работать многие классики прошлого, но выдавали они при этом ленты сомнительного уровня. Взять ту же троицу комедиографов Леонида Гайдая, Георгия Данелии и Эльдара Рязанова. Очевидно, что фильмы «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди», «Орел и решка», «Старые клячи» не идут ни в какое сравнение с работами тех же авторов 1960-1980-х годов. Схожим разочарованием обернулись фильмы и других мастеров старшего поколения, например, Марлена Хуциева («Бесконечность»), Владимира Мотыля («Несут меня кони»). И в то же время другие режиссеры переживали буквально ренессанс. Кира Муратова за десятилетие сняла три картины («Чувствительный милиционер», «Увлеченья», «Три истории») и обрела заслуженное признание. А в советское время она столкнулась с цензурой и даже запретом на профессию. Другой запрещаемый в советское время режиссер Александр Сокуров также создает целый ряд примечательных работ в своем уникальном авторском стиле: «Камень», «Мать и сын», «Молох» [1].

Едва ли не главным режиссером этой (да и следующей) эпохи стал еще один автор родом из перестройки — Алексей Балабанов, снявший в это время и эстетские драмы, вроде «Счастливых дней» и «Про уродов и людей», и народные хиты «Брат» и «Брат 2». Ну а главным триумфатором 1990-х по наградам можно считать Никиту Михалкова. В 1991 году он получил «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля за фильм «Урга — территория любви», а в 1995 году — «Оскар» за «Утомленных солнцем».

Развал Советского Союза повлиял на отечественный кинематограф, и российское кино еще долго находилось в упадке. Дефолт 1998 года больно ударил по режиссерам, финансирование кинопроизводства резко сократилось. Дабы не загубить кинематограф и

иметь хоть какой-то шанс к развитию, открывались маленькие частные киностудии. Самыми кассовыми комедиями того времени стали «Ширли-мырли», «Особенности национальной охоты», а также фильмы «Вор» и «Анкор, еще анкор!».

Настоящий фурор в российском кинематографе произвела картина «Брат», выпущенная в 1997 году Алексеем Балабановым. Нулевые же ознаменовались рождением кинокомпаний, которые производили телевизионные фильмы и сериалы. Самыми популярными из них стали «Амедиа», «КостаФильм» и «Форвард-фильм». Особым успехом у зрителей пользовались криминальные сериалы, такие как «Улицы разбитых фонарей», «Бандитский Петербург» и так далее. Такие сериалы отражали реалии непростых 90-х. У женской аудитории пользовались большой популярностью мелодраматические сериалы, например «Обручальное кольцо», «Кармелита» [2].

В плане **номинаций Оскар** эпоха вообще была насыщенной: из шестнадцати номинаций на «Лучший фильм на иностранном языке» за всю историю отечественного кино четыре пришлись именно на 1990-е («Урга — территория любви», «Утомленные солнцем», «Кавказский пленник» и «Вор»). Приглянулась Американской киноакадемии в это время и отечественная анимация: Александр Петров номинировался в 1990, 1998 и 2000 годах и в последний раз выиграл с работой «Старик и море», а в 1996 на награду претендовал «Гагарин» Алексея Харитиди.

Продолжает развиваться тренд **жанрового кино** (главным образом экшн, хорроры, комедии и эротика), которое, однако, в большинстве случаев не выдерживает никакой критики ни в плане технического качества, ни художественного. В качестве примеров того, как делать не надо, можно вспомнить комедии Анатолия Эйрамджана, Михаила Кокшенова, Сергея Никоненко.

Отдельного внимания заслуживают попытки создания самобытного российского **хоррора**, дешевого и сердитого: «Гонгофер» (Бахыт Килибаев), «Прикосновение» (Альберт Мкртчян), «Змеиный источник» (Николай Лебедев), «Упырь» (Сергей Винокуров), «Серебряные головы» (Евгений Юфит).

Особняком стоят деревенские драмы Лидии Бобровой «Ой, вы, гуси…», «В той стране», сделанные на стыке документального и игрового кино. Традиционная для нашего кино **тема Великой Отечественной войны** в 1990-е несколько забывается, зато темы свежих военных конфликтов раскрываются в «Кавказском пленнике» Сергея Бодрова-старшего, «Блокпосте» Александра Рогожкина.

Важным материалом остается **советское прошлое.** Болезненные вопросы поднимаются в картинах «Чекист» Александра Рогожкина, «Троцкий» Леонида Марягина, «Серп и молот» Сергея Ливнева, «Какая чудная игра» Петра Тодоровского, «Хрусталев, машину!» Алексея Германа, «Телец» Александра Сокурова.

В конце десятилетия возникают попытки возрождения формата **отечественного блокбастера**, большого сложнопостановочного кино. К таким фильмам можно отнести исторические эпопеи «Сибирский цирюльник» Никиты Михалкова, «Русский бунт» Александра Прошкина и «Романовы: Венценосная семья» Глеба Панфилова. **Ведущими актерами** эпохи можно назвать Сергея Бодрова, Ренату Литвинову, Олега Меньшикова, Сергея Маковецкого, Владимира Машкова, Дмитрия Певцова, Алексея Серебрякова, Евгения Миронова, Чулпан Хаматову, Ингеборгу Дапкунайте, Ивана Охлобыстина, Михаила Евдокимова, Константина Хабенского, Сергея Безрукова и других [2].

Пожалуй, один из самых доступных способов изучить эпоху 90-х и нулевых — это смотреть фильмы того времени. Ведь тогда не было широкодоступного интернета, а социальные сети были не так популярны. Время было непростое, динамичное, и волей-неволей оно отражалось в кино. Наверное, поэтому именно в ту пору выходило так много разноплановых лент. Режиссеры не всегда имели достаточно средств для воплощения своих задумок, поэтому старались снимать свои киноленты на максимально злободневные темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева Л.А. Российский кинематограф 90-х в поисках зрителя / Л.А. Зайцева. – М.: ВГИК, 2018. – 230 с.
2. Кудрявцев С. В. 3500 Кинорецензий: в 2 т. Т. 1. / С. В. Кудрявцев. – М., 2008. – 668 с.

УДК 792.01:37.036

А. Н. Ларина,
В. Н. Титова,
г. Луганск, ЛНР

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ ВОСПИТАННИКОВ ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

В современной художественной практике любой творческий коллектив, как правило, является постоянным участником театральной деятельности: принимает участие в театрализованных представлениях, праздниках, концертах, готовит собственные постановки (в виде номеров), через театрализованную игру развивает исполнительские способности, постигает искусство сцены.

В занятиях, репетиционной деятельности, творческого коллектива театрализация должна занимать значимое место, так как она оказывает большое влияние на развитие у участников коллектива (независимо от специфики деятельности, жанра, возраста) творческих способностей, образного мышления.

Театрализация – одна из многих инновационных технологий в процессе воспитания творческого коллектива. Это художественно-педагогический метод, суть которого состоит в показе, оживлении, художественном осмыслении того или иного факта, документа, события [6].

Умение заинтересовать участников коллектива, увлечь их художественным материалом, донести материал в яркой эмоционально – образной форме – это наивысшее мастерство руководителя коллектива. Только так, влияя на эмоциональное восприятие воспитанников, он сможет их научить и воспитать, пробудить мысль и сформировать чувство, а главное – способствовать становлению и развитию личности.

Л. Выготский, разделяя мысль о родстве педагогики и искусства, говорил, что именно в художественном образе кроется великая сила, способная зажигать чувство, возбуждать волю, поднимать энергию, обуславливающую и готовящую к действию [5].

Руководитель творческого коллектива – это режиссер, актер, и драматург в одном лице.

Полное взаимопонимание и единение руководителя и участников творческого коллектива достигается с помощью таких элементов как: стихотворение, музыка, танец, игра, различные творческие задания.

Театрализованная деятельность требует от участников коллектива мышления, внимания, вырабатывает умение быстро ориентироваться и находить правильное решение.

Руководитель всегда находится в поиске, какой подход найти к участнику, чтобы ему было интересно, чтобы он не был безразличен к репетиционному процессу, к жизни коллектива. В процессе творческого формирования коллектива тесно переплетаются две важные задачи руководителя – обучение и воспитание участников творческого коллектива.

Обучение – это деятельность, направленная на развитие умений и навыков, накопление опыта участниками коллектива.

Воспитание направлено на формирование моральных качеств, нравственных идеалов, личностных ориентиров участников [4].

У каждого из этих методов своя психологическая основа, специфические принципы, методы и формы построения. В практике руководителя коллектива обучение и воспитание осуществляются одновременно, в единстве. Оба метода как части педагогического процесса

призваны содействовать реализации единой цели: всестороннему развитию творческой личности.

Театрализация – это не только воспитательная работа. Ее приемы можно применять в любом коллективе. Знания и умения, полученные вместе с впечатлениями, глубоки и прочны. Время не стирает их, а только углубляет, расширяет, дополняет.

Приемы театрализации вызывают у участников творческого коллектива удовольствие, повышают эмоциональный тонус, способствуют развитию фантазии, воображения, внимания, наблюдательности и пытливости. Выразительные средства театра, используемые руководителем в процессе своей работы, помогают снять эмоциональную скованность воспитанников, неуверенность в себе, активизируют творческие способности [6].

Театрализация – это не только сцена. Ее использование предполагает развитие различных творческих способностей участников коллектива. Это и танцы, и рисование, и музыка, и декоративно-художественное творчество, и сценическая речь. Театрализация дисциплинирует и воспитывает.

Сущностью театрального творчества участников коллектива является процесс перевоплощения и воспроизведения характера и поведения другого человека, который действует в заданных обстоятельствах. Результат такого перевоплощения – развитие грамотности в области театрального искусства, приобретение исполнительских навыков, исполнительской культуры, повышение творческой активности, вера в свои силы, осознание собственной значимости в коллективе, деле, социальная адаптация участника творческого коллектива.

Руководитель коллектива большое количество времени уделяет фиксации внимания участников на выразительности действий персонажа, его мимики, интонации, движения, чтобы суметь все это воспроизвести в дальнейшем [1].

В каждом человеке изначально заложено творческое начало, и театр как вид искусства, наиболее полно способствует творческому развитию личности участника творческого коллектива. Театральное творчество – одно из ярких эмоциональных средств, формирующих вкус. Он воздействует на воображение участника коллектива различными средствами: словом, действием, изобразительным искусством, музыкой, танцем, игрой. Театральная деятельность формирует целеустремленность, собранность, взаимовыручку, взаимозаменяемость.

Театрализация воспитывает, и возможности ее очень велики. Участники творческого коллектива через театрально-художественную деятельность познают окружающий мир во всем его многообразии и неповторимости, через образы, краски, звуки; а умело организованный руководителем репетиционный процесс работы, в ходе которого возникают различные вопросы, заставляет думать, анализировать, делать выводы и принимать решения [2].

С умственным развитием тесно связано и совершенствование речи, выработка дикции, сценическая речь. В процессе работы над выразительностью реплик персонажей, собственных высказываний и дополнений во время работы, пополняется словарный запас участника коллектива, развивается культура речи, ярче используется набор интонаций.

Театрализованная деятельность в работе с творческим коллективом развивает чувства участников, раскрывает их глубокие переживания, приобщают к духовным ценностям и идеалам. Это является зримым результатом использования театрализации. Но не менее важна роль использования театральной деятельности для развития эмоциональной сферы участника творческого коллектива. Ситуации, которые возникают во время театрализованных занятий, заставляют участника коллектива сочувствовать, сопереживать персонажам, разделять их радость и чувствовать печаль.

Театрализованная деятельность – это важнейшее средство развития у участников коллектива способности распознавать эмоциональное состояние персонажа по мимике,

жестам, интонации, умения ставить себя на его место в различных ситуациях, находить адекватные выходы сложившейся ситуации. Этот бесценный психологический опыт может быть использован и в обычной жизни [3].

В то же время театрализованная деятельность формирует у участников творческого коллектива опыт социальных навыков поведения, поскольку каждое произведение, любой материал, которые взяты в разработку, имеют собственную нравственную направленность (дружба, доброта, честность, смелость, сочувствие). Благодаря постановкам, которые используются в творческой работе коллектива, каждый его участник познает мир не только умом, но и сердцем, выражает свое отношение к затронутой теме. Герои, которые близки по духу участнику коллектива, становятся для него образцом для подражания и вызывают эмоциональный отклик.

Таким образом, использование в художественной практике самодеятельных коллективов метода театрализации дает возможность участнику творческого коллектива решать проблемные ситуации, действуя от лица персонажа постановки, представления. Это помогает преодолевать робость, неуверенность в себе, застенчивость и пр. Соответственно, театрализованные занятия помогают участникам коллектива справиться с комплексами, раскрыться [7].

Основная задача руководителя коллектива, который использует в своей работе театрализованную деятельность, – познакомить с лучшими образцами искусства, чтобы научить своих воспитанников ориентироваться и делать свой выбор. Ведь каждый участник коллектива, выступая на сцене, реализует себя, отстаивает свои позиции, познает себя. Театр дает возможность каждому участнику творческого коллектива заявить о себе, опробовать что-то новое, узнать, на что он способен, поверить в собственные силы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амонашвили, Ш. А. Личностно-гуманная основа педагогического процесса / Ш. А. Амонашвили. – Минск, 1980. – 320 с.
2. Заика, Е. В. Комплекс игр для развития воображения / Е. В. Заика // Вопросы психологии. 1993. №2. – С. 160–165.
3. Ильин, Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. – СПб.: Питер, 2009. – 304 с.
4. Крысько, В. Г. Социальная психология / В. Г. Крысько. – М., 2004. – 508 с.
5. Маленкова, Л. И. Теория и методика воспитания: Учебник. – М.: Педагогическое общество России, 2004. – 260 с.
6. Русанова, В. С. Словарь-справочник / В. С. Русанова. – Челябинск, 2006. – 340 с.
7. Усольцев, А. Создание системы естественнонаучной и технологической подготовки молодежи к инновационной деятельности: монография [Текст] / А. П. Усольцев, Т. Н. Шамало. – Москва – Берлин: «Директ-Медиа», 2014. – 251 с.

УДК 37.02:18:792

Л. Н. Левченко,
О. В. Малахова,
г. Луганск, ЛНР

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА У ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Проблема развития творческой активности школьников в процессе эстетического воспитания является довольно сложной в силу нескольких причин: сложности в современной социокультурной ситуации; нехватка квалифицированных педагогов; своеобразие морального сознания школьников. Основной задачей является воспитание и создание для

каждого ребенка равного старта для развития, что не осуществляется традиционными методиками [3].

В связи с этим создаются учреждения дополнительного образования (школы искусств), где существует театрально отделение. Организация учебно-воспитательного процесса в школах искусств строится на педагогически обоснованном выборе планов, программ, форм, методов, способов обучения и воспитания, соответственно с утвержденными программами. Вся учебно-воспитательная работа осуществляется с учетом интересов, уклонов и способностей слушателей на принципах взаимоуважения и сотрудничества.

Театральное искусство обладает средствами многостороннего воздействия. Оно вовлекает в восприятие спектакля эмоции, интеллект. Нравственное самосознание детей, мобилизует их память, активизирует способность самоанализа, умение обобщать и связывать увиденное на сцене. Это является неотъемлемой частью для усвоения этических норм и правил, так как главное в эстетическом развитии – не только разумом понять, но и чувственно пережить определенные ситуации. Театральное искусство оказывает очень сильное эстетическое чувство и возрождает к жизни художника, дремлющего в душе каждого человека [3].

На занятиях в театральном коллективе необходимо:

– Пробуждать интерес к искусству;

– Развивать способности перевоплощения, сценическую речь, общению с партнером на сцене;

– Развивать творческий потенциал учащихся, умение верить в себя и свои возможности [4].

Рассмотрим средства формирования эстетического вкуса:

1. Развитие познавательных процессов в школьном возрасте, где преобладают непроизвольные формы внимания, памяти, воображения. При этом, наилучшие результаты достигаются при очень положительном эмоциональном отношении ребенка к предлагаемому материалу.

2. Особенности современной ситуации, при которой ценности искусства недостаточно пропагандируются, поэтому театральное искусство становится одним действенных способов приобщения к классической культуре [2].

3. Участие профессиональных артистов, яркость и эмоциональность занятий, что позволит решить важнейшие эстетические задачи, от которых зависит развитие школьников.

4. Спектакли, в которых добро побеждает зло, вместе с тщательно подобранным материалом способны помочь в реализации главной личностной задачи этого возрастного периода – формирование «базового доверия к жизни», что является основой жизненного оптимизма взрослого. Отметим, что, помогая формированию у детей с помощью таких спектаклей жизнеутверждающей, оптимистичной модели мира, мы можем в будущем противостоять различным убеждениям в иррациональности мира [1].

5. Яркость и сила впечатлений, созданных искусством, могут создать дальнейший толчок к самовоспитанию. Если впечатления имеют эмоциональную значимость и производят впечатление на ребенка, то они могут сохраниться в памяти на всю оставшуюся жизнь.

6. Важное место в процессе личностного становления ребенка занимает педагог, что требует от него сочетания качеств хорошего артиста. Он первым показывает детям театрализованные нравственно–эстетические представления. От яркости его показа и качеств личности педагога зависит, будут ли в дальнейшем дети заниматься искусством.

Принимая участие в самом процессе творчества, учащиеся переживают чувства всех персонажей, что очень важно для усвоения этических норм и правил, так как главное в эстетическом развитии – не только умом понять, но у прочувствовать, пережить определенные ситуации. Зритель переживает вместе с исполнителями коллизии спектакля,

подключаются к тому творческому волнению, что испытывают участники коллектива, с ними вместе сопереживают, испытывают состояние духовного подъема, взлета и творчества. Такое состояние становится своеобразным импульсом, порождающим у учащихся творческие способности и желание продолжать занятия творчеством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский. – М.: Просвещение, 2005. – 316 с.
2. Ершова, А. В. Актерская грамота подросткам: программа, советы и разъяснения по четырехлетнему курсу обучения в театральных школах, классах, студиях / А. В. Ершова, В. М. Букатов. – М.: Глаголь, 1994. – 160 с.
3. Приказ Министерства культуры Российской Федерации от 28 декабря 2008 г. №1403 О концепции художественного образования в Российской Федерации [правовой акт: принят Мин. культуры 28 дек 2008 г.: по состоянию на 2025 г.]. – М.: Знание, 2008. – 17 с.
4. Скатерщиков, В. К. Об эстетическом вкусе / В. К. Скатерщиков. – М.: Знание, 2002. – 352 с.

УДК 373.2.015.311

Ю. Б. Лихолетова,
г. Луганск, ЛНР

ВЛИЯНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ НА РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ УМСТВЕННЫМИ СПОСОБНОСТЯМИ

Гуманистическая парадигма современного образования отмечает право каждого человека учиться и развиваться согласно ее возможностям. В таком контексте проблема развития, учебы и социализации детей, с нарушениями психического развития является очень актуальной. Коррекционная учебно-воспитательная работа является системой педагогических мероприятий, направленных на преодоление или послабление нарушений психофизического развития ребенка с ограниченными возможностями, с помощью применения специальных методов, средств воспитания и учебы [1, с. 112].

Теоретическую часть нашего исследования составляют научные концепции Л. С. Выготского, относительно развития нормального и аномального ребенка. Согласно изученным трудам Л. С. Выготского, был сделан вывод, что решающим фактором, от которого зависит позитивная динамика психомоторного и социокультурного развития детей, выступают адекватные условия воспитания в семье и раннее начало комплексных лечебно-реабилитационных и коррекционных психолого-педагогических, социокультурных мероприятий, при внедрении в психолого-педагогическую работу основ театральной импровизации, которая направлена на развитие творческого воображения.

Необходимо отметить, что очень важным в процессе работы педагогического коллектива с детьми, которые имеют такие умственные особенности, является четкое осознание глубины и природы проблемы и перспектив развития личности таких детей с учетом их компенсаторных возможностей. **Елена Федоровна Шангина –** кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженный работник культуры РФ. В 2006 году опубликовала книгу «Тренинг режиссерских и актерских способностей», в которой раскрыла понятие тренинга для актеров самодеятельных театров:

- эмоциональная возбудимость: способность к мгновенному и непосредственному восприятию событий и предлагаемых обстоятельств;
- диапазон сценической заразительности, обаяние, мягкость;
- творческое воображение;
- способность к импровизации;
- пластическая выразительность;

• музыкальные, речеголосовые и ритмические данные.

Основными акцентами в определении степени являются:

а) способность к образному, метафорическому мышлению, пластическому видению — режиссеров;

6) эмоциональная возбудимость, способность к мгновенному и непосредственному восприятию событий и предлагаемых обстоятельств и диапазон артистической заразительности – у исполнителей [5, с.43-67].

Для обнаружения перечисленных способностей применяются три группы художественных тестов теоретического и практического характера. Каждое упражнение, задание, тест должны нести в себе «вызов», ставящий испытуемого перед необходимостью раскрытия его творческого «Я». Данную теорию мы можем включить в работу с детьми, имеющими отклонения в развития, каждый пункт данной теории при систематической работе дает результат. Характерной особенностью детей имеющих слабоумие является неосознанность себя с окружающим миром, т.е. дети не имеют своего «Я», эта методика предлагаемых обстоятельств дает возможность таким детям в перспективе развить своё собственное «Я».

На современном этапе теоретически и практически опровергнуты такие ошибочные теории развития детей с ограниченными умственными способностями, среди которых: теория «потолка». Умственно отсталый ребенок более или менее успешно усваивает все элементарное, простое, но все-таки не может достигнуть высшего уровня обобщения, абстрагирования, нравственные высоты также недоступны для него. Общепринятое положение об особенностях психического развития олигофренов говорит о том, что ведущий недостаток при умственной отсталости это слабость абстрагирования и обобщения. Отстаиваем позицию, что упомянутые нами научные исследования, полностью игнорируют роль коррекционно-развивающего метода учебы в процессе развития детей с ограниченными умственными способностями.

Особенности работы коррекционно-развивающего направления с детьми школьного возраста, имеющие ограниченные умственные способности, основываются на следующих принципах театральной педагогики в профессии актера *этюд* – средство вспомнить жизнь. Артист через этюд осознает основы сценического искусства. Незаметно происходит изучение творческих законов органической природы и приемов психотехники (К.С.Станиславский.)

Этюд – сквозная непрерывная импровизационная проба актера собой предлагаемых обстоятельств и событийной ситуации или действия актера.

В учебном процессе этюд – это:

1. Средство «вспомнить жизнь» и на основе этого создать правду сценической жизни.
2. Средство постижения творческих законов органической природы и приемов психотехники.
3. Средство обучения (постижение основ профессии: погружение в предлагаемые обстоятельства, освоение понятие «действие» и «событие»)
4. Средство проявления творческой инициативы и самостоятельности.

Этюд – самостоятельный поиск действенной линии поведения в заданных (придуманных) обстоятельных.

Существуют 2 вида этюдов:

1. Этюдная проба – этюд как эскиз, набросок или черновик. Основа на сценической импровизации, которая не репетируется и не готовится заранее.

Этюд: действие – событие – непрерывность – вера в предлагаемые обстоятельства.

Действие: А чтобы ты сделал, если бы?

Действие – поведение, поступок, направленное на достижение определенной цели и осуществляется в тех или иных обстоятельствах.

Я-поступок, направленный на определенную цель: задача, желание, влечение, долг. Действие может быть: психическое, физическое, психофизическое, словесное. Действие определяется глаголом: глагол – вспомогательный глагол – приспособление (физическое действие или слово). Действие на сцене определяется глаголом, который в свою очередь может подразделяться на вспомогательные глаголы.

Приспособление – это физическое действие или то как действие воплощается в линии физического поведения или тексте.

При работе с детьми, имеющими умственные отклонения в развития и ставя им задачу, добавляя магическое «если бы» в предлагаемых обстоятельствах дает результат в развитии образного мышления и отношения себя в окружающем их мире.

Также, весомую роль в процессе развития детей школьного возраста с ограниченными умственными способностями помогает система К. С. Станиславского раздел: «Воображение и внимание». К. С. Станиславский дает актерам пошаговую инструкцию того, как работать и развивать свое внимание: «Выберите простой предмет. Рассмотрите его. Чтобы избежать «гляденья» на предмет – опишите для себя его внешний вид. Проделайте внутренне (психологически) все четыре действия, составляющие процесс внимания: держите предмет, притягивайте его к себе, устремляйтесь к нему, проникайте в него, как бы стараясь слиться с ним. Каждое из этих действий проделайте сначала отдельно, потом вместе, соединяя по два, по три и т. д. продолжайте упражнение, следя за теми, чтобы ни органы ваших чувств, ни мускулы тела не напрягались излишне. Меняйте объекты вашего внимания в такой последовательности:

Простой, видимый предмет.

Звук.

Человеческая речь.

Простой предмет, вызванный в воспоминании.

Звук, вызванный в воспоминании.

Человеческая речь (слово или одна фраза), вызванная в воспоминании.

Образ человека, которого вы хорошо знаете, вызванный в воспоминании.

Образ, взятый из пьесы или литературы.

Образ фантастического существа, пейзажа, архитектурной формы и т. п., созданный вами самими. Упражняйтесь до тех пор, пока внимание с его четырьмя действиями не станет для вас легко выполнимым единым душевным актом» [4, с. 97–111]. Мы можем сделать вывод о том, что данная методика беспредметного действия дает нашим детям возможность развивать память и воображение.

Очевидно, что «лечение искусством» появилось тогда же, когда и само искусство (использования музыки, пения, танца, рисования, скульптуры как «средства исцеления»). Театральное искусство также не является исключением, поэтому его роль, заключающуюся в построении коррекционно-развивающего процесса работы с детьми, имеющими ограниченные умственные способности, трудно переоценить.

Ввиду того, что проблема развития детей с ограниченными умственными способностями является предметом большого количества исследований разных научных отраслей (медицины, педагогики, психологии, и тому подобное) многие аспекты данной проблематики нуждаются в более тщательном теоретическом изучении и создании методической базы относительно практического воплощения результатов исследований. В нашем понимании, решение проблемы детей с ограниченными умственными способностями средствами театрального искусства имеет комплексный характер. Учитывая это, нами было определено три основных аспекта относительно влияния на личность школьника.

Когнитивный аспект – развитие творческого и самостоятельного мышления, умения критически воспринимать ситуацию, определять варианты развития ситуации, различать субъективное значение с помощью специально созданных коммуникационных ситуаций. Это является одной из причин определения коммуникативного аспекта для исследования творческих способностей.

Эмоциональный аспект – отражает специфику театра как вида искусства и связан с развитием способности к специфическому эмоциональному отклику на произведения театрального искусства, который формируется в процессе занятий данным видом искусства, овладения им, специфическим языком, символикой и пр.

Коммуникативный аспект – отражает специфику театрального искусства в двух ракурсах:

- внутригрупповая коммуникация (общение между членами коллектива, взаимодействие, между участниками, руководителем, и тому подобное) путем усвоения системы культурных ценностей, на основе которых осуществляется внутригрупповое общение, влияющее на формирование индивидуальных ценностных ориентаций (Г. Ескина);
- сценически игровая (условная) коммуникация («перевоплощение» в персонаж, взаимодействие между персонажами, моделирование ситуации их взаимодействия) [2, с. 78–79].

Также внедрение средств театрального искусства создает благоприятные условия для формирования навыков анализа вариантов развития ситуации, приобретения опыта на условном уровне самоконтроля и разных вариантов реагирования на ситуацию путем обыгрывания разных вариантов мотивации поведения героев, моделирования сцен, на предложенную тему и тому подобное [3, с. 42].

Следовательно, определение оптимальных благоприятных условий организации занятий театральным искусством с целью развития детей школьного возраста, имеющих ограниченные умственные способности, является перспективным направлением нашего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Божович, Л.И. Избранные психологические труды / Л. И. Божович. – М., 1995. – 326 с.
2. Бойков, Д.И. Общение детей с проблемами в развитии / Д.И. Бойко. – М.: Педагогика, 1985. – 280 с.
3. Татаренко, М. Г. Театральная педагогика как фактор гуманизации образовательной системы / М.Г. Татаренко – К.: ВУЗ ВМУРоЛ, 2004.– С. 42–44.
4. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания / К.С. Станиславский – М.: Азбука, 2015. – 512 с.
5. Шангина, Е.Ф. Тренинг актерских и режиссерских способностей / Е. Ф. Шангина – Барнаул, 1990. – 118 с.

УДК 791:398

А. В. Лобынцева,
О. В. Малахова,
г. Луганск, ЛНР

РОЛЬ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

Театрализованные представления – самая емкая и многогранная форма массового искусства, включающая в себя поэзию, музыку, театр, и т.д.

Сама практика развития театрализованных представлений в нашей стране формирует те или иные их конкретные виды. Одни из этих видов находятся в процессе становления,

оформления, утверждения в жизни; другие, четко определившись по видовым параметрам, дифференцируются на жанровые и иные разновидности.

Стимулирующий характер используемых народных традиций и фольклора, органичная связь их в празднично-обрядовом действии с актуально общественно полезной деятельностью масс.

Функциональный характер, конкретная определённость назначения, привязывающая народные традиции и фольклор к определённым событиям жизни людей. Именно в силу этого фольклор всегда рассчитан на определённую форму активного выражения в празднично-обрядовом действии, свойственную конкретной ситуации и содержанию, помогающую художественно оформить значительный, переломный момент жизни, дать выход энергии, чувствам, эмоциям.

Рассматривая народные традиции и фольклор как художественно-массовое действие, мы должны отметить, что их жизненная сила заключается главным образом в совокупной устойчивости и повторяемости этого действия как в традиционном, так и в модернизированном виде. Передавая атмосферу события, народные традиции и фольклорное действие вырабатывают определённый стереотип поведения в отношении к нему. Характеризуя эту особенность по отношению к народному обряду, В.В. Вересаев пишет: «Вся сила, значение обряда в художественной закрепленности, в что он дает художественное русло для проявления теснящихся в душе чувств, избавляя человека от необходимости искать в минуту сильной эмоции потей ее оформления».

Работу режиссёра при постановке театрализованного представления можно определить как творчески-организаторскую. Это прежде всего живое слово, создающие образы, речь ведущего, занимающая в себе важную цель, соединяющая эпизоды, поэтическое слово, имеющее сильное воздействие на зрителей, а также средства искусства, которые эмоционально настраивают участников массового праздника, усиливают воздействие происходящего на сценической площадке событий, передают чувства действующих лиц, дополняют и двигают вперёд действия.

Этот древнейший и всегда новый, благодаря тесной связи с жизнью, род искусства имеет много точек соприкосновения с профессиональным театральным искусством.

Театрализованные представления рождают у людей сходное, праздничное настроение, создающее праздничную ситуацию.

С древнейших времен в народных обрядах, представлениях и празднествах имели место две стороны – элементы культовые и элементы фольклорные. Основой всех видов и жанров театрализованных представлений является сценарий.

В современном понимании театрализованное представление - это необычайно старый и широко распространенный институт, связанный с активностью весьма разнородныхгрупп, в котором отдельные фазы жизни трактуются особым образом, требуют иного, чем в обычное время, способа поведения, требуют празднования.

В нашей жизни происходит множество событий, которые вызывают праздничное настроение. В праздничный день нам хочется послушать и посмотреть выступления артистов, музыкантов, принять участие в шуточных соревнованиях, пообщаться с интересными людьми, побродить по праздничным улицам и т.п. Но все эти события сегодня художественно организованы. Масштабы праздничного действия, место проведения, форма, жанр, используемые средства зависят, прежде всего, от значимости отмечаемого события.

В народном творчестве заключался и огромный социально-воспитательный потенциал. Его существование определялось выполнением различных функций, в том числе и нравственно-воспитательных. Человек рассматривал художественное творчество, как хранилище педагогического опыта, вобравшего наиболее ценные идеалы и представления.

Педагогическая, воспитательная миссия, выполняемая народным творчеством, реализовывалась специфическими путями и методами. Передача педагогической

информации осуществлялась в художественно-обобщенной идеализированной форме и как коллективное назидание. Рассматривая воспитательную роль современной художественной самодеятельности, важно представлять, как на протяжении тысячелетий.

Народное творчество вбирало в себя самые гуманистические устремления и идеалы. Оно поднимало и развивало самосознание, выступало одной из самых демократических форм нравственного и эстетического обогащения народа. Народное художественное творчество наследовало и передавало от поколения к поколению, от эпохи к эпохе социально-культурный опыт и знания, нормы нравственности и поведения.

В народном творчестве заключался и огромный социально-воспитательный потенциал. Его существование определялось выполнением различных функций, в том числе и нравственно-воспитательных. Человек рассматривал художественное творчество, как хранилище педагогического опыта, вобравшего наиболее ценные идеалы и представления.

Педагогическая, воспитательная миссия, выполняемая народным творчеством, реализовывалась специфическими путями и методами. Передача педагогической информации осуществлялась в художественно-обобщенной идеализированной форме и как коллективное назидание. Рассматривая воспитательную роль современной художественной самодеятельности, важно представлять, как на протяжении тысячелетий.

Народное творчество стало подлинной сокровищницей педагогической мудрости. Благодаря ей народ сохранял свою культуру, свои нравственные устои, накапливал, социальный опыт. Народное творчество выражало здоровую народную дидактику, народную философию, смысл жизни. Воспитательное влияние осуществлялось благодаря тем нравственно-этическим, морализирующим сентенциям и требованиям, которые в художественно-образной форме отражались в народном творчестве. Народное творчество воспитывало примером, показом того, что, как, когда нужно делать. В этом заключалась его огромная нравственно направляющая сила.

Народное творчество имело самую тесную связь с конкретными видами практики человека. Не случайно каждое значительное событие в жизни людей находило своеобразный отклик в народном творчестве, имелись, например, песни трудовые, свадебные, венчальные, хороводные. Такие произведения были весьма эффективны для сохранения и передачи традиций, закрепления накопленного опыта.

Процесс приобщения детей и подростков к народному искусству, к традициям народной художественной культуры в целом протекает в школе, дошкольных, внешкольных учреждениях (клубах, детских домах творчества), а завершается в средних и высших учебных заведениях. Чрезвычайно важно продумать систему мер, развивающих психологические установки приятия народной художественной культуры. Главной целью приобщения населения к народно-художественной культуре должно быть проникновение нравственно-эстетических начал народной художественной культуры в быт и главное – в сознание, в психологию. В связи с этим выделяют два направления: Преследуют цель «обучения» – снабжение личности знаниями по народному творчеству (его видам, центрам, системам нравственно-эстетических ценностей, мастерам творчества, а также и по теоретическим вопросам судеб художественной культуры, перспектив ее развития). Второе направление ставит цель не столько «обучить», сколько «приучить», т.е. помочь далее развить эстетическую потребность общения с народной художественной культурой.

Система должна быть построена таким образом, чтобы овладение художественными традициями могло осуществляться на трех уровнях: восприятия, воспроизведения и творчества. Нужно каждому человеку дать возможность, приобщившись к народному творчеству в формах восприятия, перейти затем в коллективы, где систематически происходит овладение народным творчеством на уровне воспроизведения, а затем - это особенно важно для творчески одаренных личностей – к формам индивидуальной работы на уровне творчества в сфере народной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова, Л. А. Социология досуга / Л. А. Акимова. – М.: МГУКИ, 2003. – 123 с.
2. Ариарский, М. А. Прикладная культурология / М. А. Ариарский. – СПб.: ЭГО, 2001. – 288 с.
3. Архарова, Л. И. Воспитание на народных традициях / Л. И. Архарова // Воспитание патриотизма, дружбы народов, веротерпимости. - 2001. − № 9 – С. 204−205.
4. Батурина, Г.И. Народная педагогика: ее воспитательные возможности в современных условиях / Г.И. Батурина, Т.Ф. Кузина // Преподаватель. − 1999. − № 1. – С. 15−18.
5. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действа / С. К Борисов. – Челябинск: Гос. акад. культуры и искусств, 2000. – 207 с.

УДК 792.054

О. В. Малахова,
г. Луганск, ЛНР

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

На современном этапе развития теории театра и в поле современной культуры не существует единого понимания определения такого вида театра как документальный. Кроме того, не существует полноценного исследования, посвященного истории возникновения документального театра, методам работы актера, режиссера и драматурга в данном театре, не существует фундаментальных работ, которые раскрывают значение и особенности документального театра в мировом театральном искусстве в целом и театральном искусстве стран постсоветского пространства.

Документальный театр базируется на текстах вербатим – метод создания текста для театрального представления путем монтажа дословно записанной речи реальных людей. Важным вопросом в исследовании документального театра является его системная структура, которая тем или иным образом наполнена смыслами и знаками [2, с. 15].

Исходя из того, что только лишь в начале XXI в. документальный театр начинает оформляться как отдельный вид театрального искусства, важным источником для понимания документального театра как отдельного вида современного театрального искусства, является собранный автором личный архив зафиксированных дискуссий и мастер-классов, семинаров, театральных практикумов, фестивальных дискуссий, обсуждений и других проявлений эмпирического анализа современного документального театра ведущих практиков и теоретиков театрального искусства России, таких как М. Разбежкина, В. Леванов, В. Гориславец, П. Руднев и др. Современное искусство, а с ним и документальный театр - это открытая система актуального искусства в условиях становления постдраматической театральной культуры.

По нашему убеждению, эстетическая программа документального театра, которая использует вектор, направленный на актуальность, реальность, документализм, исконность реплик, и, кроме того, включенность публики, провокацию, ведущую роль текста. Укрепление позиций постдраматического театра не означает отрицание традиционного, а приобретение понимания того, что театральное искусство продолжает свое развитие, получает новые формы и проходит определённые стадии. Постдраматический (документальный театр) театр обращается к экспериментальной форме, к молодому зрителю, предоставляя ему право выбирать то, что необходимо конкретной личности, в конкретном времени и пространстве.

Документальный театр, в отличие от классической драмы, не является процессуальным с точки зрения формы, а, напротив, очень гибкой. Кроме того, необходимо подчеркнуть

объективное существование определённых характеристик различия постдраматического театра. Можно смело констатировать тот факт, что возникает новый, многоуровневое театральное пространство, законы которого еще не определены и не сформулированы. Однако наметились определённые признаки, которые представляется возможным обозначить: сюжет не иллюстрируют образы, размытые жанровые границы, синтез проектов с поиском новых точек соприкосновения, различных практик институтами, пространствами, структурами и людьми.

Объективно постдраматический театр на порядок активнее включает зрителя в действие и делает акцент на новом понимании и восприятии пластики в театре, использует свободное расположение фрагментов драмы и допускает изменение последовательности эпизодов (композиционных частей) в случае особого режиссёрского видения. Современный документальный театр – это форма диалога, в котором зрительный зал наравне со сценой. Кроме того, постдраматический театр предлагает импровизацию и новую активную форму театра-чтения, которая включает в себя все этапы работы над текстом.

По своей сути и смыслам, документальный театр является проекцией действительности на сценической площадке – «жизнь без прикрас» и художественного вымысла. По нашему убеждению, центральное понятие в поле изучения проблемы современного документального является «сценическая реконструкция», а под понятием «документальный театр» мы понимаем новую (экспериментальный) вид театрального искусства, который предполагает абсолютную документальность, аутентичность речи, активный контакт и взаимодействие со зрителем, импровизацию, возможные «провокации», отрицает процессуальность формы и содержания (находится в противоречии с традиционными художественными системами), а также, (в широком смысле) является формой трансляции исторической памяти и социальной рефлексии социума в целом, и аутоидентификации личности в частности [1, с. 81].

Анализ литературных источников и практических режиссёрских работ, позволил нам выделить и охарактеризовать основные признаки документального театра. Главным отличием документального театра от традиционного драматического, является создание текстов на основе реальной жизни, аутентичных речевых характеристиках (включая субкультурные особенности) и, при этом, тесной связи с произведениями «Новой драмы» как основы создания документального спектакля, с использованием зафиксированных документов определённого события (интервью, письма, хроника, аудиозаписи и др.). Главная цель документального театра, прежде всего, поиск новых форм общения со зрителем, а его направленностью является социальность и общественно-политическая тематика. Безусловно, одним из характеристик современного документального театра является новаторство, которое направлено на поиск новых тем. Кроме того, современный документальный театр, Еще одной характерной особенностью современного документального театра является «тип героев» в центре событий драматургии, которые не похожи на основную массу общества, которых объединяет общий признак: поведение, болезнь, образ жизни, социальное положение и т.д. Также современный документальный театр имеет специфические черты и особенности актёрского исполнения – умение существовать в трех состояниях и системах «Человек – роль», «Человек – автор» и «Человек – актёр»; осознание и понимание героя, его реальности, органичность, использование техники реальной глубокой импровизации «лайф-гейм» [3, с. 17]. Существенно отличается и методологический подход к созданию спектакля в современном документальном театре, который предполагает использование специфического метода «вербатим» - новое направление в искусстве создания пьесы (написание аутентичных текстов на документальной основе) с предполагаемым сценическим воплощением.

С точки зрения режиссёрского искусства, современный документальный театр предполагает ещё одно очень важное условие – умение режиссера понимать и осознавать законы современного общества, остро чувствовать болевые точки социума, наличие чёткой

гражданской позиции, что является генеральным фактором завершенного, успешного сценического продукта (режиссёрской интерпретации исторически достоверной сценической реконструкции).

Иными словами, современный документальный театр (новая драматургия), представляет собой уникальную творческую лабораторию, в центре изучения которой происходящие процессы в обществе и в искусстве, средствами анализа как литературного жанра, так и режиссёрских поисков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотян И. М. Doc как способ идентификации / И. М. Болотян // Искусство кино. — 2008. — № 3. — С. 81–84.
2. Зорич Д. Что такое «спектакль в технике verbatim»? Перипетии документального театра... / Д. Зорич // Культура, искусство, история. — 2008. — № 2/4. — С. 11–16.
3. Чепалов А. И. Все мы персонажи в поисках автора. «Театр.doc.» на фронтах борьбы с гламуром / А. И. Чепалов // Зеркало недели. — 2007. — № 2. — 2 янв. — С. 17.

УДК 791:78:371

Е. А. Марченко,
г. Донецк, ДНР,
О. В. Малахова,
г. Луганск, ЛНР

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕЖИССЕРА ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

На современном этапе развития научно-технического прогресса современному человеку нельзя представить свою жизнь без знаний. Образование всегда было одной из важнейших частей государственной политики, так как от его качества зависит будущее страны. Вот почему оно постоянно совершенствуется. Только качественное образование способно подготовить профессионально компетентного специалиста, мобильного, ответственного, творческого, готового к саморазвитию и самосовершенствованию в своём профессиональном труде. Поэтому вопросы образования, сегодня актуальны как никогда. Они обусловлены многими аспектами, но в большей степени, тем, что в современном мире существует конкуренция. Во всех сферах деятельности всегда нужны образованные, грамотные люди и квалифицированные специалисты. Чтобы быть успешным и востребованным, необходимо постоянно обновлять свои знания и умения. В условиях настоящего времени целью и продуктом образовательной системы должен стать человеческий интеллект и личность.

Влияние музыки на человека огромно. Музыка - это древнейший и распространенный вид искусства в человеческой культуре. Она обладает чрезвычайной выразительностью и разнообразием. Музыка хранит в себе много загадок и тайн. В нашей жизни она звучит везде. Музыку любили, любят и будут любить, потому что она часть нашей жизни. Без неё нет радио, кино, телевидения, театра, её наполнены концертные залы. Поэтому одной из самых насущных проблем для творческих вузов является проблема повышения музыкальной культуры будущих режиссёров театрализованных представлений и праздников. Многочисленные исследования учёных доказали, что музыка непосредственно воздействует на интеллект человека, стимулирует эмоциональную среду и обогащает его внутренний духовный мир. Актуальность данного вопроса обусловлена тем, что профессия режиссёра театрализованных представлений и праздников созидательная и творческая, поэтому необходимо обладать многочисленными компетенциями.

Одним из самых популярных методов развития учащегося в музыкальной и театральной педагогике является слушание музыки. Этот метод в разной смысловой нагрузке с успехом

применятся на всех уровнях музыкального воспитания и образования. Слушание музыки рассматривается и как вид музыкальной деятельности, и как метод музыкального воспитания, обучения и общего развития личности. С помощью этого универсального метода решается огромное количество общекультурных, педагогических и музыкально-эстетических задач.

В театрализованном представлении музыка является ярким выразительным средством, поэтому ей принадлежит первостепенная роль. Умение режиссёра театрализованных представлений и праздников работать с музыкальным материалом – одно из слагаемых его общекультурной и профессиональной компетентности. Поэтому так важно, чтобы студенты данной специальности были музыкально образованы. Формирование музыкальной осведомлённости у режиссёра театрализованных представлений включает в себя способность и готовность владеть культурой образного мышления, компоновать, анализировать и выбирать те музыкальные произведения, которые будут использованы в конкретных постановках. В театральном и концертном действии музыка может использоваться как художественно-выразительное средство, как структурный элемент и как определённый фон. Музыкальный материал в театрализованном представлении решает драматургическую задачу. Одной из важнейшей задачей является создание эмоционально-образной атмосферы действия. Для создания эмоциональной атмосферы в концерте или театрализованном действии режиссер использует произведения вокального, инструментального жанра либо фрагменты из музыкальных произведений. Выразительные элементы музыкального языка – мелодия, темп, ритм, тембр, динамика – соединяются с другими выразительными средствами, рождают художественный образ.

В сценарной драматургии музыка может определять время, эпоху, среду существования; характеризовать персонажей и развитие отношений; создавать эмоциональную атмосферу; помогать найти пластическое зерно персонажу (бег, погоня, ходьба) или носит организующие функции (парад, шествие); может быть лейтмотивом всего представления или в качестве заставки, связки между номерами. Услышать в музыке действие, перевести его в действие сценическое – задача режиссёра. С помощью музыки режиссёр может более точно высказать свою мысль или досказать её в номере или эпизоде, а также вызвать необходимый настрой в тот или иной момент у зрительской аудитории.

Приёмы и функции использования музыки очень разнообразны. Музыка как выразительное средство помогает раскрыть тему, идею и содержание всего театрализованного представления. Поэтому очень важно использовать музыкальные произведения, которые бы высвечивали суть режиссерского замысла, как нельзя лучше выявляли жанровую природу представления. «Понять музыкальное произведение, – подчёркивал Д. Б. Кабалевский, – значит понять его жизненный замысел» [2, с. 31].

Это означает, что необходимо разбираться не только в стилях и направлениях музыки, но и стремиться познавать, какой смысл заложен композитором в музыкальном произведении. «Задача режиссера – проникнуть в то, что именно хотел сказать композитор каждой своей музыкальной фразой, ведь что-то он хотел сказать, возможно, даже бессознательно», – утверждал великий К.С. Станиславский, и никто до сих пор на практике не опроверг его [3, с. 367].

Такое глубокое познание музыкальных произведений способствует созданию высокохудожественных театрализованных представлений. Следовательно, чем богаче музыкальный кругозор режиссёра, тем сильнее он может воздействовать в своих постановках на эмоциональную сферу слушателя. О музыкальном кругозоре великолепно сказал русский пианист и педагог Я.И. Зак: «Эти накопления – словно аккумулятор энергии, питающей творческое воображение, необходимой для постоянного движения вперед» [1].

Таким образом, мы пришли к пониманию, что режиссёрам театрализованных представлений и праздников необходимо углублённое изучение истории музыки, специальные занятия, где они могли бы слушать гениальные творения Бетховена, Моцарта,

Бах, Шопена, Чайковского, Шостаковича, Стравинского, Хачатуряна и др. И не только бы слушали, но и пытались разобраться в смыслах, которые заложены композитором в данное произведение, другими словами «читать музыку», разбираться в её тонкостях. Помимо углублённого изучения классической музыки, было бы целесообразно посвятить некоторое учебное время и вокально-камерной музыке, например, послушать романсы русских композиторов А.А. Алябьева, А.Е. Варламова, А.Л. Гурилёва, П.П. Булахова, А.И. Дюбюка, которые обладают несомненными художественными достоинствами и не утратили своего значения. Творчество великих мастеров романса развивалось во взаимодействии с поэтическими направлениями, что очень важно для профессии режиссёра.

Полезно было бы также прослушать лучшие образцы творчества «бардов»: Б. Окуджавы с его философской глубиной, В. Высоцкого с его возвышенной романтикой, неповторимого Ю. Визбора с его мудрым пониманием глубин человеческой сущности. И конечно народная музыка, которая неразрывно связана с жизнью народа. А совместные практические занятия режиссёров с музыкантами и композиторами приносили бы большую пользу в творческом плане.

Таким образом, прослушивание, изучение, а также подробный анализ услышанного произведения и тренировка музыкальной памяти должны быть поставлены на более высокий уровень в процессе образования режиссеров театрализованных представлений.

Будущим режиссёрам театрализованных представлений и праздников важно осознавать и понимать роль музыки в жизни общества, применять в практике знания о музыке и обладать музыкально - постановочными умениями. Глубокое взаимопроникновение двух важнейших видов искусства - музыкального и сценического - является необходимым компонентом творческого процесса, способствуют рождению высокохудожественного театрализованного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зак, Я. И. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов / Я. И Зак // Вопросы фортепианного исполнительства. − М., 1968. − № 2. − С. 87.
2. Кабалевский, Д.Б Как рассказать детям о музыке? – 3-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1989. – 189 с.
3. Станиславский, К.С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский. − М.: Искусство, 1994. – Т. 6. Ч. 2. Интервью и беседы: 1896 – 1937. − 638 с.

УДК 791.83:792.7

Т. С. Митителу,
г. Луганск, ЛНР

К ВОПРОСУ О СИНКРЕТИЗМЕ ЦИРКОВОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Зрелищные виды искусства предполагают активное зрительское восприятие, оказывающее непосредственное влияние на представление. Зрелище (от др.-рус. зьрти, зьрю – видеть, вижу) – то, что воспринимается с помощью взгляда (явление, происшествие, пейзаж, спортивные парады или состязания, интерактивные игры и т.д.). Зрелищные произведения искусства существуют только в момент их исполнения и исчезают навсегда с окончанием представления. Спектакль, концерт, цирковое представление, театрализованный праздник невозможно с точностью повторить: сиюминутная зрительская реакция формирует разнообразие смысловых и эмоциональных оттенков каждого конкретного представления. К зрелищным видам искусства относятся театр (драматический, оперный, балетный, кукольный, пантомимический и т.д.), цирк, эстрада, массовые и коллективные театрализованные праздники и т.п.

Изначально цирк и драма существовали в едином, синкретическом искусстве. В Азии так и осталось, например, в классическом китайском театре (сицюй, цзинцзюй), в корейском площадном театре понгсан, во вьетнамском тео и так далее. Трагедия включает аттракционы эквилибристики, боевых искусств и клоунады. Европейское зрелищное искусство к XIX столетию непримиримо разделилось на виды, изображение «высокой» литературы и балаган оказались на разных уровнях культуры.

«Разговорный» театр забыл, что совершенство сложного движения артиста, приемы клоунады, игровые модели зрелища, масочный тип действующих лиц и другие свойства «аттракционов» изначально были его природе точно так же присущи, как и искусству цирка. Цирк – преодоление пределов обычных возможностей и принципов обычного существования человека. Цирк в принципе антимиметичен, антиреалистичен.

Первой художественной эпохой, которая стала выражать «высокое» средствами «низкого», был футуризм. Не ради занимательности или увеселения. Напротив, как выражение трагического сознания. В основе футуристической идеи – проникновение за пределы обыденной, бессмысленной, лишенной духа, бесчеловечной видимой сферы существования, отражаемой традиционным искусством житейской поверхности бытия. Опровергается видимое, разрушается понятное, жизнеподобное, логичное, материальное. Приемы, свойственные цирку, действовали радикально, переворачивали мнимо «высокое» и низкое, лишали «серьезное» смысла, нарушали ожидаемую логику.

Футуристический театр был сценическим близнецом «заумного языка» поэзии и супрематизма живописи. «Я преобразился в нуле форм <…> И вышел из круга вещей [3, с. 135], – признавался К. Малевич. В постановке «Победе над Солнцем» (1913) существующая безнадежно несправедливая цивилизация уничтожалась полностью, как воплощение и как идея, с ее иерархией ценностей, восходящей к теплу, жизни, свету, солнцу. Действующими силами (нельзя сказать: лицами) были развоплощенные костюмами по эскизам Малевича Будетляне и их земные противники (неземные принципы движения диктовались формой костюмов), пространством действия была распредмеченная до степени черного квадрата бесцветная беспространственность (преодоление существующих категорий пространства), музыкально-речевая ткань основывалась на заумном языке и атональном звучании (так клоун «разговаривает» звуками-сигналами).

По признанию Малевича, «завеса изображает черный квадрат – зародыш всех возможностей – принимает при этом своем развитии страшную силу.

Так же и в другом спектакле футуристов 1913 года, монотрагедии «Владимир Маяковский», перед задником с хаотическим образом города исполнители двигали по геометрическим траекториям ширмы с развоплощенными сверхреальными персонажами, фантомами воображения Поэта: Старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет), Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы, Женщина со слезинками и слезаньками и так далее. Беспредметная и атомистическая пространственная идея Павла Филонова и Иосифа Школьника и эпатирующая образность словесного текста Владимира Маяковского, прямой контакт-спор-скандал автора/демиурга/персонажа/артиста в одном лице со зрителями создавали эстетически современный вариант площадного зрелища, по природе эксцентрического, по умонастроению – мистериального: сознание Поэта вынуждено было вместить все страдания человечества.

«Мистерия-Буфф» Мейерхольда – цирк, изображавший театр. Давно доказано, что идея «монтажа аттракционов» Эйзенштейна происходит именно от этого произведения [5]. Реалии переворачиваются вниз головой. По-средневековому симультанная сценическая площадка (с тремя уровнями) представляет собой, по существу, арену. Действие строится по вертикальным мизансценам и движется энергией чертей-акробатов (один из них – узнаваемый зрителями Виталий Лазаренко). В пространстве первого варианта, созданном К. Малевичем, как и в «Победе над Солнцем», дематериализованы и ад, и земля, и рай.

Вариант постановки 1921 года приближен к жанру ревю, обозрения, с эксцентрическими масками, среди которых все заметили Игоря Ильинского, игравшего Меньшевика в приемах рыжего клоуна.

Стратегии возвращения в театр языковых элементов, которые было принято связывать с искусством цирка, в 1920-е годы реализовались повсеместно и многообразно.

Мейерхольдовский «Великодушный рогоносец» строился на биомеханическом движении, которое было избыточно для обеспечения фабулы и средствами, сходными с акробатикой, разбивало жизнеподобие неприличной истории, служило абстрактному комизму трагифарса.

Созданная в это время (1922) в театре Мейерхольда новая классификация актерских амплуа отдавала многие главные роли «клоуну, шуту, дураку, эксцентрику», для которых принципом действия было «умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана)» [1, с. 6–7]. В клоунаде Мейерхольд видел возможности не осмеяния, а остранения. В рамках этого амплуа решались роли Хлестакова и Чацкого. Роль Бориса Годунова он предполагал поручить Игорю Ильинскому.

Циркизация оказывалась необходима драматическому театру для выявления устрашающей абсурдности реальности. В спектакле Мейерхольда в год 5-летия октябрьской революции «Смерть Тарелкина» полицейский режим был представлен «клеткоймясорубкой», через которую пропускали задержанных, с чисто балаганным остранением. С. Эйзенштейн вспоминал: «В. Э. Мейерхольд ставит пьесу в тонах сильного, яркого гротеска, местами переходящего в чистую клоунаду (сцены с «упырями», Брандахлыстовой, следствия и т. д.). Клоунада обусловила и все задания на обстановку и аксессуары. Первая – набор трюковых акробатических аппаратов, оформленных «под мебель» (проваливающиеся столы, кресла, табуреты, вертящиеся табуреты и пр.), вторые – традиционный цирковой реквизит: бычьи пузыри на палках для хлопанья по голове, небьющаяся посуда, ведра с водой и пр.» [2, с. 533.]. Но поставленное в этих приемах действие достигало сложнейшей цели: «Публика охвачена страхом. Ей не до трюков. Она чувствует самое главное: издевку смерти над человеком» [5, с. 276–277].

Эксцентрическое разбивание театральной формы уже в 1920-е годы вело к созданию абсурдистской эстетики, к парадоксальному совмещению культурных пластов, к преодолению парадигмы классики. К этому прямо шли, например, эксперименты Фабрики эксцентрического актера (1921–1924). Постановка «Женитьбы» не теряла некоторой связи с фабулой Гоголя. На сцене появлялся и он сам и в конце умирал, возмущенный решением своей пьесы. Подколесин заменялся Чарли Чаплином. Агафья Тихоновна (мисс Агата) имела большой выбор футуристических женихов, выезжавших на роликовых коньках в фанерных костюмах: один с радиоантенной (радиожених), другой – с паровозным брюхом (паровой), третий – с электросчетчиком (электрический) и др. Действие, состоявшее из серии аттракционов, связывал Альберт Эйнштейн, раздвоившийся на Альберта и Эйнштейна в исполнении дуэта профессиональных клоунов Сержа (С. А. Александров) и Таурека (И. В. Таурек), проделывавших сложные акробатические трюки и производивших электрическую гальванизацию трупа Чаплина.

Теорию нелинейной драматической конструкции осмыслял Сергей Эйзенштейн. Его теория «монтажа аттракционов» (1923) до сих пор является платформой одного из типов художественной композиции. Эйзенштейн заявляет более 20 различных жанровых субстанций, рассчитанных на непосредственное, вызываемое самим зрелищем, а не его литературной основой впечатление зрителей. Идея самой игры (а не «содержания» игры) как объекта художественной реакции органично вырастает из футуристической эпохи культуры, она соответствует «заумному» языку с его своеобразной семантикой.

В цирковом зрелище, в отличие от театрального, разрушается мнимость иллюзии. Театр был привычно «второй» реальностью, изображавшей жизнь, «первую», «подлинную»

реальность. Цирк представляет собой первую и единственную реальность. Вместо драматического вымышленного персонажа тут действует сам артист.

В футуристическую эпоху театр вернулся к синкретическому зрелищному языку, к широкому диапазону выразительных средств. Не случайно в плане нового здания театра Мейерхольда (по его идеям спроектированного С. Е. Вахтанговым) угадывается цирк с двумя аренами, оркестром над ними и круговым амфитеатром для зрителей. «Циркизируясь», театр не становился цирком. Но он понял, что в его собственной природе есть такие (изначально свои, а не чужие) свойства, как системная монтажность, воздействие на зрителя игровыми аттракционами, эксцентрическое остранение от изображаемой реальности, клоунада, совершенство физических возможностей артиста. Таким образом, сценические поиски Мейерхольда и по сей день вдохновляют цирковых артистов.

Цирк Чинизелли на набережной реки Фонтанки в начале XX века стал площадкой для театральных экспериментов. Именно здесь показывал свой легендарный спектакль «Эдип-царь» немецкий режиссер Макс Рейнхардт.

Идея адаптировать рейнхардтовского «Царя Эдипа» впервые возникла у К. А. Марджанова, в 1912 г. выпустившего «Царя Эдипа» в обработке Г. Гофмансталя в Киеве. Вторая попытка была предпринята петербургским актером Ю. М. Юрьевым. [6, с. 263, с. 292.].

Шесть представлений «Царя Эдипа» прошли удачно, и Юрьев почувствовал, что можно и нужно двигаться дальше. Решено было за три месяца осуществить постановку «Макбета». Премьера этого спектакля состоялась 21 августа 1918 г. [4, с. 175].

Планировалось, что Театр трагедии будет работать в цирке Чинизелли. Был разработан дальнейший репертуар: «Макбет», «Ричард III», «Король Лир» Шекспира и «Каин» Байрона. Роль Люцифера в последнем спектакле предназначалась Ф. И. Шаляпину. Также Шаляпин должен был играть Болинброка в «Ричарде III», а в «Лире» – заглавную роль в очередь с Юрьевым. В репертуар были включены также «Борис Годунов» и байроновский «Сарданапал». Но этим планам не суждено было осуществиться. Через несколько месяцев, 15 февраля 1919 г., открывается другой театр высокой трагедии – Большой драматический, и Юрьев становится его премьером. Как видно, актер понимает, что перспективы частного дела, каким был Театр трагедии в цирке Чинизелли, невелики, и покидает манеж ради традиционной сцены [6, с. 252].

Из всего вышесказанного можно заключить: зрелище, эпатирующее зрителя не-музыкой, не-речью, не-действием… «заумный» сюжет и «заумный» текст, эксцентрические персонажи, балаганное движение (вместо сюжетного действия) осуществляли новую философию театра и цирка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов, И. А. Амплуа актера / И. А. Аксенов, В. М. Бебутов, В. Э. Мейерхольд. – М., 1922. – 215 с.
2. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: Ч. 1. 1891–1917 гг. / В. Э. Мейерхольд. – М.: Книга по требованию, 2013. – 262 с.
3. Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину; публ. Е. Ф. Ковтуна // Наше наследие. – 1989. – № 2. – С. 135.
4. Письмо В. Э. Мейерхольда – М. Ф. Гнесину от 7 мая 1915 // Мейерхольд В. Э. Переписка, 1896–1939. – М., 1976. – 175 с.
5. Рудницкий, К. Режиссер Мейерхольд / К. Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 527 с.
6. Юрьев, Ю. М. Записки: в 2 т. / Редакция и вступит. ст. Е. М. Кузнецова, подгот. текста Л. И. Гительмана, примеч. Л. И. Гительман и А. А. Штейнман. – Л.; М.: Искусство, 1963. – Т. 2. – 510 с.

УДК 82-34:791

Г. М. Никодимова,
г. Донецк, ДНР,
О. В. Малахова,
г. Луганск, ЛНР

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ РЕЖИССЕРА ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

На современном этапе, как и много веков назад, сказка является «вечным» способом художественного отражения человеческого бытия, «метафорой жизни». Во все века сказка призвана учить добру, воспитывать благородную личность и развивать мышление детей.

Сказка всегда является отражением окружающего нас мира, социальных и культурных изменений. Популярность жанра сказки свидетельствует о том, что читатель, зритель стремится окунуться в вымышленный, чудесный мир, где можно отвлечься от насущных проблем и взглянуть по-другому на изображаемую действительность. Также сказка играет одну из важных ролей в становлении личности, поэтому сказка вызывает интерес учёных и исследователей в различных областях научного знания.

Это такие исследователи сказочного жанра, как В.П. Аникин, Т.В. Зуев, К.П. Кабашников, Н.И. Кравцов, К.М. Нартов, Э.В. Померанцева, М-Л. Франц; современные педагоги и психологи Т.Д. Зинкевич-Евстигнеева, А.М. Михайлов и др.

Изучением литературной сказки занимались такие великие учёные, как Л. Ю. Брауде, М.Н. Липовецкий, Л.В. Овчинникова, О.Н. Гронская, Л.Г. Викулова, В.Г. Будыкина.

Слово «сказка» впервые встречается в семнадцатом веке в качестве термина, обозначающего те виды устной прозы, для которых в первую очередь характерен поэтический вымысел.

Сказка для ребенка – это не просто вымысел, фантазия, это особая реальность мира чувств. Сказка раздвигает для ребенка рамки обычной жизни. Слушая сказки, дети глубоко сочувствуют персонажам, у них появляется внутренний импульс к содействию, к помощи, к защите [1, с. 21].

Существуют разные виды сказок (волшебные, кумулятивные, бытовые, о животных и др.). Но все виды сказок обнаруживают не только единое мифологическое основание, выраженное, прежде всего, в сказочном хронотопе и герое, но и выполняют определенные функции. Философско-культурологический анализ сказок является целью данной статьи. Можно выделить явные и неявные функции сказок. К явным функциям относится формирование и поддержание традиции и воспитания поколений, функция коммуникативная, эстетическая (лексико-образная), социализирующая, креативная, развивающе-терапевтическая (компенсаторная). К неявным функциям относится функция целеполагания, запрета, информативная и аксиологическая. Функция общения поколений выражается в том, что сказки снабжают подрастающее поколение нравственным опытом старших, развивают язык, память, настраивают на определенные ценности, указывают на правильный выбор.

Однако исследования сказки на протяжении долгого времени проводились исключительно в рамках литературоведения. По нашему убеждению, воспитательный потенциал использования сказок в режиссёрской практике трудно переоценить.

Любая сказка ориентирована на социально-педагогический эффект: она обучает, воспитывает, предупреждает, учит, побуждает к деятельности и даже лечит. Иначе говоря, потенциал сказки гораздо богаче её художественнообразной значимости. Сказка является одним из важнейших социально-педагогических средств формирования личности. С социально-педагогической точки зрения важны социализирующая, креативная, голографическая, валеолого-терапевтическая, культурно-этническая, вербально-образная

функция сказки. Наличие этих функций выявляется в практике обыденно-бытового, педагогического, художественного и других видов использования сказок [2, с. 115].

Во-первых, сказка выполняет функцию социализации, т.е. приобщения новых поколений к общечеловеческому и этническому опыту. Сказки, как любому явлению искусства присуща компенсаторная функция. Любой человек ограничен в своем индивидуальном жизненном опыте: во времени, пространстве, профессионально, событийно, ограничен половой дифференциацией и т.д. Искусство в целом, в частности и сказка, приходит на помощь человеку, раздвигая границы его индивидуального жизненного опыта, подключая к опыту личности опыт человечества, аккумулированный в интернациональным и этническом мире сказок. Вариативная природа сказки побуждает личность слушающего к собственной, индивидуальной интерпретации сюжета, образов, характеристик действующих лиц, их оценки, т.е. превращает слушателя из объекта воздействия в субъекта взаимодействия, в соавтора сказки. Это выражается в индивидуальной визуализации текста в своеобразии эмоционального переживания сюжета, в индивидуальном стиле изложения сказки и т.д.

Во-вторых, сказке присуще креативная функция, т.е. способность выявлять, формировать, развивать и реализовывать творческий потенциал личности, его образная и абстрактное мышление.

Фантастический мир сказки, наличие в ней ирреальных, вариативных элементов, способность «приглашать к соавторству» позволяют слушателю преодолеть стереотипы мышления, комплексы отчужденности, пробудить «спящие», не выявленные творческие (поэтические, музыкальные, танцевальные, актерские, живописные, графические и т.д.) способности.

Формируя привычные навыки, приемы, действия, умения детей, педагог должен вызывать заинтересованность их не только и не столько в конечном результате, сколько в самом процессе творения новых сюжетов или новых образов. Это соответствует деятельностной природе творчества. Этот этап, этап формирования творческого потенциала, предполагает органическое единство как репродуктивных, стандартных, традиционных так и новаторских, креативных элементов [3, с. 43].

Главная задача режиссёра театрализованных представлений и праздников осознанно использовать в своей практике, и искать такие режиссёрские формы и приёмы, которые позволят максимально раскрыть педагогический потенциал любой сказки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки. / В А Пропп. — М.: Лабиринт, 2001. — 144 с.
2. Наговицын, А. Е., Пономарева, В. И. Типология сказки. / А Е Наговицын. — М.: Генезис, 2011. — 336 с.
3. Дьяченко, О. М. Возможности развития умственных способностей дошкольников в процессе ознакомления со сказкой / О. М. Дьяченко // Дошкольное воспитание. – 1993. – №11. – С. 43–45.

УДК 37.035.6

И. А. Оксенюк,
г. Донецк, ДНР

ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ

Патриотическое воспитание молодёжи является одним из главных вопросов в нашем крае. Об этом свидетельствуют нормативные документы. Анализ педагогической литературы показывает, что вопросу патриотического воспитания постоянно уделялось внимание, как в теории, так и в практике. В настоящее время в образовательной политике патриотическое

воспитание является приоритетным направлением. Именно в высшей школе происходит становление гражданской позиции личности на основе духовно-нравственных ценностей. От взглядов молодёжи во многом зависит судьба государства: сохранение культуры, истории, национального и духовного единства. Однако снижение воспитательного потенциала высшей школы привело к тому, что у молодого поколения изменилось отношение к духовно-нравственным ценностям, идеалам, происходит деградация патриотического сознания у значительного числа студентов, ослабление личной мотивации к формированию патриотических качеств, необходимых для патриота своей страны.

Новые социальные и экономические отношения в обществе, экономический кризис, военные действия на Донбассе привели к дестабилизации во многих сферах жизни, которые сопровождаются болезненными процессами адаптации членов общества к происходящим изменениям. Эти изменения коснулись культуры в целом, различных видов искусства, общин. Очень чутко на изменения в общественной жизни реагирует и сфера культуры, которая находится в кризисе уже несколько лет. На данный момент Донбасс является участником военного конфликта и можно говорить об изменении политического вектора в его культурной жизни, но патриотические основы являются неизменными – это любовь к своей малой Родине, родному краю, к своим предкам, сохраняя при этом свою национальную самоидентификацию.

До недавнего времени праздничная культура объединяла магистральное внимание к актуальному прочтению русской, украинской и мировой классики и обращение к украинскому праздничному календарю и обрядовости. Сейчас же вектор национальной направленности, взял курс исключительно на русскоязычный репертуар, культуру сохранения полинационального единства многонационального Донбасса.

Реализуя свою деятельность в достаточно специфическом регионе, характеризующемся пестротой населения как по этническому, так и по конфессиональному показателю, коллектив Донецкого колледжа культуры и искусств, должен обязательно учитывать эти факторы.

Как отмечает Яковлева Ю.К., Оносова И.А.: «Донбасский регион – это сложная система нескольких культур. В этом регионе проживают, наряду с коренными народами, многочисленные группы некоренного населения, много транзитивных этнокультурных объединений, каждая из этих групп характеризуется собственной религиозной идеей, своеобразной иерархией этнокультурных ценностей» [6, с. 2].

Современная культурная и национальная ситуация в регионе требует формирования у молодого поколения толерантного отношения к представителям других культур, религий и тому подобное. Эту функцию, в том числе, должен осуществлять сектор культуры, формируя у своей аудитории глубокое понимание ценности каждой культуры и человеческой личности, социально-историческую, так и национальную специфику, в частности с учетом многонациональности и многоконфессиональности региона, то есть способности избегать конфликтных ситуаций на этой почве, проявлять толерантность.

Мы понимаем патриотическое воспитание как процесс, направленный на становление патриотического сознания личности, воспитание гражданина своего Отечества, готового к преобразованию края и Родины в целом в русле традиций и духовных ценностей своего народа и нравственных идеалов всего человечества [5, с. 1].

Следует учитывать и тот важный момент, что сфера социально-культурной деятельности охватывает население довольно большого территориального комплекса. Целью деятельности ГПОУ «Донецкого колледжа культуры и искусств», является реализация государственной культурной программы в соответствии с ее принципами и путем создания сценических представлений, организации культурно-массовых мероприятий, сохранения и приумножения национального и общечеловеческого культурного наследия.

Исконно народным методом передачи и преемственности духовных ценностей и моральных ориентиров - своей семьи, затем общины, впоследствии, государства – была игровая деятельность.

«Театрализация» в педагогике понимается неоднозначно: как метод обучения, воспитания и развития молодого поколения средствами театра [2, с. 44]; игра в театр [1, с. 13]; родовое понятие по отношению к драматизации [3, с. 19], переделывание для исполнения на сцене [Там же, с. 22] и т. п. Такое понимание далеко не исчерпывает всей полноты этого сложного феномена.

Наиболее целостная, по нашему мнению, художественно-педагогическая концепция театрализованного действия была разработана А.А. Коновичем. Театрализованное действие рассматривается им как созданное массовое действие, в рамках которого по законам драматургии организуются коллектив, документальный и художественный материал. По сути, это самодеятельность самих участников [Там же, с. 33]. Проанализируем в рамках этой концепции пространственно-временную структуру возбуждения и поддержания игровой активности молодежи в театрализованном действии.

Посредством театрализованной деятельности могут быть созданы благоприятные условия для освоения с самого рождения ребенком игровой культуры. Этот процесс становится эффективным при активном включении ребенка в игровое театрализованное действие, в котором обучающийся является не зрителем, а полноценным участником, самодеятельным актером, со-творцом мероприятия.

Факторами активности выступают событийность, уникальность, коллективность, ситуативная общность, театральная природа действия, а также использование народных традиций и провоцирование на игровое поведение, включение детей в творческий процесс создания, проведения и оценки мероприятия. В театрализованном мероприятии участники принимают статус не зрителей наблюдателей, а самодеятельных актеров, со-творцов действия.

В центре нашего внимания – процессы возбуждения и поддержания активности молодежи в театрализованном действии, способствующей формированию их личностной игровой культуры.

Импульс к зарождению замысла театрализованного действия задает событийность, порождая психологическую потребность коллектива в ее реализации. Таким образом, событие, лежащее в основе театрализованного действия, должно быть значимым для данного коллектива. По нашему мнению, значимые для детского и юношеского коллектива события можно моделировать.

Другим стимулятором активности участников театрализованного действия выступает его уникальность. Мероприятие проектируется для конкретного молодежного коллектива, события, конкретной ситуации, удовлетворения потребности данного коллектива. Театрализованное действие максимально приближено к реальной ситуации, совершается «здесь и сейчас».

Суть театрализованной коммуникации – общение осуществляется между его участниками. Из слушателей и наблюдателей участники превращаются в актеров. Они выполняют несложные сценические задачи, становятся исполнителями песен, танцев, участвуют в индивидуальном и массовом действии. Из пассивного наблюдателя зритель превращается сначала в заинтересованное лицо, испытывая потребность в участии, затем в полноценного участника.

Эмоциональный отклик каждого из участников действия на происходящее усиливается эмоциональной реакцией остальных. Коллективное эмоциональное реагирование вызывает эмоциональный резонанс, способствуя осознанию каждым отдельным участником своей причастности к общему торжеству. Коллективная эмоция заражает участника смехом или возмущением, восторгом или скорбью.

Особое место в театрализованном действии как инструмент приобщения к преемственности поколений занимают народные традиции и фольклор. Народному гулянию чужда пассивная зрелищность. Оно предполагает активную социокультурную самодеятельность участников. В.Е. Гусев выделяет в художественной специфике фольклорного театра коллективность творческого процесса и всеобщую импровизацию членов общности как основу этого театр [5, с. 3]. А.А. Конович рассматривает следующие возбудители (резонаторы) активности [3, с. 60].

Во-первых, – это естественное стремление человека к идеалам дружбы, коллективизма, уважения к старшим и памяти о героических свершениях, национальному мировоззренческому колориту. Зарождается это качество с первым вступлением человека в социум и естественным образом развивается на протяжении всей жизни.

Во-вторых, фольклорные зрелищно-игровые традиции устанавливают и усиливают связь общественно-полезных деяний с праздничным состоянием человека.

В-третьих, народные традиции привязаны к конкретным событиям в жизни людей, позволяя дать выход чувствам, эмоциям и энергии.

В-четвертых, традиции предполагают определенность и художественную закрепленность форм их выражения. Традиции диктуют определенный стереотип поведения участников действия, отношения к событию [2, с. 72–74]. Так, например, условия традиционных игр не нужно объяснять. Игровое действие начинается незамедлительно. Возбуждение и поддержание активности участников фольклорного действия может осуществляться по совокупности способов.

1. Возбудителем активности может выступить костюмирование, позволяющее войти в образы традиционных народных персонажей. Костюмированные группы могут стать центрами, вокруг которых разворачивается действие, в него втягиваются и другие участники. Маска, костюм, язык, мимика, жест превращаются в целую знаковую систему, языковой код, посредством которого происходит слияние реального и условного (ролевого) поведения.

2. Спонтанная художественная реакция на происходящее выражается в коллективном пении, танцах, движениях, речевых откликах. Такая коллективная импровизация всегда окрашена эмоционально. Она способствует передаче чувств, отношения к происходящему и пронизывает фольклорное действие. Посредством театрализованной деятельности могут быть созданы благоприятные условия для освоения игровой культуры. Этот процесс становится эффективным при активном включении молодёжи в игровое театрализованное действие.

3. Возбуждению и поддержанию активности способствует состязательное начало в виде игрового конкурса, шуточной театрализованной схватки, художественно-творческого или спортивного соревнования.

4. В фольклорном действии обязательно наличие ритуала. В любом человеке на подсознательном уровне живет вера в выполнение определенных символических действий с целью влияния на действительность. Результатом их выполнения становится эмоциональный подъем. Резонатором активности могут выступать естественная среда и специальные сооружения. Зимой это катальные горки, ледяные скульптуры, сказочные избушки. Летом и осенью – украшенные деревья, венки из цветов. Соответствующее художественное оформление пространства: использование кукол, чучел, бутафорских действующих лиц способно создать праздничную эмоциональную атмосферу. Возбуждению активности аудитории способствует и театральная природа действия, которая предполагает образно-смысловой ход, композиционное построение, наличие ярких образов.

Движущей силой любого действия является конфликт. Однако праздничная ситуация в принципе противоположна конфликтной. Как отмечает Д.Н. Аль, такой конфликт весьма условен. В театрализованном действе возбудителями выступают игровой конфликт ведущего и участников, равных по численности сторон, а также ловушки, споры, игровые диалоги.

Решением конфликта может быть преодоление препятствий, противоборство сил, умений, сноровки, эрудиции [1, с. 112], что собственно, для закладывания основ личности, развитие патриотических качеств и со-причастности группе, является наиболее оптимальным действенным полем.

Средством резонирования активности является живое слово. Рассмотрение игрового действия как игрового диалога, а словесного действия как речевого поведения, вызывающего изменение поведения собеседников, позволяет нам выделить ее активизирующую составляющую. Поведение собеседника или собеседников может меняться в результате прямого призыва, требования, просьбы и т. п.

Возбуждение и поддержание активности необходимо осуществлять на всех этапах театрализованного действия. А.А. Конович рассматривает три временных периода, включающих время до мероприятия, непосредственно во время мероприятия и после его завершения [3, с. 82–88].

В проективно-технологической логике отнесем их к фазам: проективной, технологической и рефлексивной.

На фазе проектирования возбуждение, а затем и поддержание активности осуществляется при осознании участниками значимости события, при привлечении детей к сотворчеству в создании замысла мероприятия, к его подготовке. В это время формируется предвосхищение, активное ожидание события и, соответственно, мероприятия.

В технологической фазе театрализованного действа педагогически программируется игровая активизация. Театрализованная игра усиливает переживания личности и преобразует их в эмоциональный праздничный настрой. Театрализованное действие становится игровым, поскольку оно по своей природе условно, символично и образно. Оно является переводом значимых событий на язык игровых действий.

В рефлексивной фазе, после окончания мероприятия, активность участников не иссякает. Она проявляется в последующей будничной жизни. Заложенный праздничным мероприятием заряд эмоций, духовных и физических сил, способствует дальнейшей продуктивной жизни и деятельности молодежи. Активность выражается и в стремлении к участию в следующем мероприятии. Переходя на внутренний, более глубокий психический уровень, активность может проявляться как переживание значимого события, формируя богатый эмоциональный опыт личности.

Реальное театрализованное действие, как показывает А. А. Конович, могут составлять церемония, ритуал, обряд, карнавал [3, с. 52]. По нашему мнению, которое подтверждается положениями возрастной психологии, по отношению к молодежной среде все возможные виды действия имеют игровой характер с оттенком ролевой игры.

Выделение пространственно-временной структуры возбуждения и поддержания активности молодого поколения позволило сформулировать игровую суть театрализованного действия как инструмента патриотического воспитания в молодежной среде. Оно понимается нами как выстроенное по законам драматургии сложноорганизованное художественно выраженное и педагогически направляемое ролевое игровое взаимодействие детско-юношеской аудитории, в основе которого лежит реальное или вымышленное событие. Важность события порождает у участников стремление к игровой коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль, Д.Н. Основы драматургии: учебное пособие / Д. Н. Аль. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. – 288 с.
2. Григорьев, В. М. Этнопедагогика игры: монография / В. М. Григорьев. – М.: Спутник, 2009. – 226 с.
3. Конович, А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – М.: Высшая школа, 1990. – 208 с.

4. Цеева, Л. Х. Влияние театрализованной игры на развитие творческих способностей дошкольников [Электронный ресурс] / Л. Х. Цеева, А. В. Ситкова // Концепт. – 2014. – № 08 (август). – ART 14214. – Режим доступа: http://e-koncept.ru/2014/14214.htm.

5. Целовальникова, А. С. Патриотическое воспитание учащихся старшего школьного возраста в туристско-краеведческой деятельности (на примере городского центра детско-юношеского туризма и краеведения г. Читы): дис. … канд. пед. наук: 13.00.01. – Чита, 2006. – 232 с.

6. Яковлева, Ю. К. Особенности формирования и развития демографических и этнокультурных процессов в Донбассе / Ю. К. Яковлева, И. А. Оносова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – № 8 (183). – С. 164–169.

УДК 792.09:791.43

А. О. Попова,
г. Луганск, ЛНР

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КИНО-, ТЕЛЕМАТЕРИАЛА В СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПОСТАНОВКАХ

При воспоминании о советском театре нам в голову очень часто приходит одна и та же картина: пышные наряды, тяжелая гиперболизированная бутафория и не менее громоздкие декорации, которые, за частую, остаются статичными. Но следом я могу смело задать и другой вопрос: «Как давно вы были в театре?» Современный театр давно уже вышел за границы старых рамок и превратил свое действо в нечто совершенно новое. Благодаря чему театр становится сегодня более востребованным и интересным, о чём пойдет речь.

Театр, как всем нам известно, искусство синтетическое, то есть оно 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 есть 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.

Такое понятие, как «кинофикация театра», а именно таким термином 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 еще тогда совершенно новое изобретение – кино.

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

Одним из первых «кинофикаторов» является немецкий режиссер Эрвин Пискатор. Пискатор, 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, который был написан на документальном материале о борьбе чикагских рабочих за свои права, поставленном 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 хорошо используется и по сей день, современному режиссеру не стоит забывать о том, что он в первую очередь работает над театральной постановкой, а кино-, телематериал – лишь дополнение. Как подметил советский театральный режиссёр, сценограф, педагог Н. П. Акимов: «Театр, взаимодействуя с другими 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 одной лишь театральной сценой, для воплощения интересного замысла подходит любая площадка, в том числе и площадка на открытом воздухе. Но как же здесь быть киноматериалу, 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 самой удивительной 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 театра им. П. Луспекаева прошла премьера спектакля «Фантазии Фарятьева» по одноименной пьесе А. Соколовой. Видеоматериал в данной постановке использовался в качестве места действия героев: дом Фарятьева, Шуры и улица. Режиссер, благодаря данному решению, избавил сцену от громоздких декораций, что позволило расширить объем сцены и добавило новизны в действо.

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

Из вышесказанного можно сделать вывод, что театр и эстрада не стоят на месте и стремительно развиваются следом за новейшими тенденциями, при этом сохраняя консервативный театральный дух.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брашинский, М. И. К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ / М. И. Брашинский // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: Сб. науч. трудов. – Л., 1992. – С. 40–53.
2. Конович, А. А. Театрализованные праздники / А. А. Конович. – М.: Высш. шк., 1999. – 206 с.
3. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – М.: Просвещение, 2000. – 2-е изд. – 461 с.

УДК 371.68

Н. В. Романова,
г. Луганск

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ МЕДИАКУЛЬТУРЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

Проблема формирования ценностных ориентаций в современном медиакультурном пространстве характеризуется конфликтом, который возник в культуре 20 века, вызванным кризисом основных ценностей инновационно-креативной культуры [2]. «Культура теряет своё рациональное, конструктивное, полезное для общества значение, превращается в

антикультуру, иррациональную, деструктивную, такую, что подталкивает человека к пропасти, которая развернулась перед ним», – совершенно справедливо подчёркивает И. В. Бестужев-Лада [1, с. 29]. Страдает ли при этом образование? Что формирует внутренний мир молодого человека, когда в медиапространство подбрасывают неокрепшим умам всё то, что так легко запомнить и усвоить, не прилагая для этого усилий. Генетические ценности теряют свою актуальность и не выдерживают конкуренции в борьбе с современной медиаиндустрией, в которой предлагает легко и быстро быть другом в сети (но не поясняет, что без живого и настоящего общения друзей не бывает), легко и быстро стать успешным и финансово обеспеченным, но не поясняет, что это симулякры, которые быстро растворятся и исчезнут…

А что такое образование – опыт эмпирических и теоретических познаний, который не всегда вызывает интерес у человека клипового мышления, «свободного человека», которым управляет и за которым следит глобальная сеть. Идёт борьба между одномерным человеком, который создаёт одномерное общество, качествами которого становится: некритическое отношение к существующей действительности, к поведенческим и пропагандистским стереотипам, человек, у которого отсутствует индивидуальность и своя аргументированная позиция, как отмечает Герберт Маркузе в исследовании идеологии развитого индустриального общества «Одномерный человек» [4].

Система же образования в России сохраняет давние фундаментальные традиции – человека мыслящего, свободного от массового влияния и массовых стереотипов. М. В. Ломоносов в своём труде «О воспитании и образовании» ставил своей целью воспитание человека – патриота, высоко образованного, нравственного, милосердного, высококультурного [3]. Ломоносов высоко ценил все эти качества и хотел видеть таким человека будущего.

Для элитарной субкультуры модернизма характерен личностный эпатаж. Кризис ценности личности проявляется в этой форме как отрицание каких-либо традиций, которые бы подчёркивали её уникальность на их фоне. Личность стремится стать настолько уникальной, что попытки её понять другими теряют какой-либо смысл, а эпатаж становится важнейшей формой и чуть ли не единственным способом привлечения внимания к проявлениям уникальности [5, с. 31–32].

Человека с ещё несформированным, неустойчивым, колеблющимся сознанием, ценностями, традициями высшая школа сегодня направляет к формированию устойчивых навыков саморазвития и самопознания при обоюдном желании сторон «студент – преподаватель», результат достигается быстрее и качественнее.

Хотелось бы выделить специфику работы педагогов со студентами в Академии Матусовского. Индивидуальный творческий подход даёт положительный результат даже с теми ребятами, которые, казалось, «не слышат» советов, у которых сложные семейные обстоятельства, но, как правило, такие студенты, у которых был «надлом» и приходят в творческий вуз, чтобы «выздороветь» через творчество и самовыражение своих идей. Будь то работа над съемками документального фильма, роль в спектакле, в постановке хореографического номера, создании картины... А педагоги уже находят нужные методы для помощи в самореализации и «раскрытии» ещё несформировавшейся и неокрепшей личности. Творческий наставник учит через любовь, трудолюбие, «свет» и добро реализовывать свои идеи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бестужев-Лада, И. В. Перспективы развития культуры в проблематике социального прогнозирования / И. В. Бестужев-Лада. – СПб.: ГУП, 1997. – 128 с.

2. Воеводин, А. П. Аксиология культуротворчества: монография / А. П. Воеводин, Н. В. Романова. – Луганск: Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2017. – 198 с.

3. Ломоносов, М. В. О воспитании и образовании: [сборник] / сост. Т. С. Буторина; Акад. пед. наук СССР. – М.: Педагогика, 1991. – 339, [4] с.
4. Маркузе, Г. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества / Герберт Маркузе // Эрос и цивилизация. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества / пер. А. А. Юдин. – М.: АСТ, 2003. – С. 251–514. – (Philosohy).
5. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.

УДК 101.1

В. Н. Титова,
г. Луганск, ЛНР

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Театр как «многоэлементное синтетическое искусство» [7, с. 375–376] можно рассматривать в качестве сложного морфологического явления. Органическая связь компонентов различных искусств обусловлена синтезом и подчинением их сценическому искусству. Данный аспект позволяет определить театр как некое семиотическое образование, в котором язык и текст являются важнейшими компонентами, выступающими объектом философско-культурологического анализа.

Концепция семиотической интерпретации искусства М. С. Кагана рассматривает искусство с позиции «системы знаковых систем», где театр берет на себя функцию вести диалог с человеком, воссоздавая языком реальных жизненных впечатлений или посредством человеческого воображения явления реальности, воспринимаемые эмпирическим путем. Так, театр воспроизводит жизнь, где художественный образ принимает облик чувственного образа, оказываясь знаком ценности, «так как искусство рассказывает нам не об объективном бытии вещей, явлений или сущностей, а о мире очеловеченном, повернутом к человеку, вошедшем в сферу его практической жизнедеятельности и духовных интересов, сопряженном с его потребностями и идеалами» [Там же, с. 283].

Семиотический подход к изучению современной театральной культуры заключается в анализе языка как специфического театрального текста, предстающего в качестве источника передачи семантической информации. Проблемное поле театральной семиотики понимается как создание транссистемной театральной координации, призванной расшифровать механизмы объединения отдельных элементов театрального языка в единую систему. Таким образом, основной задачей театральной семиотики является поиск критериев «сегментации континуума театрального представления на минимальные значимые единицы» [14, с. 659].

Театральный язык как целостное явление характеризуется семиотическим подходом к изучению его как феномена культуры. Проблеме театрального языка как совокупности знаков и кодов посвящены научные труды таких исследователей, как Р. Барт, П. Г. Богатырев, И. Н. Губанова, Е. В. Илова, П. Н. Киев, Т. Ковзан, М. Корвэн, Г. Е. Крейдлин, Е. Маркони, Я. Мукаржовский, Ю. М. Лотман, П. Пави, Е. В. Романова, Э. Фишер-Лихте, А. Юберсфельд и др.

В первую очередь театральный язык представляет собой совокупность средств художественной выразительности, различных знаковых систем, многие из которых носят амбивалентный характер: вербальные и невербальные, визуальные и звуковые, статические и динамические. Объединяет все эти театральные знаки перманентное динамическое взаимодействие.

Многовековой мировой театральный опыт накопил огромное количество средств художественной выразительности, которые эволюционировали с развитием самого театра. Так, режиссер в сотворчестве с актером, балетмейстером, сценографом и другими создает в спектакле многогранный мир эстетических ценностей, в которых ведущими выразительными

средствами, формирующими особый язык театрализации, выступают сценическое пространство, ритм, слово (как текст пьесы и действие актера), сценография, грим, бутафория, свет и др. Несомненно, художественные средства театральной выразительности имеют ряд постоянных признаков, позволяющих рассматривать театр как систему.

В. Г. Давыдов предлагает концепцию, рассматривающую театральность как целостную систему, которая обладает определенным набором средств выразительности. В связи с этим автор выделяет три основные группы средств. В первую очередь это театральная игра, в которой выделяется два вектора: образный (маска, грим, марионетка) и пластический (сценический ритм, жест, пантомима). Вторая группа – сценическое действие, актуализирующееся уже на первоначальном этапе освоения драматургического текста (сверхзадача, действие, событие) и воплощающееся в конкретном действии актера. Третьей значимой группой средств художественной выразительности является театральный стиль, объединяющий такие элементы, как тело актера, хронотоп пространства сцены (мизансцена), музыкальное решение спектакля, стиль спектакля [4].

В диссертации «Закономерности взаимодействия составляющих художественного процесса (на примере музыкального театра)» Н. С. Зыкова отмечает, что театральный язык использует в качестве знаков элементы синтезирующихся в нем искусств. В процессе взаимодействия эти элементы принимают другие значения. Автор выделяет несколько смыслов знака театра: естественный – общепринятый, иконический – изображающий, символический – образный. Корреляция знака, не являясь заранее данной, напрямую зависит от выражения (означающего) и содержания (означаемого) и формируется в результате кодирования текста передающим (режиссером) и рецептивного «декодирования» спектакля воспринимающим (зрителем) [6].

Рассматривая европейский авангардный театр как предмет системного философского анализа, Ю. М. Мальцева анализирует трансформацию театрального языка. Общими признаками трансформации является отказ от тенденции натуралистической репрезентации, вербальной выразительности, разрушение фигуративности и подчеркнутый физиологизм (телесность). Осуществляя попытку деконструкции театральных средств выразительности, представители европейского авангардного театра, такие как А. Арто, П. Брук, Е. Гротовский, Н. Н. Евреинов, А. Жарри, Вс. Мейерхольд, М. Метерлинк и др., смещают акцент на доминирование невербального, физического, пластико-ритмического языка. «При отказе от вербальности актуализируются средства выражения, до этого существовавшие как фон; сценическое пространство и время структурно насыщается фигурами, эксплуатирующими несколько доступных форм одновременно, действующими непосредственно, и конечное состояние, реакция зрителя, воспринимающего всю совокупность воздействий, непосредственно представляет собой связный комплекс рациональных, интеллектуальных, психоэмоциональных впечатлений» [10, с. 18]. Кроме того, Ю. М. Мальцева отмечает, что преодоление психологизма классического театра проявляется в переходе от «языка слов» к языку знаков, конкретнее – «к архетипическому языку тела» [Там же, с. 22].

Д. О. Демехина констатирует разрыв вербального и невербального начал в театральном языке А. Арто. Язык метафизики Театра Жестокости А. Арто – это совокупность средств, через которые происходит воздействие на зрителя. Данный универсальный, по мнению А. Арто, язык направлен на то, чтобы зритель воспринимал невербальные эмоции и чувства, порождаемые театральным действием. Таким образом, французский новатор театрального языка стремился через отсутствие кодификации слова, при помощи «физического языка» – комплекса знаков жестов, пластики, мимики, света, звука – воздействовать на сознание реципиента [5].

В. Н. Алесенкова в своей работе «Символ как выразительное средство в театральной практике рубежа XX – XXI веков» [1] выделяет три аспекта проявления символа в современном театре, каждый из которых отличается структурой и способом образования

связи между означающим и означаемым, а именно: традиционный символ (характеризующийся типом символической связи «символ-знак»), условный символ, или «символ-метафора», и метасимвол, который соответствует характеристике «символа-образа».

По мнению исследователя, в качестве условного символа в театральном спектакле, как правило, выступает нейтральный визуальный объект, а иногда и акустический, «значение которого формируется с помощью метафорической связи через посредничество смысловых физических действий актеров, воспринимаемых как символические» [Там же, с. 7]. Символический же образ выступает в спектакле как более самостоятельный образ: в нем прослеживается и символ-образ персонажа, и символ-образ всего спектакля. Суть метасимвола, по убеждению В. Н. Алесенковой, раскрывается в динамике процессов и свойств и реализуется, соответственно, в символическом физическом действии. Именно метасимвол приближает спектакль к мифу. Действие в таком спектакле транслируется на двух уровнях: материальном, т. е. визуальном, и на уровне сознания, трансформируя связанные с ним объекты в символы. Так, «эволюция театрального символа характеризуется движением метафорического театра к метафизическому» [Там же, с. 8].

Согласно Я. Мукаржовскому [11], априорным является понимание произведения искусства как семиотической единицы: текст спектакля становится макрознаком через суммарное воздействие всех его структурных элементов. Одновременно выступая знаком и означаемым, театральный знак воплощается в актере, который находится между двумя полюсами – полюсом бытия, т. е. пространством его творческой индивидуальности, и полюсом значения, т. е. ролью. Ученый отмечает, с одной стороны, отсутствие неизменных отношений между отдельными элементами театра, а с другой – их постоянное динамическое взаимодействие. Я. Мукаржовский отмечает функциональную зависимость знака от восприятия его зрителем, поскольку именно зритель способен опознавать театральный знак. Следовательно, элементы театра подчиняются целостному тексту, подчеркивая значение публики как основного создателя значений. Таким образом, театральный знак демонстрирует доминантную функцию сущности любого художественного знака.

Исследователь И. В. Цунский, анализируя структуру создания спектакля, определяет минимальную единицу театрального знака – макрознак как художественный образ спектакля. Под макрознаком ученый понимает симбиоз смыслового (интеллектуального) содержания пьесы, выраженного в «идее» и эмоционально-действенной конструкции, воплощаемой в «сверхзадаче» [13]. Причем такие театральные категории, как сквозное действие, сверхзадача, идея, существуют преимущественно в пространстве эмоциональной сферы зрителя, создавая целостную систему посредством визуального и аудиального в хронотопе театрального действия. Эта система, в совокупности порождающая художественный образ, актуализируется в восприятии зрителя через прочтение театрального текста.

В последние два десятилетия в европейской театральной культуре получил широкое распространение термин «постдраматический театр», автором которого является немецкий теоретик театра Х.-Т. Леман. В своей одноименной монографии [15] исследователь дает теоретическое обоснование «постдраматическому театру» как родившемуся из постмодернистского театра, считая прямыми предшественниками постдрамы модерн, постмодерн и verbatim (техника создания спектакля путем отказа от литературной пьесы в пользу интервью, расшифровка которого составляет канву и диалоги сценических текстов) [3].

Анализируя театральную практику последних десятилетий XX века, Х.-Т. Леман приходит к выводу, что сущность нового театра заключается в стремлении театра преодолеть зависимость от литературы, в смещении акцента с текста пьесы на текст спектакля. Автор считает новый театр «деконструкцией» традиционного драматического театра, не отменяя ни одну из предыдущих форм театра, а, напротив, дополняя и реформируя их [8].

Давая определение понятию театра, Х.-Т. Леман утверждает, что это место пересечения эстетически организованной (театральная игра) и реальной жизни (временной отрезок, проводимый совместно в сообща вдыхаемом воздухе пространства здесь и сейчас) и акта восприятия (посещение театра). Иными словами, создание и восприятие знаков и сигналов происходит одновременно: благодаря поведению людей на подмостках и в зрительном зале возникает театральное представление как некий общий текст, даже если при этом вслух не произносится никаких речей. Соответственно, происходит чтение этого совместного текста: взгляды всех участников виртуально встречаются, вследствие чего театральная ситуация образует некое единство как очевидных, так и сокрытых коммуникативных процессов.

Само название «постдраматический театр» отсылает нас к литературному жанру драмы, указывая на тесную взаимосвязь и взаимообмен между театром и текстом. Однако здесь текст рассматривается только как элемент, сфера приложения и «материал» сценического действия, а вовсе не как текст, взятый в качестве главенствующего участника. Отметим при этом, что такая форма театра не отказывается от слова, но кардинально изменяет его роль. Поскольку постдрама не стремится к изображению какой-то истории, нет необходимости последовательного изложения фабулы. Поэтому текст (и прежде всего вербальный язык) уже не является основополагающим. Фрагментарность, коллажность композиции позволяет театру сохранять свободу в выборе последовательности эпизодов [12].

На рубеже 80 – 90-х гг. XX века назрел конфликт между спектаклем и литературным первоисточником. Текст воспринимался и использовался режиссером как повод для собственных соображений, и на сцене воплощался не столько первоисточник, сколько опосредованное при помощи авторских слов отношение режиссера к миру.

Рассматривая коммуникационную ситуацию «драматург – режиссер», искусствовед А. Г. Баканурский отмечает, что сценическая версия представляет собой «перевод» литературного первоисточника в «деконструкционное» пространство. Называя инсценировку «римейком» прозы, ученый выделяет несколько основных моделей его сценического формирования. Наиболее распространенными являются адаптация, заключающаяся в приведении в соответствие с современным мировоззрением авторского стиля мышления, и контаминация – объединение ряда произведений в целостный самостоятельный сценический артефакт. Широкое распространение, по мнению ученого, в последнее время получили так называемые римейки-сиквелы, назначение которых заключается в развитии и продолжении оригинальных драматургических или прозаических сюжетов. «Сиквел неизменно содержит определенную аберрацию произведения-первоисточника, кроющуюся в несходстве мировоззрения, уровня литературного дарования, темперамента, степени реконструкции, наконец, литературных задач, автора оригинального текста и сочинителя продолжения сюжета. Однако при всех вольностях, трансформирующих первоисточник, римейк-сиквел обязан сохранить черты его узнаваемости (основных персонажей и их характерные черты, связь с сюжетом-источником и одновременно новизну собственной фабулы), что и определяет границы деконструкции дописывания нового текста» [2, с. 109].

Таким образом, постдраматический театр перестает быть «литературным», «повествовательным», «информационным». Предпочтение в нем отдается внесловесным сценическим конструкциям, и слово перестает быть главной «единицей информации». Из носителя конкретного содержания оно превращается в элемент тонального ряда спектакля, в предмет постоянной игры, разного рода манипуляций, расчленяется на составляющие. Причинно-следственные «скрепления» в тексте путем такого «анатомирования», лишения содержательных акцентов, смещения ударений, снятия «академических» требований к актерскому произношению, дикции – разрываются [9].

Приходим к выводу, что основной единицей в пьесе является языковой знак, а в спектакле – пространственно-временной, выступающий в качестве объекта восприятия зрителя. Текст пьесы, воплощаясь на сцене, визуализируется, соответственно, письменная

форма пьесы превращается в материальную. Следовательно, театральный текст, переложенный на сценический язык, получает амбивалентное формовыражение. В нем актуализируются вербальные (словесные, звуко-шумовые) и невербальные (визуальные: пластическое решение – действие актеров, костюм, свет, сценография и др.) элементы, которые режиссер располагает в сценическом пространстве и устанавливает между ними диалогические отношения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алесенкова, В. Н. Символ как выразительное средство в театральной практике рубежа XX – XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Алесенкова Виктория Николаевна. – Саратов, 2011. – 27 с.
2. Баканурский, А. Коммуникативная ситуация «драматург – режиссер» / А. Баканурский // Сучасне мистецтво. – 2012. – Вип. 8. – С. 97–116.
3. Вислова, А. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX – XXI веков / А. Вислова. – М.: Университетская книга, 2009. – 272 с.
4. Давыдов, В. Г. Элементы театральной выразительности. Опыт системного исследования: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Давыдов Виктор Григорьевич. – М., 1986. – 175 с.
5. Демехина, Д. О. Новый язык театральной коммуникации: синтаксис и семантика языка театра жестокости / Д. О. Демехина // Философия. Язык. Культура. Вып. 5 / отв. ред. В. В. Горбатов. – СПб.: Алетейя, 2014. – С. 528–540.
6. Зыкова, Н. С. Закономерности взаимодействия составляющих художественного процесса (на примере музыкального театра): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Зыкова Наталья Сергеевна. – М., 2004. – 28 с.
7. Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства / М. С. Каган. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
8. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
9. Липківська, А. К. Світ у дзеркалі драми / А. К. Липківська. – К.: Кий, 2007. – 356 с.
10. Мальцева, Ю. М. Европейский авангардный драматический театр: концептуальные константы и дискурсивные трансформации: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Мальцева Юлия Михайловна. – СПб., 2014. – 30 с.
11. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
12. «Постдраматический театр». Русский перевод культовой книги Ханс-Тиса Лемана [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/theatre/569
13. Цунский, И. В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста / И. В. Цунский // Общественные науки и современность. – 2000. – № 3. – С. 161–171.
14. Summa culturologiae: энциклопедия: в 2 т. Т. 2 [Электронное издание] / гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. – М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 1184 с.
15. Lehmann, H.-T. Postdramatic Theatre / Hans-Thies Lehmann and Karen Jürs-Munby. – London; New York: Routledge, 2006. – 224 p.

УДК 7.097

Э. К. Ткач,
г. Луганск

СТУДЕНЧЕСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЛГАКИ ИМ. М. МАТУСОВСКОГО: ЦЕЛИ, ЗАДАЧИ, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Студенческое телевидение – одно из самых социально активных пространств, в котором могут быть задействованы студенты вузов. Студенты вузов кино-, телеискусства могут реализовать проекты, которые будут способствовать получению практических навыков телевизионной деятельности в рамках учебных студий вуза [1–3].

В 2012 году в Академии Матусовского был реализован проект «Студенческое интернет-телевидение». Задачами проекта было:

создавать и размещать на сайте «Интернет-ТВ ЛГАКИ» высокохудожественный, разножанровый телевизионный продукт;

применять полученные теоретические знания на практике в области ведения телевизионных программ, журналистики, телережиссуры, операторского и видеоинженерного мастерства в течение всего периода обучения в академии;

способствовать самореализации студентов;

расширять информационное пространство студентов;

повышать престиж вуза;

поддерживать творческую активность молодёжи, в том числе в освещении вопросов культуры и искусства.

Молодёжный информационно-образовательный проект «Интернет-ТВ» создан на базе кафедры кино-, телеискусства Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского. Основной деятельностью Студии является создание контента (видеосюжетов) о студенческой жизни. В понятие информационного контента входит: создание отчетных информационных видеороликов о прошедших событиях, создание рекламных видеороликов о предстоящих событиях, а также создание всевозможных видеороликов и сюжетов научного содержания (лекции преподавателей, обзоры конференций, достижения в области науки и т. д.). Создается обучающий контент (программы-видеоуроки).

В связи с этим выделяются следующие направления работы Студии:

- досуговое направление;
- обучающее направление;
- информационное направление.

Программы готовятся студентами кафедры: начинающие телевизионщики создают тематические программы, игровые фильмы, ролики, экспериментируют. Кураторами программ являются преподаватели кафедры, имеющие большой опыт работы в различных телекомпаниях.

Действующие задачи интернет-ТВ ЛГАКИ им. М. Матусовского:

- создать постоянный, качественный поток актуальной видеопродукции;
- создать условия для овладения студентами кафедры кино-, телеискусства практическими навыками через непосредственное включение их в деятельность Студии;
- создать условия для самореализации личности студентов.

Целевой аудиторией проекта является студенческое сообщество Академии Матусовского, а также его молодые выпускники и преподавательский состав. Студенческие новости академии еженедельно выходят в эфире канала «Луганск-24».

Программы интернет-ТВ Академии Матусовского позволяют студентам освещать социально значимые события, а также исследовать и применять современные методы и технологии телевизионной журналистики.

Проект выполняется в следующей последовательности: формирование рабочей команды из числа студентов-дикторов и режиссеров ТВ, информирование и кастинг на предмет желания работать, навыков и способностей, обучение команды репортерскому мастерству, практика работы над выпусками «Студенческих новостей», расширение поля активного молодёжного вещания через передачу материалов для размещения на телевизионном канале «Луганск-24».

Основными программами студенческого телевидения являются: «Музыкальный портал с Евгенией Михалевой» (образовательный проект о музыкальном искусстве); «Я думаю и говорю по-русски» (автор – профессор Ирина Зайцева учит справляться с трудностями русского языка); «Студенческие новости» (информационная программа о молодёжной и культурной жизни Луганска); «Красная площадь, 7 представляет» (видеоверсия концертных программ творческого центра «Красная площадь, 7»; «Луганск и луганчане» (фильмы-

портреты о выдающихся луганчанах); «Зеленая лошадь» (телевизионные программы от начинающих специалистов); «Видеогамма» (видеоролики экранизации стихотворений); «Проба пера» (первые репортажи и зарисовки студентов кафедры кино-, телеискусства); «Видоискатель» (образовательный проект, раскрывающий секреты мастерства в фото-, видеосъемке, других видах экранного искусства); «Поговорим об этом» (молодёжное ток-шоу); «Резонанс» (аналитическое ток-шоу о значимых событиях культурной жизни региона); «Простой вопрос» (детское игровое ток-шоу, которое готовят юные воспитанники детской телевизионной студии «Кадрики» Детской академии искусств). Также на сайте «Интернет-ТВ ЛГАКИ» есть раздел «Анимационные работы», выполненные студентами кафедры художественной анимации, которые отмечены не только республиканскими, но и международными наградами.

В «Студию студенческого интернет-телевидения» входят следующие подразделения:

- руководитель студенческого интернет-телевидения;
- режиссер видеомонтажа;
- художественный совет – выборный орган управления, планирования работы и развития Студии.

Съемочные бригады из числа студентов кафедры кино-, телеискусства – группы людей (оператор, корреспондент, режиссер монтажа, сценарист), занимаются непосредственной подготовкой видеосюжетов и телевизионных программ.

Интернет-ТВ имеет собственный аппаратно-студийный блок и монтажную станцию. В 2020 году администрацией вуза было закуплено новейшее видеосъемочное и видеомонтажное оборудование, что облегчило процесс изготовления видеопродукции.

Проблемой интернет-ТВ является то, что в редакции студенческих новостей идет постоянная смена кадрового состава. Выпускники уходят из академии, и приходится снова обучать вновь прибывших студентов. Качество работы при этом снижается.

Однако, охват аудитории и включенность целевой группы в проект составляет не менее 95% обучающихся в вузе, возрастает уровень информированности, осведомленности и качество вовлеченности в значимую учебную и внеучебную деятельность.

Исследуя перспективы развития студенческого интернет-телевидения, можем сказать, что в планах у редакции студенческого телевидения – создание новых проектов, учебных проектов совместно с преподавателями Академии Матусовского, освоение интернет-платформ для онлайн-вещания, освоение интернет-проектов с обратной связью.

Среди студентов Академии Матусовского в группе «ВК» был проведен опрос на тему «Что для Вас студенческое телевидение?». По результатам опроса

на первом месте – «приобретение необходимых навыков и опыта», за это проголосовали 21 студент из 57 опрошенных;

«возможность быть в курсе всех студенческих новостей» – на втором месте;

на третьем – «возможность самостоятельно создавать телепрограммы».

На основании вышеизложенного материала приходим к выводу, что работа и развитие студенческого телевидения ЛГАКИ им. М. Матусовского способствует повышению культурного уровня студентов и выпускников, их профессиональной компетентности, умению эффективно работать с информацией, а также развивает студенческий научный и новаторский потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Говердовская-Привезенцева, С. А. Университетское телевидение в свете грядущей цифровизации / С. А. Говердовская-Привезенцева // Вестник ТвГУ. Сер. «Филология». – 2011. – № 18. – Вып. 3 (18). – С. 170–176.

2. Говердовская-Привезенцева, С. А. К вопросу о миссии университетского телевидения / С. А. Говердовская-Привезенцева // Вестник ТвГУ. Сер. «Филология». – 2012. – № 4. – Вып. 1. – С. 153–160.

3. Говердовская-Привезенцева С. А. Университетское телевидение как информационный повод и источник информации для СМИ / С. А. Говердовская-Привезенцева // Казанская наука. – 2013. – Хв 1. – С. 99–101.

УДК 37.02:792

О. А. Червакова,
О. В. Малахова,
г. Луганск, ЛНР

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В РАМКАХ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА

Художественно-эстетическое воспитание является неотъемлемой частью духовного мира, нравственного облика, становится одной из необходимых предпосылок повышения культуры общества, творческого мышления современного человека и художественных способностей. Художественно-эстетические качества личности закладываются в раннем периоде детства и остаются в неизменном виде на всю жизнь. Но именно в школьном возрасте художественно-эстетическое воспитание является одной из главных основ всей дальнейшей воспитательной работы. В усовершенствовании художественно-эстетического воспитания детей одну из главных ролей играет театральная деятельность среди школьников. Она не только привлекает учеников в мир искусства, но и имеет большой воспитательный спектр. Искусство расширяет опыт детей, которые познают окружающий мир посредством художественных образов в музыке, хореографии, литературе и т. д. Поэтому одной из значимых проблем является синтез искусств и его влияние на многостороннее развитие школьников [4, с. 8–12]. Ведь именно благодаря художественно-эстетическому воспитанию и сводится развитие чувственности, интеллекта и творческого потенциала, чем раньше будет заложен фундамент этого потенциала, тем активнее проявление и приобщение к художественным и эстетическим ценностям мировой культуры.

Появление у детей высоких переживаний и внутреннего удовольствия при встрече с прекрасным; чувство юмора, ироничности, сарказма и общения со смешным; чувство боязни, страха, сострадания, порождаемых трагическим, – все это является свойствами эстетической развитости и воспитанности. Из вышесказанного можно сделать вывод, что художественно-эстетическое воспитание – ключевая область индивидуального формирования ребенка, которая подразумевает под собой знакомство с различными типами художества, накапливание художественно-эстетических эмоций, возникновение заинтересованности к творениям художества. Художественно-эстетическое воспитание детей содержит в себе такие элементы, как познавательный, перцептивный и практический [1]. Ребята делаются организованными и с заинтересованностью вглядываются в происходящее вокруг, обучаются видеть особенность, неповторимость явлений, понимать и высказывать собственные эмоции, чувства, стремятся к художественно-творческой работе.

Исходя из проведенных исследований, можно сделать следующие выводы.

Художественно-эстетическое воспитание предполагает ознакомление с разными видами искусства, накопление художественно-эстетических представлений и знаний, художественных образов. Художественно-эстетическое воспитание пробуждает первые шаги к осознанному творческому процессу, воспитывает грамотного зрителя, способного понимать, созерцать и оценивать произведения искусства, видения прекрасного во всех жизненных проявлениях. Художественно-эстетическая воспитанность человека – это органическое единство развитых природных сил, способностей восприятия, эмоционального переживания, воображения, мышления и художественно-эстетической образованности.

Методы художественно-эстетического воспитания – это способы коллективной работы педагога и ребенка, нацеленные на формирование эстетических взглядов, эмоций и художественной деятельности, допускающее формирование основ эстетического вкуса и развитие креативных возможностей [7].

На современном этапе развития мировой цивилизации общество выделяет два подхода к синтезу искусств: а) дифференцированный, т. е. изучение предметных циклов искусства в школе; б) интегрированный подход, где происходит синтез, взаимодействие различных видов искусств через многообразие детского творчества [8, с. 16].

Деятельность в театральном коллективе развивает «художественно-образное мышление растущей личности, которое по своей природе является диалектичным, чуждым одномерному видению явлений. Поэтому общение с искусством, участие в художественной самодеятельности способствуют развитию школьников как субъектов познаний других людей, позволяют им творчески постигать внутренний мир другого человека [2, с. 58].

Исходя из вышеперечисленного, режиссер-постановщик любого мероприятия должен понимать, что работа с актёрами-детьми требует более значительного вложения упорства и мощи, нежели с профессиональными актерами. Основная проблема состоит в том, что школьники плохо умеют работать без помощи других. Поэтому нужно систематически прививать ученикам ответственность согласно взаимоотношению в общем коллективном процессе. Педагогу, трудящемуся с актёрами-детьми, бесспорно, нужен очень высокий уровень самоорганизации.

С точки зрения новых проблем общественной жизни, обогащённой современным мироощущением, мир чувств и представлений современного человека стал сложнее и многообразнее, а освоение художественно-эстетического воспитания детей – глубже и разностороннее. Поэтому режиссёр и педагог стремятся к формированию позитивного и активного отношения ребенка к искусству и потребности в нем. Художественно-эстетическое воспитание должно вызывать активную деятельность школьника. Важно не только чувствовать, но и создавать нечто красивое, интересное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодалев, А. А. Психология личности / А. А. Бодалев. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 346 с.
2. Гончаров, И. Ф. Эстетическое воспитание школьников средствами искусства и действительности / И. Ф. Гончаров. – М.: Педагогика, 1986. – 128 с.
3. Кабалевский, Д. М. Прекрасное пробуждает доброе / Д. М. Кабалевский. – М.: Педагогика, 1973. – 336 с.
4. Неменский, Б. М. Мудрость красоты: О проблемах эстетического воспитания: Кн. для учителя / Б. М. Неменский. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1987. – 192 с.
5. Рогаткина, Т. Синтез искусств: дорога в детство, или новое измерение педагогики. Музыка и настроение / Т. Рогаткина // Музыкальный руководитель. – 2006. – № 5. – С. 7–15.
6. Теплов, Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания / Б. М. Теплов // Известия АПН РСФСР. – 1974. – № 11. – 75 с.
7. Узнадзе, Д. Н. Педагогика и психология игры: межвуз. сб. науч. тр. / Новосиб. гос. пед. ин-т; [редкол.: Н. П. Аникеева (отв. ред.) и др.]. – Новосибирск: НГПИ, 1985. – 128 с.
8. Чернышевский, Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности / Н. Г. Чернышевский. – М.: Госполитиздат, 1948. – 505 с.

УДК 791.43.049.1.067

М. С. Черныш,
О. В. Малахова,
г. Луганск, ЛНР

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ СИСТЕМЫ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА АНТОНЕНА АРТО В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

В ситуации глобального переосмысления роли актёра в спектакле, утверждения нового актёра, не воспроизводящего обыденные характеры, а преодолевающего человеческий индивидуализм и становящегося «чувствующей» машиной, обреченной на душевный травматизм и сжигание себя, – концепция театра Арто становится все более и более актуальной [5, с. 58]. Тема имеет актуальную как научную, так и практическую значимость и приобретает в условиях формирования общества большое значение для социальной и духовной жизни.

Антонен Арто (1896–1948) – один из крупнейших мыслителей XX столетия. Многие идеи, выдвинутые им, явились следствием его актёрского и режиссёрского опыта, к которому он относился чрезвычайно вдумчиво.

В социуме каждый играет, каждый создаёт некий образ и уже его представляет остальным. Даже если мы не на публичной лекции, а у себя на кухне, и даже если жена рядом не стоит – всё равно каждый играет. Театральность заложена в природе человека. В театре Арто происходит отказ от этого и выявление подлинного – того самого коллективного бессознательного. Архетипа, который выражается в неком иероглифе – не в слове отдельно, не в движении, не в звуке, а во всём этом вместе. Спектакль – это иероглифический язык, с помощью которого архетип считывается зрителем.

Система Антонена Арто под названием «театр жестокости» отлично вписывается в современную реальность, а точнее то, как её агония стала обыденностью и повседневностью. Жак Деррида не считал такой театр представлением, он полагал, что это и есть сама жизнь. И выставление её напоказ означает лишь трезвость мысли [6].

Понять, что представляет собой «театр жестокости», невозможно без фигуры его основателя. Ведь сам Антонен Арто всю жизнь разрушал границы, доходил до крайних пределов. В своих исканиях он разошелся даже с сюрреалистами, в чьих рядах он был одно время (1925–1926) центральной фигурой, главой Сюрреалистического бюро исследований. Он написал сценарий первого в истории сюрреалистического фильма «Раковина и священник» (1927), предшествовавшего «Андалузскому псу» Луиса Бунюэля. Что характерно: отлучение от радикальнейшего на тот момент движения состоялось по обвинению в тяге к разрушению. Арто понимал революцию как изменение сознания, а не как политическое восстание (по Андре Бретону) – и в том, кстати, опередил свое время на многие годы [2].

Система Антонена Арто является настоящим феноменом театральной культуры, ведь в ней отражается теория и практика театра. Он создал поистине философию театра на основе общечеловеческой театральной потребности, присущей каждому человеку. Таким образом, он вывел театр за границы устаревших к XX веку представлений об этом виде искусства, которые изначально были мало кому понятны, но в 60-е годы все изменилось.

«Жестокость – это, прежде всего, дисциплина и прилежание», – пишет Арто. Это жестокость к себе. В одной из статей Арто сравнивает актёра с человеком, сжигаемым на костре и подающим знаки собравшимся вокруг. Другими словами, актёр говорит на языке, возникающем во время исполнения некой практики, проживании реального события. Как танец с острова Бали, так и аутодафе – это реальный процесс, а не игра, хотя театрализация и в том, и в другом случае несомненна. Для Арто художественно значимо только реальное

событие, но к бытовому действию это отношения не имеет – актёр должен находиться в другой, архетипической реальности.

В шестидесятые годы Антонена Арто восприняли скорее как уникальное социальное явление. В сложившейся тогда на Западе революционной ситуации на передний план был выдвинут целый ряд фигур, несущих идеи общественного протеста и разрушения буржуазной культуры. Этот пафос обнаружили и в наследии Арто, хотя то, чем он занимался, наверное, не стоит определять подобным образом. Арто – ярко выраженный модернист, а не вполне адекватное осмысление его работ произошло в эпоху, когда возникали тенденции постмодернистские. Просто литературное творчество, театральная концепция и остальные ипостаси творчества Арто удачно легли в тогдашний контекст.

Так или иначе, в 60-х и в начале 70-х годов европейская культура идеи Арто усвоила. А с угасанием революционных настроений бунтарский пафос исчез и Арто превратился в хрестоматийного персонажа. Через запятую: Станиславский, Брехт, Арто. Любой уважающий себя режиссёр будет апеллировать, в частности, и к нему, хотя на сегодняшний день ярых продолжателей дела Антонена Арто нет.

Ещё французские и немецкие символисты сформулировали идею о некоммуникабельности и одиночестве человека. Арто попытался найти выход и из этого трагического положения. Он попробовал отыскать ту форму, в которой возможен непосредственный контакт. А для этого было необходимо оказаться в другой, необыденной реальности. То есть Арто меньше всего волновало создание новой театральной системы. Он не собирался реформировать театр, хотя попутно сделал и это. Арто искал инструмент, с помощью которого человек сможет обрести свободу. И в этом смысле был модернистом, потому что хотел реализовать некую позитивную концепцию.

Арто всё время повторял, что он не теоретик, а практик. В 1935 году, осознав, что создать театр как инструмент невозможно, он отправился в Мексику, в Сьерра-Тараумара, где жил в местном племени и участвовал в его ритуалах. С одной стороны, это приключение разрушило его физически: на время путешествия Арто отказался от лекарств, которые принимал с детства, и вернулся в Париж совершенно больным человеком. С другой стороны, его поездка – это реализация театра в собственной жизни, своеобразный театр личности, преодолевшей себя.

Сборник статей Арто называется «Театр и его Двойник». И понятие двойник применяется не только к театру, но и к актёру. В крюотическом театре действует не актёр, а его двойник. Это не значит, что перед нами кто-то другой – те же руки, те же ноги, но в другом качестве, в другом состоянии. Это тот же актёр, который теперь является носителем чего-то «общечеловеческого». Актёр выступает не как носитель некого «себя», а как пример преодоления личностного начала.

Сверхреальность, как план реализации двойника актёра, связана с отказом от человека, стоящего в центре европейской художественной традиции и всей платоновско-христианской культуры – гуманистической культуры. Исходя из общей концепции человека, формируется и уникальная концепция актёра в системе Арто. В общем культурном переосмыслении театра и актёра начала XX века происходит отказ от понимания актёрского искусства как передачи психологического образа, как воспроизведения судьбы героя.

Любая театральная система предполагает определённую работу с актёром: воспитание, тренинги и прочее. У Арто этого нет. От актёров, с которыми он работал, Арто требовал определённого результата – он не обучал, а просто понимал, что человек может, и использовал это. Это уникальная и отличающая от многих режиссёров черта Антонена Арто показала специфические особенности восприятия актёра по его разработанной новой системе.

В его статьях говорится, что актёр – это атлет сердца, который может управлять даже не чувствами, а аффектами так же, как атлет управляет мускулами. Но конкретной методики

превращения актёра в собственного двойника у Арто нет. Возможно, в этом и состоит выигрышное преимущество концепции Арто: сочетание чёткой теории с неопределённой методикой её исполнения оставляет широкие возможности для новых открытий.

Общая формула актёра, предложенная Арто, такова: «Отказываясь от человека психологического с его резко очерченными чувствами и характером, театр обратился к человеку тотальному, но не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями». Это не означает, что крюотический театр («театр жестокости») не учитывает психологию зрителя. Речь идет об отказе от изображения психологии персонажей на сцене. Обыденная психология персонажа не интересует Арто. Обыденная психология не позволит и актёру реализоваться на сцене.

Прозревая театр будущего, Арто видел в основе его действие. Именно с его помощью театр способен открыть смысл жизни, саму жизнь [1].

Может быть, среди всех требований, предъявляемых Арто современному театру, самое странное – требование жестокости. Зачем прибегать именно к этому понятию, если его затем постоянно приходиться комментировать? Жестокость сминает всякое сопротивление – это идея действия, доведенная до своего логического предела. Это и дидактическая идея: «Наша восприимчивость дошла до такой степени истощения, когда стало совершенно ясно, что нужен прежде всего театр, который нас разбудит» [6]. Наконец, жестокость там, где ее осознание. Каждое из подчеркнутых здесь определений задает особый угол зрения на проект «театра жестокости».

Театральная сцена – это очерченное пространство действия, где просыпается сознание и имеет место встреча актёра и зрителя, Я и Другого, Жизни и Смерти. Но представление, разыгрываемое в «театре жестокости», не подчиняется законам рассеченного пространства сцены и зрительного зала. Пространство подлинного театра, по замыслу Арто, не есть пространство обыденной жизни. С этим связано затруднение, которое отметил Флоренский в своей критике классического театра, где «реальность» сцены выступает препятствием самого театрального действия: «Будучи живыми телами, актёры слишком крепко связаны с пространством повседневной жизни, чтобы можно было перенести их, хотя бы временно, в иное пространство» [7, с. 64].

В новом театре преодоление этого препятствия достигается благодаря тотальному осознанию (и осмыслению) всех элементов театральной постановки. Случайности (под таковой надо понимать и импровизацию) не должно оставаться места на сцене. Мельчайшие детали (что касается и вещей и мыслей) служат общему замыслу и проявляют себя в движении отмеренного времени и пространства представления.

Все это вступает в яростную оппозицию повседневности, представителем которой в театре выступает сознание субъекта зрительного зала. Так, на первый взгляд технические проблемы, приводят к необходимости исследования пространства интерсубъективных отношений. Возможность интерсубъективной связи строится у Арто на убежденности в существовании исторически цельных поступков, в которых их абстрактное и конкретное содержания находятся в единстве и единственности самовыражения. В театре становится возможной постановка отсеченных друг от друга проблем под общий вопрос через поиск таких средств выразительности, пробивающих своей энергетикой пласт культивированных представлений зрителя и актёра. Благодаря этому Арто добивается максимальной выразительности сценического пространства.

В театре Арто тело становится «орудием мысли» («универсальным означающим»), возвышается до величия знака. Мысль аффективна: она вызывается через воздействие на определенные точки тела [3, с. 76].

«Театр жестокости» в концепции Арто преследует ту же цель, что и современные деконструктивистские практики: привести чувственную сферу к более глубокому восприятию, сделать ее более тонкой к различиям, способной воспринимать разнообразное.

Лиризм жеста, телесных движений (и истинной – физической и пластической – поэзии, действующей в пространстве) превосходит лиризм слова. Чтобы быть действенным, слово само должно стать действием, заклинанием, «магическим словом» Бога, которому можно лишь внимать и отвечать действием, но не вести с ним диалог. Теургическая мощь подобного театра, отрицающего бытие как присутствие, рождает образы того, чего «нет», не-бывалого, помогая ему быть. Театр Арто создает новую реальность – своего двойника из изначального хаоса нерасчлененных, не заданных наперед смыслов.

Смысл мира непознаваем, поскольку он не психологичен, а метафизичен и пластичен. Он подлежит не пониманию и воссозданию, а переживанию, исполнению и телесному воплощению.

«Театр жестокости» Арто – это уникальная система, в которой театр не утрачивает своего катартического предназначения, но, в то же время, соединяет мифологическую структуру построения произведения, космогоническое познание человечества, ритуальные основы и прообраз сверхчеловека будущего. Именно преодоление художественными средствами человеческого («слишком человеческого») начала культуры становится задачей театра Арто.

Язык «театра жестокости» – архетипические иероглифы коллективного и бессознательного, представляющие возможность подлинного понимания между актёром и зрителем, художником и каждым человеком.

Глобальность системы Арто стала залогом тех тенденций, которые явились определяющими в формировании творческих исканий многих крупнейших режиссёров, философов, писателей второй половины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актёр в системе Арто – рождение традиции театра сверхчеловеческого [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/146/

2. Альтернативная культура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://abulia-1.narod.ru/theatre_of_cruelty.html

3. Барт, Р. Избранные работы / Р. Барт. – М., 1989. – 76 с.

4. Максимов, В. И. Формирование артодианской традиции в современном театре / В. И. Максимов. – М., 2005. – 226 с.

5. Максимов, В. И. Жизнь и театр Антонена Арто / В. И. Максимов. – М., 2011. – 88 с.

6. Театр жестокости Арто у российских режиссёров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://biletsofit.ru/blog/teatr-zhestokosti-arto-u-rossijskih-rezhissyorov

7. Флоренский, П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. Флоренский. – М., 1993. – 64 с.

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ-ХОРЕОГРАФОВ

УДК 7.091

Т. А. Аксёнова,
Ю. С. Скворцова,
г. Волгоград, РФ

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ СОТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА И ХОРЕОГРАФА В СОЗДАНИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО НОМЕРА

Вопрос сотворчества в театре, его значения в воплощении сценической постановки на протяжении всей истории театра являлся одним из ключевых. Качественный творческий продукт – это всегда итог работы команды профессионалов, каждый из которых является творцом, вносит свой вклад в рождение нового сценического произведения. В современном массовом театре хореография стала необходимым компонентом любого театрализованного проекта. Именно балетмейстеру режиссер-постановщик зачастую доверяет важные символические сцены, организуя разрозненные эпизоды в единое представление с помощью массовых хореографических номеров.

В современном массовом театре режиссеры вместе с хореографами воплощают в жизнь сложные синтетические спектакли. Танец, пластика, пантомима усиливают эмоциональное впечатление и позволяют зрителям увидеть весь объем их замысла, понять и проследить сложные внутренние сплетения, параллели, аллегории, рожденные благодаря объединению танца, слова и действия в единое целое.

В практике создания спектаклей массового театра, особенно при работе над какой-либо уникальной темой, возникают ситуации, когда режиссер сталкивается с проблемой отсутствия у хореографических коллективов тематических номеров, что рождает потребность в создании новых танцевальных постановок. Иногда же замысел театрализованного представления требует нового взгляда на уже неоднократно разработанную тему, и постановка новых номеров диктуется особенностями нестандартного прочтения темы и ее сценарно-режиссерского решения.

Совместная работа двух творческих специалистов по созданию концептуальных номеров немыслима без общности картин мира, единого понимания темы постановки, единомыслия в плане ценностных ориентаций и общечеловеческих понятий. Поэтому практика показывает, что максимально успешные творческие проекты рождаются при работе творческого тандема режиссера и хореографа. В процессе такой работы стираются грани профессиональных функций, идёт творческий диалог, не разделенный на четкие рамки профессиональных обязанностей того или иного специалиста.

Уже на начальных этапах работы над постановкой концептуального номера режиссер и хореограф совместно выбирают язык, на котором в дальнейшем они смогут поговорить с аудиторией, с помощью которого донесут до зрителя свой посыл, месседж, сверхзадачу. Режиссер приходит к хореографу с глобальным замыслом, основной идеей будущего номера и общим видением того, каким он должен быть. Но окончательный замысел постановки рождается в процессе творческого диалога, дискуссий и предложений, проработки ряда вариантов решения, т. е. активной совместной работы двух творческих специалистов.

После определения замысла хореограф и режиссер приступают к следующему этапу работы – подбору музыкального материла, который станет основой будущего номера. Это

может быть как единая композиция, так и компиляция из различных произведений, тематически и смыслово подобранных в соответствии со структурой и тематикой номера. Особенно важно в этом случае включение в творческую команду профессионального звукорежиссера, который сможет деликатно и гармонично объединить композиции в единое целое, не разрушив драматургии номера. Музыкальная драматургия, наряду с драматургией сценарной, служит основой для создания хореографического произведения. «В основе музыкальной драматургии лежат эмоционально-выразительные темы. В их соотношении, контрасте, развитии, разработке воплощаются драматические конфликты. Музыка может передавать процесс постепенного нарастания какого-либо состояния, сопоставлять два различных состояния, показывать превращение одного из них в другое, обнаруживать их взаимосвязь и различие» [1].

Важность выбора музыкального материала постановки сложно переоценить, так как именно музыка впоследствии станет катализатором возникновения образного ряда номера. Художественный образ в любом виде искусства – это непременно сплав действительности и творческой фантазии. Режиссер и хореограф в процессе придумывания номера прежде всего находят центральный художественный образ всей хореографической постановки.

Именно этот образ станет отправной точкой и главным объектом внимания хореографа-постановщика в процессе работы над созданием танца. Основная задача хореографа – трансформировать этот художественный образ в образ пластический, перевести сценарную историю, задуманную режиссером, на язык тела. «Отталкиваясь от сюжета, основываясь на музыкальном материале, хореограф должен сочинить образный танцевальный текст, через который зритель воспринимает замысел танца» [3].

Когда перед хореографом стоит задача создания сюжетного танца, остро встает вопрос соотношения сюжетной драматургии и ее пластического выражения. Иногда хореографы, сочиняя сюжет номера, перенасыщают его событиями и действиями, и неожиданно оказывается, что для танца в этом действе уже нет места. Поэтому главным требованием к хореографическому сюжету является его предельная танцевальность.

На сегодняшний день тематика сюжетов танцевальных номеров весьма многообразна. Сюжеты композиций варьируются от простых бытовых ситуаций до глубоких философских размышлений. В основном хореографы выбирают для постановки литературные и сказочные темы, но прямая, буквальная инсценировка фабулы литературного произведения, будь то сказка, короткий рассказ или роман, обречена на неудачу. Чтобы постановка сложилась, постановщику нужно абстрагироваться от внешнего действия, трансформировать сюжет в пластику, то есть создать новое по форме произведение, оставив суть оригинала. Поэтому если литературный сюжет не рождает в фантазии хореографа пластические образы, то рискует остаться бесплодным.

Иногда режиссерское решение требует постановки номера не на обобщенные темы, а как исследование человека, его чувств и эмоциональных состояний. В этом случае человеческие проявления демонстрируются в укрупненной форме, символично и аллегорично. И тогда герои номера выступают от лица своего поколения, своего пола, своей профессии и т. п. (Матери, Влюблённые, Защитники Отечества и т. д.). Иногда в таких номерах нет ярко выраженного сюжета, в них отсутствуют видимые конфликты и противостояния между персонажами. Но характер пластики, связанный с той или иной темой и соответствующий определенным отношениям, человеческой психологией, логикой сценического действия, сочиняется хореографом и «прочитывается» зрителем на уровне эмоций. «Поэтому в постановке танца большую роль играет пластическая интонация. Пластика позволяет с предельной гибкостью передать непосредственно суть самых разнообразных эмоциональных состояний. Хореограф обязан найти пластические интонации, движения танца, которые раскрыли бы характер сценического образа, его настроение, своеобразие» [1].

Поиск образа и решения танцевально-пластической формы танца очень важен для театральной постановки и «способствует более глубокому восприятию содержания образа, более богатой и разноплановой его характеристике. Сила убедительности образа, степень воздействия на зрителя будет зависеть от всей суммы танцевально-пластических средств, взятых в таком сочетании, которые единственно возможно и вместе способно пробудить в зрителе эмоции» [1].

В процессе постановки пластическое решение номера может корректироваться. Режиссер, присутствуя на репетициях и отсматривая ещё «сырой» материал, может вносить свои предложения хореографу, актуализируя драматургические задачи, которые стоят перед номером в контексте темы, идеи и сверхзадачи эпизода или постановки в целом. Творческий диалог и обратная связь на этом этапе очень важны для хореографа-постановщика. Они позволяют не отойти от основной темы номера, так как иногда, углубившись в поиски выразительных средств, художник-балетмейстер может за внешней формой потерять необходимый внутренний смысл произведения.

Творческий тандем режиссера и хореографа – это понятие глубоко личное, объединяющее двух сотворцев благодаря общности творческого мировоззрения, одинаковому взгляду на основополагающие критерии творчества и художественного вкуса. В работе над церемонией открытия Всероссийского телевизионного конкурса «Тэфи-регион-2019» года перед нами стояла задача в коротком театрализованном прологе представить город Волгоград, рассказать о нём и его жителях гостям конкурса, приехавшим из разных уголков России.

Центральным образом, объединяющим все эпизоды художественного пролога церемонии, стала великая русская река Волга, символ нашего края – вечный и величественный. Три десятиметровых тканевых полотна стали инструментом зрелищного воплощения этого образа. Прием ретроспективы позволил нам проследить самые яркие периоды истории нашего края. В первом эпизоде демонстрировалась сила и мощь Волги, перед взором зрителя проходили волжские бурлаки, которые символизировали тяжкий труд простого русского люда, жившего в те далекие времена на волжских берегах. Во втором эпизоде перед зрителем представал народный герой Стенька Разин, разыгрывалась легенда о том, как в волжскую воду была выброшена персидская княжна. В третьем эпизоде, словно предчувствие грядущих войн, на сцене появлялись лихие казаки, демонстрировался эпизод сабельного боя. Кульминационной сценой стал самый мощный массовый эпизод № 4, в котором была показана Сталинградская битва: горящая река, гибель многих тысяч людей, боль и стон великой Матери-Волги. В финальном эпизоде река «рождала» новый город, который, поднявшись из руин, вновь возродился на её прекрасных берегах. На сцене появлялись молодые люди и девушки, представители молодого поколения волгоградцев, которые встречали фестиваль «Тэфи-регион». Каждый эпизод начинался и завершался с волжской волны, которая как бы «смывала» исторические события и приносила с собой новые эпохи и времена. Увеличивало эмоциональный эффект присутствие профессионального сценического освещения, а также видеоконтента, который демонстрировал видеоролик, отражавший исторические эпохи, и создавал необходимый антураж для сценического действия.

Данная творческая работа позволила нам в полной мере ощутить необходимость тесного контакта хореографа и режиссера в процессе работы над концептуальной постановкой, пройти все этапы создания творческого продукта от замысла до воплощения и проследить эволюцию хореографического номера в контексте общей идейно-тематической задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закирова, С. М. Творческий процесс постановщика танца [Электронный ресурс] / С. М. Закирова // Молодой ученый. – 2017. – № 11 (145). – С. 428–430. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/145/40525

2. Мелихов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учебное пособие / А. В. Мелихов. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2015. – 128 с.

3. Тарасенкова, Т. И. Музыка в хореографическом произведении [Электронный ресурс] / Т. И. Тарасенкова // Портал «Педсовет». – Режим доступа: https: //pedsovet.org/publikatsii/horeografiya-tantsy-teatr/muzyka-v-horeograficheskom-proizvedenii

УДК 130.2:793.3

О. А. Базанова,
г. Луганск, ЛНР

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КАК СИМВОЛ ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРЫ

На сегодняшний день для человека пластичность – это особая гармония не только внутренних, но и внешних проявлений с окружающей действительностью. Существуя в культуре, пластичность обретает ее функции, в частности, адаптивную, гармонизирующую, познавательную, коммуникативную, символически-знаковую, эстетическую. Способность легко преодолевать дистанцию между различными идеями, образами, формами, интегрировать их в некую творческую систему, сохраняя при этом выразительность и метаэстетическую направленность, относится к важнейшим особенностям личности, обладающей пластической культурой.

Если говорить о пластичности, то она основана на способе видения и воспроизведении мира, тем самым она столь же многофункциональна. Сложный путь развития, который преодолела пластичность, нуждается во всестороннем осмыслении и приобретает особую актуальность в выявлении идейных истоков ее изменений. Поскольку трансформация пластического образа отражает смену мировоззренческих парадигм, то ее изменения могут способствовать осмыслению перспектив развития эстетической и художественной мысли.

С точки зрения культурологии образами являются любые направления мозаичной жизни: представления, ощущения, понятия, суждения и т. д. Поскольку художественный образ является специфической формой действительности и определяется как субъективность объективного мира, то для теоретического подхода решение имеет особое значение и требует эстетического содержания понятия «образ». В словаре «Эстетика» образ художественный – специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника [6, с. 239].

По мнению А. Ш. Амиржановой, «художественный образ в искусстве получает двойственную конкретизацию – как художественную, так и воплощенную в материализованную форму, при этом первое говорит об особенностях духовного содержания художественного образа, а второе – о материализации этой духовности» [1, с. 174].

В энциклопедии «Культурология XX века» дается следующее определение образу: «Образ представляет собой целостность, состоящую из чувственно воспринимаемой «оболочки», изобразительной, или иконической, стороны образа и содержания, включающего идейный и эмоциональный аспекты» [4].

Пластические искусства являются образными, они воплощают в художественных произведениях реальный мир и создают материальную среду, которая не изменяется во времени.

Так, в своей концепции М. С. Каган «образ» обуславливает тем, что он «порождается слиянием воспроизведения реальности, выражениями чувств и мыслей художника, конструированием особого рода материально-духовных продуктов, игры, используемых для этого особых форм, превращения этих форм в язык, на котором художник общается с людьми» [3, с. 67].

В изобразительных и пространственных искусствах существует возможность обработки материалов разными способами для достижения пространственных конфигураций, которые

характеризуются как скульптурно-живописные, материально-фактурные, образно-стилистические. Их цель – достичь структуры, ведущего художественно-формообразующего качества произведения, достичь художественной выразительности.

С помощью пластичности образной выразительности достигает хореография, балет, пантомима. На пластичности основывается и экранно-сценический образ. В широком смысле это объемная выразительность человеческого тела вообще, которая проявляется в статике и динамике и возникает в результате индивидуально-характерных особенностей фигуры, шага, манеры держать себя, движений и жестов человека. Приобретенные в конкретном жизненном контексте, они получают определенное эмоционально-смысловое значение. Пластическое решение спектакля включает все способы хореографии (танца и пантомимы).

В хореографии это качество человеческого тела, которое является способом выразительности в танцевальной композиции, что до полной меры приближает ее к образной структуре произведения скульптуры и присущих ему искусственных способов: скульптура – как «застывший танец», танец – как «живая скульптура» [2].

В сценическом искусстве это общая гармония, согласованность движений и жестов, основанная на оправданном положении всех частей тела, при котором неподвижность воспринимается как один из моментов прерванного движения [5]. В танцевальном искусстве пластичность является важным способом лексики танца: она влияет на его рисунок (перемещения исполнителей), танцевальные движения, жесты, позы, мимику, композицию танца в целом, включительно с его идеей, характером, эмоциональной окраской.

Из вашесказанного следует, что понятие «пластичность» имеет, в свою очередь, следующее смысловое наполнение: это способ художественного языка, который способствует созданию выразительной формы и характеризует ее образные, изобразительные, фактурные элементы в ряде видов искусств (архитектуре, декоративно-прикладном, изобразительно-визуальном, зрелищно-сценическом и хореографическом).

ЛИТЕРАТУРА

1. Амиржанова, А. Ш. Основные подходы к определению понятия «художественная деятельность» / А. Ш. Амиржанова // Омский научный вестник. – 2008. – № 3. – С. 172–175.
2. Білецький, П. О. Мова образотворчих мистецтв / П. О. Білецький. – К.: Просвіта, 1968. – 128 с.
3. Каган, М. С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа / М. С. Каган. – М.: Политиздат, 2014. – 328 с.
4. Культурология XX века: энциклопедия. Т. 1–2. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – Т. 1. – 370 с.
5. Театр: энциклопедия в 5 т. – Т. 3. – М.: Сов. энцикл., 1963.
6. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

УДК 7.06

Е. А. Воробьёва,
г. Донецк, ДНР

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ОБРАЗ КАК ФЕНОМЕН ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Обращаясь к истории развития искусства, можно отметить, что образность была присуща танцам древней культуры. Ритуальные, обрядовые, культовые танцы древних людей состояли из осмысленных движений, подчиненных гармонии и ритму.

В системе выразительных средств художественного произведения одним из главных является образ. Задача любого художника – поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера – воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает, в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека

добиться обобщенного художественного отражения действительности – создать художественный образ [8, с. 139].

Актуальность темы обусловлена необходимостью осмысления понятия «образ» как органического сплава выразительных элементов смежных видов искусств, условий и этапов создания хореографического образа.

Художественный образ – это эстетическая категория, которая характеризует особый, присущий только искусству метод и форму освоения, а также преображения реальности. В узком и более конкретном смысле понятие «художественный образ» обозначает элемент, часть художественного произведения (персонаж или предмет изображения), в широком и более общем – способ бытия и воспроизведения особой, художественной, реальности, «царства видимости» (Ф. Шиллер). Художественный образ в широком понимании выступает в качестве «клеточки», «первоначала» искусства, вобравшего и кристаллизующего в себе все основные компоненты и особенности художественного творчества в целом.

Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его взаимоотношений с окружающей действительностью.

Художественный образ – обобщенное отражение действительности в форме конкретного индивидуального явления. Он является наглядным, т. е. доступным для восприятия, и чувственным, т. е. непосредственно воздействующим на чувства человека. Поэтому можно сказать, что образ выступает как наглядно-образное воссоздание реальной жизни. При этом необходимо иметь в виду, что автор художественного образа – писатель, поэт, художник или артист – не просто пытается повторить, «удвоить» жизнь. Он ее дополняет, домысливает по художественным законам.

Человеческое сознание воссоздает образы объективности, систематизируя многообразие движения и взаимосвязей окружающего мира. Познание и практика человека приводят энтропийное, на первый взгляд, многообразие явлений к упорядоченной или целесообразной соотносительности взаимосвязей и тем самым формируют образы человеческого мира, так называемой окружающей среды, жилого комплекса, общественных церемоний, спортивного ритуала и т. п. Синтез разрозненных впечатлений в целостные образы снимает неопределенность, обозначает ту или иную сферу, именует то или иное отграниченное содержание.

К темам создания художественного произведения обращались в своих трудах многие деятели культуры и искусств. Так, Захаров Р. В. в своей работе «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта» [5] раскрывает роль артистизма, дает характеристику танцевальному рисунку и также уделяет внимание одному из главных компонентов танцевальной композиции – художественному образу.

В книге Мазепы В. И. «Художественная реальность в составе культуры» подробно описывается история возникновения хореографии как отдельного искусства и раскрывается значение художественного образа в работе над танцевальными произведениями.

Горшкова Е. В. в работе «Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа» [2] раскрывает значение и роль музыки для создания образа в детских хореографических композициях и выдвигает ряд требований по подбору музыкального материала.

Автор Смирнов И. В. в работе «Искусство балетмейстера» [7] придает большое значение деятельности балетмейстера по созданию хореографического образа.

Художественные приемы создания и воплощения хореографического образа описаны в учебном пособии Бухвостовой Л. В., Заикина Н. И., Щекотихиной С. А. «Балетмейстер и коллектив».

Художественный образ в танце – это определенное духовное явление, которое выражено одним или несколькими движениями тела. Хореографический образ имеет свою специфику, которая состоит из определенных выразительных средств. Умелое использование

этих средств приводит к своеобразному перелому пластического языка танца на всех этапах культурно-исторического развития человечества. Пластика – это главное средство выразительности при создании танцевального образа, которое является первоосновой образности. Соединяя пластические мотивы в лексику, а затем в хореографический текст, можно получить целостную танцевальную структуру.

Хореографический образ – это общее проявление в танце чувства и мысли человека. Главным средством создания и основным условием существования хореографического образа является выразительность пластики, которая складывается из внутренней и внешней выразительности, которые составляют, соответственно, содержание и форму хореографического образа, находящиеся в гармоничном единстве между собой.

Но как создается сценический образ, образ в хореографическом искусстве? Смирнов в своей работе «Искусство балетмейстера» говорил, что сценический образ – это сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер в решении образа отталкивается от сюжета, идеи и строит хореографический образ, основываясь на музыкальном материале. Для верного решения сценического образа, для того чтобы этот образ раскрывал идею произведения, режиссер должен знать и верно отразить историческую обстановку. Перенеся действие механически в другую эпоху или наделив образы несвойственными данной эпохе чертами, балетмейстер тем самым искажает историческую правду, что влечет за собой неточную трактовку идейного содержания произведения, неверное раскрытие образов, искажение идеи.

Процесс создания хореографического образа включает в себя:

1) интерес к образу, изучение материалов по его характеристикам;

2) рождение в сознании творца художественного замысла, в котором сконцентрированы общие черты будущего произведения;

3) осуществление художественного замысла – перевод художественной информации из сферы ее идеального бытия в бытие материальное, изменение ее качественной природы;

4) воплощение образа на сцене балетмейстером, а затем – исполнителем [4].

Итак, создание образа – процесс сугубо индивидуальный у каждого художника, общее же в том, что все они черпают материал для своей работы из жизни, причем не только окружающей, но и прошлой, для чего тщательно изучают всевозможные материалы. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, художник, в нашем случае – балетмейстер, вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное играет большую роль для конечного результата работы – создания хореографического произведения.

Специфика хореографического образа заключается в применении системы выразительных средств, которая соответствующе изменяется в пластическом языке танца в каждом периоде культурно-исторического развития народа. Одним из главных средств выразительности во время создания хореографического образа выступает движение. Обобщенно-образное значение определенного движения становится главным моментом в создании танцевального образа и постановки в целом. Чтобы воплотить задуманный образ в жизнь, постановщик подбирает движения так, чтобы они сочетались друг с другом и наиболее ярко и точно соответствовали образности будущего произведения. Выразительность движения – это главное условие воплощения хореографического образа, в котором должны присутствовать внутренняя и внешняя выразительность. Единство движения и образа наиболее ярко могут передать содержание постановки. Исходя из этого, можно сделать вывод, что пластическое движение является главным средством создания хореографического образа.

Танцевальный «текст» является основой образа. Свое «живое звучание» образ получает при воссоздании «текста» танцовщиком, который интерпретирует образ, используя при этом свой пластический и эмоциональный опыт, внося в композицию индивидуальность, манеру, характер. Но чаще всего исполнители, получая задание от хореографа, могут внести что-либо свое в заданный образ, тем самым украшая постановку либо, наоборот, искажая результат, задуманный балетмейстером. Танцовщик проявляет свою индивидуальность, привносит в балетмейстерский текст свое понимание характера героя, поэтому автору необходимо достоверно объяснить, что должно быть в его будущей постановке.

Тело танцора – инструмент для воплощения сценического образа. Он должен в совершенстве владеть тем сценическим языком, на котором придётся говорить со зрителем, будь то классический, народный, современный танец. Эйфман говорил, что не ставит движения, он ставит типы, характеры своих героев, которые должны как-то открывать какие-то новые миры. Каждый герой – это свой внутренний мир, возле которого происходят страсти, какие-то внутренние трагедии. И для их воплощения нужны не только выразительные профессиональные тела, но и умение через движение, язык тела выразить смысл, эмоциональную мысль [6].

Итак, на современном этапе развития хореографического искусства существует система специфических приемов и средств, с помощью которых формируется хореографический образ. Художественный выразительный язык, непосредственная связь движений с музыкальным сопровождением являются главными компонентами создания танцевального образа. Специфика хореографического образа заключается в раскрытии внутреннего состояния человека и его духовного мира. Синтез движений, актерского мастерства, мимики, декорации, танцевальных костюмов, музыки и многого другого являют собой основу хореографического образа. Также для формирования сценического образа немаловажную роль играют аксессуары, которые используются в произведениях. Правильно подобранные компоненты являются главным фактором создания сценического художественного образа. Большое значение имеет мировоззрение балетмейстера, его представление и знания в области истории, культуры и современной жизни. Необходимо отметить, что процесс воссоздания художественного образа является сугубо индивидуальным для каждого художника. Общее же в том, что все они черпают материал для своей работы из жизни, причем не только окружающей, но и прошлой, для чего тщательно изучают всевозможные материалы. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, художник, в нашем случае – балетмейстер, вырабатывает свое суждение, свое видение, впечатление. Умение выбрать главное играет большую роль для конечного результата работы – создания хореографического образа.

На основе вышеизложенного мы можем сделать вывод, что для того чтобы хореографический образ в танце вышел понятным по содержанию и выразительным по исполнению, балетмейстер обязан ставить перед исполнителем конкретные сценические задачи, исходящие из действий, сюжета, темы произведения, содержания. При работе с исполнителями балетмейстер обязан не только рассказать о герое, но и уметь практическим показом раскрыть стиль и характер движения – это также имеет особое значение в начальной работе с учащимися любых возрастов и подготовки. Главной целью работы над образом является практическая и методическая помощь исполнителю. Исполнитель должен обладать высокими актерскими данными. Надо сказать, что достигнуть искреннего, правдивого, убедительного поведения актера можно при условии наружной и внутренней свободы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева, Н. Танец / Н. Васильева. – М., 2007. – С. 105.
2. Горшкова, Е. В. Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа / Е. В. Горшкова. – М., 2002. – 89 с.
3. Захаров, Р. В. Беседы о танце / Р. В. Захаров. – М., 2005. – 56 с.

4. Захаров, Р. В. Работа балетмейстера с исполнителями / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1967. – 62 с.
5. Захаров, Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 224 с.
6. Марченкова, А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве / А. И. Марченкова. – Чита: Молодой ученый, 2013. – С. 23.
7. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера: учеб. пособие для студентов культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств / И. В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.

УДК 371.3

Л. В. Дюкарева,
г. Луганск, ЛНР

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММ В СФЕРЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ С ДЕТЬМИ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

На сегодняшний день в связи с ежедневным 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.

«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). Ситуация обостряет необходимость выработки педагогической стратегии, способствующей вхождению в жизнь поколений, готовых хранить и преумножать духовно-нравственное наследие» [3, с. 4].

Успешная деятельность любого учащегося зависит от умелого и компетентного руководителя, который должен постоянно следить за обновлениями в культуре и науке, и в соответствии с ними использовать новые методики в работе с детьми. Чтобы научить ребенка быть морально-нравственным человеком, понимать прекрасное, существует сфера дополнительного образования, где детям прививают не только любовь к искусству, но и объясняют понятие нравственности. «Нравственность – это личностная характеристика, объединяющая такие качества и свойства, как доброта, порядочность, дисциплинированность, коллективизм» [2, с. 104].

Для создания полноценного и качественного дополнительного образования необходимо наличие определенных условий, первым из которых является доступность дополнительного образования для всех категорий детей. Вторым условием является свобода выбора каждым ребенком и его родителями направления и вида деятельности. И третьим, одним из немаловажных условий, является привлечение внимания администрации к сфере дополнительного образования. Осуществление данных условий происходит посредством разработки и реализации программ дополнительного образования. Существует 4 вида программ дополнительного образования:

- типовая (примерная) программа – утвержденная Министерством образования и рекомендованная Управлением дополнительного образования в качестве примерной по конкретной образовательной области или направлению деятельности;

- модифицированная (адаптированная) программа – измененная с учетом особенностей организации и формирования групп детей, нестандартности индивидуальных результатов обучения и воспитания;

- экспериментальная программа – изменение содержания, организационно-педагогических основ, внедрение новых педагогических методов;

- авторская программа – программа, полностью написанная педагогом или коллективом педагогов, направлена на решение проблем в образовании, отличающихся новизной и актуальностью.

Так, например, в учреждении дополнительного образования «Перевальская детская школа искусств» используется типовая программа обучения (рассчитана на 8 лет), утвержденная Министерством культуры 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, 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 школу искусств дети приходят с желанием танцевать, соответственно решающее значение для создания коллективистских качеств имеет наличие общей значимости, активное совместное достижение общей цели, а также участие в сплачивающей деятельности. Так, творчество становится общей деятельностью – ядром объединения подрастающего поколения.

Важно учитывать, что при выборе любой из программ необходимо помнить о принципе 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.

Также одной из особенностей реализации программ дополнительного образования является применение подходов, одним из которых является культурологический подход. «Культурологический подход как конкретно-научная методология познания и преобразования педагогической реальности имеет своим основанием аксиологию – учение о ценностях и ценностной структуре мира» [4, с. 9].

Таким образом, можно сделать вывод, что особенностями реализации программ в сфере дополнительного образования являются решения определенных целей, которые содержат в себе данные программы, а именно: привить любовь к искусству, научить ребенка быть морально-нравственным человеком, раскрыть его индивидуальность и коммуникативность и развивать мотивацию личности к творчеству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бриске, И. Э. Основы детской хореографии. Педагогическая работа в детском коллективе: учеб. пособие / И. Э. Бриске. – Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств. – Изд. 2-е, перераб., 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. Сляднева, Л. Н. Педагогическая работа с хореографическим коллективом: учебное пособие / Л. Н. Сляднева. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2008. – 104 с.
4. Смирнов, С. А. Педагогика: педагогические теории, системы, техники: учеб. пособие для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / С. А. Смирнов, И. Б. Котова, Е. Н. Шиянов и др.; под ред. С. А. Смирнова. – 4-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 512 с.

УДК 37.035:793.3

Е. А. Изотова,
г. Донецк, ДНР

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В РЕАЛИЗАЦИИ ЗАДАЧ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В НАРОДНОМ ТЕАТРЕ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ «ГОРОШИНЫ» МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ «ДВОРЕЦ ДЕТСКОГО И ЮНОШЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА ГОРОДА ДОНЕЦКА»

Дополнительное образование является на сегодняшний день одной из важнейших составляющих образовательного пространства, сложившегося в современном обществе. Мы наблюдаем процесс обновления общественной системы ценностей, ведь характерной чертой мирового развития становится возрастающее внимание к формированию нового типа личности – жизненно-компетентной, социально активной, культурно-образованной, гражданина и патриота своей Родины.

Патриотическое воспитание является важным средством формирования гражданского общества, укрепления единства и целостности любого народа. Патриотизм зарождается с малого: любви к семье, дому, городу. Для формирования чувства патриотизма важно вкладывать детям начальные представления о нашей стране, народе, обычаях, истории, культуре. Именно поэтому ранний возраст в силу непосредственности душевных и эмоциональных реакций, в силу еще не утраченной открытости души наиболее важен для формирования патриотизма. Очень важно начинать патриотическое воспитание как можно ранее, не заставлять, а заинтересовывать обучающихся, чтобы в процессе такого воспитания сформировался Человек.

«Проблема грамотного, современного патриотического воспитания подрастающего поколения сегодня одна из наиболее актуальных тем. Важно, чтобы патриотическое воспитание молодежи не превращалось в упрощенную и политизированную схему, а проводилось с помощью самых разнообразных, инновационных форм и методов работы» [5].

Согласно «Концепции патриотического воспитания детей и учащейся молодежи Донецкой Народной Республики», именно на новый тип личности должна быть направлена воспитательная работа: «Учитывая тот факт, что в Донецкой Народной Республике выдвигаются новые требования к личности, порождающие новый её тип, формируются новые жизненные установки, утверждается новый образ жизни, поведения и деятельности, система воспитания может и должна корректировать все перепады несоответствий между требованиями общества, государства и свойствами личности, базироваться на устойчивых ценностях, выступающих жизненным фундаментом любого гражданина, основой объединения народностей, населяющих ДНР. Таким стержнем, основой является патриотизм, формирующийся и утверждающийся средствами целенаправленного патриотического воспитания» [3].

Изучению темы патриотического воспитания посвящены научные и методологические труды многих ученых. Рассуждения о том, что Родина дороже отца и матери, мы встречаем

еще у Платона. Подробнее тема любви к Отечеству как высшая ценность рассматривается в разные времена в трудах таких мыслителей, как Г. И. Батурина, Н. К. Беспятова, А. Н. Вырщиков, В. Жариков, В. Н. Иванченко, Т. А. Касимова, В. И. Лутовинов, Н. В. Мазыкина, Макиавелли. Новаторский подход к патриотическому воспитанию можно найти в работах И. А. Пашкович, Ж. Руссо, И. Г. Фихте, А. И. Солженицына, В. А. Сухомлинского и других. Но в этих работах в основном рассматривается методика воспитательной работы.

Несомненно, теме патриотического воспитания в школах уделяется много внимания. Но сама тема настолько широка, что не может уместиться в рамках уроков истории и гражданственного образования. Дополнительное образование может удовлетворить потребность патриотического воспитания средствами искусства, творчества, спорта и других видов досуговой деятельности, обладающих огромным потенциалом влияния, т. к. подросток выбирает их сам и раскрывается наиболее полно в тех сферах деятельности, которые лежат за пределами школьных дисциплин. Дополнительное образование не ограничено стандартами, ориентировано на личностные интересы, потребности и способности ребенка, обеспечивает возможность самоопределения и самореализации, способствует созданию «ситуации успеха» и творческому развитию каждого обучающегося, создает условия для социально значимой деятельности и проявления активности, что и способствует формированию патриотического сознания.

Целями Муниципального образовательного учреждения дополнительного образования детей «Дворец детского и юношеского творчества города Донецка», в котором занимается Народный творческий коллектив «Театр современной хореографии «Горошины» по патриотическому воспитанию являются:

- становление многосторонне развитого гражданина-патриота;

Задачи патриотического воспитания обучающихся театра современной хореографии «Горошины»:

- поиск, разработка и внедрение эффективных, инновационных форм и методов работы, способствующих воспитанию патриотизма через активную практическую разнонаправленную деятельность;
- развитие гражданского и национального самосознания обучающихся;
- формирование патриотического мировоззрения, направленного на сохранение окружающей среды и достижений предшествующих поколений;
- создание педагогических ситуаций, направленных на формирование способности и готовности к защите Отечества в спортивных и творческих массовых мероприятиях и конкурсах.

На качество и результативность патриотического воспитания обучающихся оказывают влияние следующие факторы:

- индивидуально-психологический (патриотические установки, мировоззренческие и военно-специальные знания, эмоционально-чувственные переживания, эмоционально-волевая устойчивость);
- социально-психологический (морально-психологическая атмосфера в детском коллективе, во взаимоотношениях с педагогом, их направленность на достижение высоких результатов в учебно-воспитательной деятельности);
- материально-технический (создание необходимых материально-бытовых условий, учебно-материальной базы, фонда учебно-методической литературы);
- педагогический (уровень педагогической культуры педагогов дополнительного образования, реализующихся образовательных программ).

Ожидаемые результаты патриотического воспитания: у детей и подростков будут сформированы важнейшие социально значимые качества: ответственность, чувство долга, любовь к Родине, стремление к сохранению и приумножению исторических и культурных

ценностей, готовность к преодолению трудностей, стремление к непрерывному самосовершенствованию.

Для организации патриотического воспитания в коллективе используются как традиционные, так и инновационные формы и методы работы. Но, конечно же, современным детям интереснее, содержательнее и продуктивнее принимать участие в мероприятиях, подготовленных с использованием инновационных подходов.

Термин «инновация» происходит от латинского innovati – нововведение. Существует два подхода к понятию «инновация»: инновация как процесс (А. В. Лоренс, М. М. Поташник, В. А. Сластенин, О. Г. Хомерики) и инновация как само новшество (К. Ангеловски, А. Ф. Балакирев, С. Д. Ильенкова) [1]. Авторы современных работ по педагогике определяют инновацию в образовательном процессе как такую реструктуризацию технологий, методов и принципов, которая направлена на самостоятельное развитие образования.

Говоря другими словами, воспитанник получает такие знания и умения, которые не просто накапливаются и иногда используются в неизменном виде, но и обладают собственным творческим потенциалом, заставляют заниматься саморазвитием в дальнейшем.

Инновационные формы и методы работы, которые используются для решения задач патриотического воспитания в театре современной хореографии «Горошины», это:

1. Метод игрового имитационного моделирования – игровая программа «Пусть всегда будет солнце» (для детей 5–7 лет, 8–10 лет). Игра – ведущий вид деятельности детей дошкольного и младшего школьного возраста. В процессе игровой программы дети «примеряют» на себя военные профессии, такие как летчики, танкисты, капитаны, медсестры и врачи, выполняют определенные задания в рамках своей профессии, чтобы поскорее увидеть праздничный салют. Ребенок ставит себя в условную ситуацию и по-иному воспринимает действительность, что дает возможность для освоения детьми новых социальных ролей, самореализации и приобретения нового социального опыта.

2. Интерактивная интеллектуально-развлекательная викторина «Путь к Победе» (для детей 11–13 лет). Интеллектуальные игры являются серьезным инструментом воспитания личности обучающегося и развития умения сотрудничать в коллективе. Они объединяют в себе черты как игровой, так и учебной деятельности – развивают теоретическое мышление, требуя формулирования понятий, выполнения основных мыслительных операций. Также эта деятельность является средством достижения игрового результата. Очень важно, чтобы этот результат осознавался участниками игр как самоценный, чтобы игра не сводилась только к процессу поиска и принятия решения. Такой подход научит детей не только стремиться к победе, но и уважать соперников, и достойно проигрывать [2].

3. Квест «Победный рывок» (для детей 14–17 лет). Формат квеста привлекает учащихся не только своей новизной, но и возможностью пережить небольшое приключение. Интеллектуальные этапы позволяют проявить эрудицию, актуализировать знания, способствуют развитию познавательной деятельности, внимания; активные этапы способствуют развитию коммуникационных навыков; творческие задания развивают креативность, позволяют применить на практике разнообразные творческие способности; игровая форма заданий вызывает массу позитивных эмоций у всех участников [4]. Итогом квеста обычно служит момент исторической реконструкции: водружение победного знамени, салют, общий танец.

4. Электронная галерея «Моя солдатская родословная» (для детей 10–18 лет). Она может быть создана на любом онлайн-ресурсе, в социальных сетях, блогах и т. д. Подготовка такой экспозиции с использованием ИКТ развивает у детей познавательный интерес, дает навыки практической и поисковой работы. Здесь оживает реальная история, ведь никогда кинофильмы и книги не заменят живые воспоминания.

5. Фестиваль авторских хореографических постановок «Мы – звезды» (для всех возрастных групп). Одной из традиций коллектива является ежегодное проведение

фестиваля, на который дети сами осуществляют хореографические постановки согласно выбранной тематике. Данный вид деятельности позволяет детям проявить инициативу, развивает творческую активность, тренирует социальные навыки. Один из фестивалей планируется посвятить Дню Победы. Подготовка хореографических номеров, отражающих события ВОВ, требует поисковой работы, применения полученных навыков постановочной работы. Результатом подобной работы станет не только совершенствование творческих навыков, но и лучшее понимание истории своего народа.

6. Участие во флешмобах ко Дню Республики, Дню Флага. Обучающиеся коллектива неоднократно принимали участие в массовых танцевальных флешмобах, приуроченных к государственным праздникам. Нельзя недооценить дух патриотизма, царящий на данных мероприятиях.

7. Участие в онлайн-акциях и интернет-челленджах. Это одни из новейших форматов коллективной деятельности, очень популярные у молодежи. В ответ на задание, опубликованное в том или ином интернет-сообществе, участники должны снять на фото или видео свое творческое задание, загрузив затем его в Сеть. Участие в акциях способствует актуализации внимания детей и подростков на определенных вопросах или проблемах. Так, через челлендж «#скучаю_по_дворцу» обучающиеся проявили любовь и уважение к своему учреждению образования и родному городу. Участвуя в акции «Звезда Победы», дети приобщились к празднованию 75-летия Победы, лучше осознали важность сохранения памяти о Героях войны.

8. Мастер-классы в МДЦ «Артек». Уже стало традицией, что приезжая в международный детский лагерь «Артек», учащиеся детского театра современной хореографии «Горошины» вместе с руководителями проводят мастер-классы для сверстников из других городов и стран. Благодаря этому небольшому вкладу Донецк знают и уважают далеко за его пределами. Несомненно, это способствует воспитанию гордости за родной край, желанию и дальше его прославлять.

В итоге результаты работы показывают, что использование инновационных технологий в патриотическом воспитании обучающихся создает необходимые условия для того, чтобы каждый ребёнок вырос творческим, образованным, понимающим, мог полноценно жить в современном обществе. Участие детей в разнообразных формах деятельности, в том числе и с использованием информационно-коммуникационных технологий, способствует развитию внутренней активности, способности ставить цели и достигать их, находить новые источники знаний, добиваться хороших результатов. Благодаря такой систематической целенаправленной работе обучающиеся начинают чувствовать ответственность за свои дела, причастность к жизни родного края, его истории, традициям, они с уважением относятся к достижениям своего народа, любят свою семью, город, Родину, готовы отстоять честь Отечества. Из этих малых семян вырастет взрослая гражданская позиция, результат грамотной воспитательной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова, О. А. Инновация в образовании: понятие и сущность [Электронный ресурс] / О. А. Бекетова // Теория и практика образования в современном мире: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2014 г.). – Т.0. – СПб.: Сатис, 2014. – С. 1–2. – Режим доступа: https://moluch.ru/conf/ped/archive/105/5986/

2. Жарков, Г. В. Развитие личности молодого человека средствами интеллектуальных и творческих игр [Электронный ресурс] / Жарков Г. В. – Владимир, 2000. – Режим доступа: https://psihdocs.ru/bbk-88-3-r-17-razvitie-lichnosti-molodogo-cheloveka-sredstvami.html.

3. Концепция патриотического воспитания детей и учащейся молодежи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://минспорт.рус/koncepciya-patrioticheskogo-vospitaniya-detey-i-uchashcheysya-molodezhi.

4. Осяк, С. А. Образовательный квест – современная интерактивная технология / С. А. Осяк, С. С. Султанбекова, Т. В. Захарова, Е. Н. Яковлева, О. Б. Лобанова, Е. М. Плеханова // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1–2.

5. Патриотическое воспитание учащихся в условиях реализации ФГОС [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://урок.рф/library/patrioticheskoe_vospitanie_uchashihsya_v_usloviya_reali_181208.html.

УДК 793.3:82.0

Е. В. Клищенкова,
г. Луганск, ЛНР

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИИ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ

На сегодняшний день тема интерпретаций литературных произведений средствами хореографии на русской сцене является актуальной, ведь творчество балетмейстера немыслимо без постоянного поиска, а поиск и отбор тем, их идейная значимость говорят о зрелости балетмейстера, о его мировоззрении, гражданской позиции. Создание нового хореографического произведения – процесс многоступенчатый, который требует 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.

«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].

Зачатки образной выразительности свойственны в жизненной реальности человеческой пластики, а именно: в том, как человек движется, в его жестах, действиях и пластических реакциях на действия других людей, строй чувств, а также своеобразие его личности. Все эти элементы, которые рождены в реальной жизни, принято называть пластическими мотивами или интонациями. В них заложены истоки образной природы танцевального искусства.

Балет не обходится без тесной связи с литературными источниками, так как сценарий балета – явление не только театрально-хореографическое, но также и литературное. Часто встречаются балетные спектакли, основанные на литературных произведениях. Первые этапы в развитии балета как самостоятельного искусства связаны с тем, что он опирался на литературу. Выдающийся балетмейстер XVIII века Ж. Ж. Новерр при постановке своих спектаклей опирался на литературные первоисточники, на мифологические сюжеты. В своей книге «Письма о танце» он очень ярко подчеркнул значение литературы для балета, утверждая, что балет должен иметь сюжет и строится по законам драматургии.

Обращение хореографов к литературным источникам всегда было характерной особенностью балета и это явно наблюдается на русской сцене. Одним из первых в России обратился к литературному произведению Г. Анджьолини еще в 1792 году, когда был поставлен балет «Семира» по измененной трагедии А. Сумарокова. Также приверженцем сюжетного балета был первый русский хореограф И. Вальберх, который создал балет на сюжет У. Шекспира «Ромео и Джульетта» в 1809 году.

А вот 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».

Довольно существенно влияние литературы на развитие хореографического искусства в России. Создание балетных спектаклей, в основу которых были взяты литературные произведения, 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].

«Танцевальная» символика становится неотъемлемой частью поэтики А. Ахматовой, А. Блока и А. Белого, М. Волошина и М. Кузмина, М. Л. Цветаевой, проявляется в произведениях И. Бунина, Б. Зайцева, Е. Замятина, А. Куприна, В. Набокова, А. Ремизова. 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. Ахматовой, А. Блока 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].

Новые художественные требования выдвигал спектакль. В становлении балетного театра большую роль 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 случился «кризис безобразия». «Упадочнические настроения все больше проникали в балетный театр», – говорил Г. В. Плеханов, – лишая его положительных сильных героев» [4, с. 143]. Репертуар совсем не обновлялся, а финансовые сложности не позволяли ставить новые спектакли. Балетный театр оказался в тупике, а многие театральные деятели говорили о его скорой гибели.

Молодые, а также опытные артисты пришли на помощь театру: балетмейстеры, дирижеры, художники. Уже в 1918 г. была возобновлена опера М. Глинки «Руслан и Людмила» по одноименной поэме А. С. Пушкина, танцы в которой поставил М. Фокин. Благодаря тому, что спектакль произвел 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.

Самыми удачными балетами лирико-драматического жанра стали балеты романтического характера. Балет «Бахчисарайский фонтан» являлся этапным балетным спектаклем этого плана, который был поставлен Р. Захаровым. Гармония, которая сочетала все компоненты спектакля – сценарий, хореографию, музыку – позволила полностью раскрыть идейно-образное содержание лирической поэмы А. С. Пушкина. Это был первый советский балет на пушкинскую тему.

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].

Чудовищная перекройка классических произведений случилась в 50–60-е годы, когда появилась целая плеяда балетмейстеров, которые не знали классики и не могли точно воспроизвести хореографический текст великих творений М. Петипа, М. Фокина, Л. Иванова, А. Горского и других выдающихся хореографов.

На русской сцене появляется «Жизель» по либретто С. Трегубова. Весь смысл «Жизели» заключался именно в противопоставлении реального и фантастического, которое выражает романтический раскол идеала и действительности, мечты и жизни. В спектакле построена хореография на перекличках-соответствиях танцевальных эпизодов и определенных примеров в первом и во втором актах. Именно благодаря им еще ярче просматривается контраст и противопоставление двух актов.

В 1962 году в театре им. С. М. Кирова практически в одно и то же время были восстановлены «триптих» из балетов М. Фокина «Шопениана», «Карнавал», «Египетские ночи», а также «Конек-Горбунок» Ц. Пуни в постановке А. Горского, однако значение этих спектаклей было неравноценно.

Русский балет, преодолев полосу упадка, сумел прийти к рубежу XX века не только основным хранителем классических традиций, но и создателем величайших новаторских достижений мировой хореографии. Этот подъем был исторически закономерен в силу глубоких внутренних причин. Одной из причин был процесс восхождения всего русского искусства второй половины XIX века. Литература, живопись, музыка, драматический театр и, главное, русская опера не могли не влиять на творческую жизнь балетного театра, как бы ни был он отгорожен от внешних влияний. Особенно много значило здесь непосредственное соседство с оперным театром. Драматургия русской оперы постоянно обращалась к танцу как одному из существенных средств создания своих образов. Для деятелей русской хореографии танец в русской опере являлся носителем тех реалистических начал музыкального театра, которые в самом балете еще только зарождались. Он утверждал новое отношение к музыкальному образу как к основе хореографической образности и хореографического действия.

Именно в XX веке обращение к литературным произведениям открыло новый этап и взлет балетного театра, который прошел под знаком большой классической литературы.

На современном этапе сумел сохранить и развить достижения предыдущих балетмейстеров в области обращения хореографии к произведениям литературы Ю. Н. 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 Ю. 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 другие. Вместе с тем из литературных источников Ю. Григорович находит идеи своих балетов, характеристики действующих лиц, основные конфликты в развитии сюжета, жанрово-стилистический ключ, на который оказывает влияние также и музыка.

До наших дней дошли такие произведения, как «Корсар» А. Адана и «Эсмеральда» Ц. Пуни, связанные с выдающимися произведениями романтической литературы (Байрона, 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].

Вследствие проведения анализа и изучения интерпретаций литературных произведений средствами хореографического искусства на русской сцене, удалось выяснить, что обращение хореографов к литературным первоисточникам всегда было характерной особенностью русского балета и это ярко выражается в произведениях на балетной сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьева, Б. В. Бахчисарайский фонтан / Б. В. Асафьева; сост. Л. С. Попова; под ред. Ю. Слонимского. – М.: Гос. муз. изд-во, 1962. – 59 с.
2. Ванслов, В. В. Статьи о балете / В. В. Ванслов. – М.: Музыка, 1980. – 190 с.

3. Горький, М. В. Полное собр. соч. и письма / М. В. Горький. – М.: Наука, 2001. – 624 с.
4. Пасютина, В. М. Волшебный мир танца / В. М. Пасютина. – М.: Просвещение, 1985. – 111 с.
5. Станішевський, Ю. О. Балетний театр України / Ю. О. Станішевський. – К.: Музична Україна, 2003. – 440 с.

УДК 793.3

Ю. К. Коваленко,
г. Луганск, ЛНР

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ МОТИВОВ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ XX–XXI ВЕКОВ

Развитие современного мира происходит настолько быстро и всеобъемлюще, что иногда непонятно, где заканчивается один этап и начинается новый. Перемены мироустройства влекут за собой масштабные изменения во всех сферах человеческой жизни. Происходят невероятные открытия в научной, технической, культурной сфере. Перед светлыми умами современности возникают новые рубежи и горизонты. С помощью новых технологий сооружаются усовершенствованные архитектурные строения, в качестве материалов для создания новейших объектов культуры используют экологически чистые ресурсы. В свою очередь данные процессы оказывают влияние на дальнейшее развитие культурных и духовных ценностей в мире искусства.

Необходимо отметить, что частым явлением становится тесное взаимодействие, а иногда и полное слияние определенных областей социального и культурного мира общества, что значительно качественно влияет на подробное изучение того или иного явления. Сложно сказать, становится ли мир от такого количества информации лучше или хуже, но явно двигается вперед. Более высокая скорость развития мира сопутствует изменениям в культурной сфере общества. Это в свою очередь оказывает значительное влияние на развитие всего мира искусства.

И конечно же, хореография является частью культуры и социума на всех этапах эволюции и развития, а танец в свою очередь проявляет себя с помощью ритма-пластических движений, которые охватывают собой определенное пространство, а также временные рамки.

Генезис пластического движения является долговременным процессом бесконечных преобразований. При этом пластичность обладает рядом характеристик, которые указывают на ее взаимоотношение с человеком, социумом, природой и миром. Более того феномен пластичности заключается в ее многогранности и многозначности.

Мир культуры, так называемый мир «второй природы», в котором проходят процессы пластических интерпретаций. Более того, сам термин имеет огромное количество вариаций, существует много мнений и смыслов, которые закладываются учеными и исследователями в данное понятие. Обширное количество смыслов, отождествляемых к данному явлению, формирует и различные подходы к изучению и познанию ключевых моментов этого феномена.

Стоит уточнить, что свое происхождение определение пластичности берет от греческого слова «plastikos» – «…годный для лепки, податливый» [4, с. 1011]. Более того, чтобы в полной мере изучить феномен пластичности, следует обратиться к различным источникам информации, чтобы более подробно проанализировать его влияние на хореографическое искусство.

Поэтому, обращаясь к книге «Эстетика» А. А. Беляева, мы находим, что под пластикой имеется ввиду «строение материального тела (природного, в т. ч. человеческого, или искусственного), непосредственно доступное созерцанию» [1]. При этом данное явление напрямую обращено к эстетическим чувствам и оценке. Более того, стоит отметить, что с

помощью пластичности можно выявить в форме предмета те качества, которые в нем содержатся.

Также необходимо обратить внимание на черты, которыми наделено данное явление. Отметим, что краткий словарь по эстетике характеризует термин «пластичность» как плавность, мягкость, внутреннюю наполненность, выразительность, изящество линий и гармонию [2]. Данные черты чаще всего выражаются при помощи форм искусства или же научных познаний. Более того, не стоит упускать тот момент, что пластичность является знаковой системой, которая позволяет в той или иной мере передавать определенную информацию.

В свою очередь симбиоз хореографического искусства и пластичности помогает в создании универсального языка общения, который способствует формированию общечеловеческих идеалов и ценностей. При этом, обладая таким качеством, как выразительность, пластичность в танце помогает развитию пластично-телесных форм, которые в последующем выступают как знаковая система.

Так, в работе «Топос бытия и топос танца» отмечается, что термин «…„пластичность” взят в языковой форме прилагательного, свидетельствует о его структурно-универсальной безликости … существует только в контексте определенного суждения … приобретает „архетипное” значение, которое может иметь различные интерпретационные уровни» [3, с. 63]. То есть пластичность существует лишь тогда, когда используется контекст об определенном понимании.

Стоит отметить, что наш мир делится на природный и культурный, несмотря на это, пластичность в нем проявляется в равной степени. Более того, даже принятие человеком определенных решений, а также изменение каких-либо мыслительных процессов отчетливо отражает гибкость нашего разума, что указывает на прямое взаимодействие с пластичностью. Достаточно интересное мнение по этому поводу высказывает Пьер Тейяр де Шарден, считая, что мир является намного гибче и подвижнее, а процессы преобразования минеральных видов происходят даже в самых твердых породах [5].

Помимо этого, нельзя не упомянуть о том, что пластичность является культурно-стилевой категорией, которая обладает тенденцией бесконечной исторической эволюции. Более того, данное понятие в искусстве проявляет себя двояко: например, в статичных предметах, которые представляют собой шедевры архитектуры и скульптуры, а также в динамических, которые подразумевают пластику движений человека, мультипликационного персонажа, куклы, животного. Таким образом, данное явление настолько многогранно, что его стоит рассматривать с разных сторон, потому как оно соединяет в себе не только грациозность и плавность жеста, но гармоничность и рельефность изображений в архитектуре, скульптуре и поэзии.

Отсюда следует, что пластичность обладает универсальностью, а само понятие касается практически всех явлений, предметов, которыми окружен человек. Достаточно важным аспектом является то, что в пластичности заложен смысл, который выражается в идеи достижения всеобщей гармонии. Так, пластичность является вполне обширным понятием, что создает определенную сложность при изучении тех объектов, в которых она отражена.

Являясь социокультурным явлением, пластичность имеет свою культурно-историческую основу. Более того, будучи изначально творением природы, пластичность стала продуктом искусственной среды. Это в свою очередь говорит о том, что она, будучи продуктом развития общества, наследуется, воспитывается и, конечно же, усваивается. Пластичность помогает сформировать гармонично развитую личность, которая будет обладать эстетическими и интеллектуальными качествами.

Итак, пройдя долгий путь развития, хореография всячески менялась: на смену одним парадигмам танцевального мастерства приходили новые, которые в свою очередь попадали под влияние философии, психологии и, конечно, социологии.

Имея достаточно сложную структуру, танец смог соединить в себе пластичность, ритмичность, чувственность, осознанность, понимание своего тела и т. д. При этом, используя различные качества и наделяя хореографический текст своего рода смыслами, продиктованными окружающей средой, а также социальной структурой общественности, танец формирует художественные образы.

Легкий, интригующий и захватывающий образ свободного человека стал все чаще представать перед зрителями на сцене. Танцовщики, наполненные и вдохновленные поставленной перед ними задачей балетмейстером, с помощью танца раскрывали не только физическую выразительность человеческого тела, но и по-настоящему душевную красоту, глубину мысли, заложенную в действо.

На данный момент вопрос о развитии современного танца стоит достаточно остро. 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 (современный танец). Именно здесь впервые хореографы стали выстраивать связь между внутренним состоянием исполнителя и его физическими возможностями. Благодаря чему происходило формирование целых философских концепций, на основе которых производился творческий процесс. Главной мыслью являлось понимание рождения движения из ничего, что за ним обязательно должна стоять внутренняя составляющая.

Стоит заметить, что в отечественной литературе не так уж много работ, которые были бы посвящены развитию современного танца. При этом даже имеющийся материал имеет ряд лингвистических ошибок, совершенных при переводе той или иной информации из иностранных источников. Довольно часто можно столкнуться с недостаточно правильно переработанной информацией, которая искажает какие-либо фрагменты.

Конечно же, при изучении сформулированной темы нельзя обойти значимые иностранные публикации. Например, Джек Андерсон в своей работе «Искусство без границ» смог синтезировать историю возникновения и развития танцевальных направлений Modern танца и Contemporary, не отрываясь от исторических событий, происходивших в мире. Ему удалось практически точно проработать периодизацию, а также терминологию данных направлений, рассказать о ярких представителях и их деятельности.

В качестве углубленного изучения послужили труды Е. Я. Суриц «Балет и танец в Америке», которые имеют достаточно важное информационное значение для научного мира танца. Огромный вклад внес русский педагог В. Ю. Никитин в своей работе «Мастерство хореографа в современном танце», где сформулировал основные исторические этапы развития современной хореографии. Также составил ряд упражнений, которые на практическом примере могут помочь начинающим танцовщикам и хореографам.

На данный период времени можно ознакомиться с большим количеством работ и статей, которые в свою очередь рассматривают современный танец как феномен, как нечто большее, чем просто физические нагрузки. Большой вклад в этом направлении внесли тексты таких авторов, как В. Е. Митин «Хореографическая деятельность как способ сохранения и развития общечеловеческих ценностей в нравственном воспитании человека», Л. Л. Васькова «Научный анализ генезиса танца модерн», В. Ю. Никитин «Современный танец или Contemporary dance?», Г. С. Васильева «Перфоманс – авангардное искусство в культуре XX века. Витебск».

Также очень важным является труд С. Н. Куракиной «Феномен танца», где был произведен подробный социально-философский и культурологический анализ хореографического ремесла.

Однако одним из аспектов видения данной проблемы является поиск новых путей исследования восприятия пластических мотивов как особой составляющей хореографической культуры.

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, преображаясь в новые формы искусства, стал более понятнее и ближе к зрителям. Создание совершенно нового подхода к жизненному укладу и к человеку как личности мыслящей по-новому взрастило великолепные фигуры танцевального мира, масштаб творчества которых до сих пор впечатляет молодых танцовщиков, хореографов и балетмейстеров. Все это задало новый лад как в танцевальном искусстве, так и в общественных отношениях, в коммуникации, психологии и, конечно же, в межличностном аспекте человеческих взаимоотношений с миром и с самим собой.

Язык современного танца стал не просто пластическим диалогом между зрителем и артистом, а и путем единения души человеческого тела. Так, вслед за Modern dance получило свое 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляева, А. А. Эстетика / А. А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
2. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
3. Лугуценко, Т. В. Топос бытия и топос танца / Т. В. Лугуценко, Л. Л. Негода. – Луганск: Пресс-экспресс, 2019. – 255 с.
4. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. – 4-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1988. – 1600 с.
5. Шарден, П. Т. де Феномен человека [Электронный ресурс] / П. Т. де Шарден. – М.: Прогресс, 1965. − 64 с. – Режим доступа: https://litlife.club/books/111077/read

УДК 159.9+793.3

И. Н. Несветаева,
г. Донецк, ДНР

МОТИВАЦИЯ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Современная система образования и воспитания, как и многие другие сферы жизнедеятельности человека, переживает кризисный период. Сегодняшнее юное поколение отличается интересом к медиапространству, информационной культуре, виртуальной реальности (Internet-ресурсов), к гаджетам и т. д. Свои коррективы в формирование их мировосприятия вносят политическая и экономическая нестабильность. На таком фоне, конечно, происходят трансформации в системе нравственных ценностей и приоритетов. К сожалению, прагматизм и бездуховность занимают ведущие места в этой иерархии. Человек больше тяготеет к цивилизации, к материальным благам, чем к духовным ценностям и культуре.

Выдающийся психолог Абрахам Маслоу в пирамиде потребностей человека ставит эстетику и самоактуализацию (самовыражение через творчество) на верхние уровни [1]. Для

того чтобы человек мог творить, ему необходимо удовлетворить потребности низшего уровня (физиологические потребности, потребность в безопасности, уважении и др.).

Таким образом, в глобальном смысле возникает потребность изменения приоритетов, возвращение человека (ребёнка) к духовности. В более узком смысле стоит задача привлечь ребенка к миру искусства, сконцентрированного в школах эстетического воспитания. Поэтому проблема мотивации к обучению в школах искусств, которая затронута в данной работе, – одна из наиболее актуальных для современного учебно-воспитательного процесса, поскольку является той движущей силой, которая подталкивает ребёнка к действию и влияет на его поведение и, как следствие, формирует личность.

Исследованием мотивов и мотивации к обучению в школе уделено значительное внимание российских и зарубежных педагогов и психологов (А. Маслоу, С. Рубинштейн, Е. Ильин, И. Зимня, Т. Кудрина, А. Маркова, Г. Щукина, П. Якобсон и др.). Вопрос же мотивации к обучению в школах эстетического воспитания на современном этапе изучен недостаточно и требует исследования.

Мотивации, которые предлагаются педагогами и психологами, не всегда уместно использовать в процессе обучения в школе эстетического воспитания, потому что уроки здесь имеют свои особенности, они основаны не на информационном, теоретическом изложении материала, а в основном на творчестве, практике.

Работа в хореографическом коллективе имеет свою специфику. Это различные способности учащихся, степень их подготовки, различные творческие наклонности и физические данные, степень восприятия и усвоения материала. Дети существенно отличаются друг от друга по темпераменту и по характеру, потребностям, стремлениям и интересам. Перед педагогами-хореографами стоит серьёзная задача – открыть ребёнку мир танца, привить любовь к прекрасному, совместив этот процесс с программным обучением, предусматривающим определённый уровень физических нагрузок при учёте возрастных особенностей учащихся. «Практика обучения как в профессиональных учебных заведениях, так и в школах искусств, к сожалению, ещё являет примеры того, как педагог-хореограф уделяет всё своё внимание лишь технической и физической подготовке учащихся. Работая над бесконечным бездумным повторением одних и тех же учебных заданий, он не пытается достичь органического сочетания физической и умственной работы. В таких случаях труд на уроке из средства воспитания личности превращается в тормоз для общего развития ребёнка, ведёт к сужению его кругозора, обеднению интересов» [2, с. 5]. Ставя первоочередной задачей освоение программного обучения по предмету, педагоги зачастую совершенно не считаются с интересами и потребностями своих учеников, что, в свою очередь, приводит к безучастному отношению ребенка к занятиям, потере интереса к предмету и отсутствию мотивации достижения необходимого результата в обучении. Педагогу необходимо понимать, какие мотивы являются доминирующими для детей и какие факторы способствуют формированию мотивации достижения успеха в танцевальной деятельности. В связи с этим нужен поиск именно таких мотивов и стимулов, которые будут соответствовать специфике данных учебных заведений. Решая вопрос мотивации в рамках школы искусств, необходимо применять комплексный подход, основанный на опыте педагогики, психологии, социологии, методик преподавания специальных дисциплин.

Следует признать, что на сегодняшний день в школах искусств наблюдается «отсев» учеников. Высокие численные показатели в начале учебного года (поступления в школу) к концу обучения значительно уменьшаются. У детей наблюдается отсутствие желания учиться. Они посещают занятия, но не достигают соответствующих результатов. Именно поэтому и возникает актуальность проблемы (темы) – какие средства, методы, стимулы применить, чтобы ребёнок не потерял интерес к учёбе и не покинул школу?

Очень часто обучение в школе эстетического воспитания начинается с желания родителей приобщить ребёнка к миру искусства. То есть движущей силой является внешняя

мотивация. Значительное влияние родителей на обучение (как положительное, так и отрицательное) отмечается у большинства учащихся. Большое количество детей отмечают желание порадовать их, и только маленький процент признаёт принуждение со стороны родителей.

В процессе посещения занятий мотивация меняется. Чаще всего дети отмечают, что им интересно учиться, и они получают удовольствие, что здесь они имеют возможность раскрыть свой талант и это обучение поможет им стать профессионалами в сфере искусств. То есть детей побуждают внутренние мотивы.

Во время бесед с учениками раскрываются причины, которые мешают учёбе и творческой деятельности. Довольно часто оказывается, что ученики и их родители видят только конечный результат – выступление на сцене, победу в творческом конкурсе и тому подобное. А вот длительный процесс, который приводит к таким результатам, иногда не учитывается, что и приводит к потере желания продолжать обучение в школе искусств.

Значительное количество детей дополнительно занимаются с репетиторами, посещают спортивные секции и при составлении своего расписания часто отводят школе искусств второстепенное место. И только в том случае, когда дети и родители видят положительные результаты обучения, достижения и успехи, профессиональный рост, обучение в школе искусств занимает приоритетные позиции.

Ещё одна существенная причина потери желания учиться – банальное чувство скуки. На определённом этапе обучения ребёнок, заскучав от монотонных занятий, решает прекратить учебный процесс. Это не значит, что преподаватель каждый урок должен превращать в феерию. Просто периодически ребёнку нужен позитивный толчок, ощущение успеха, который вернёт интерес к дальнейшему обучению.

Важным фактором формирования мотивации к обучению является учёт возрастных и психологических особенностей учащихся.

Первые годы учёбы наполнены интересом, желанием учиться. В этот период детей легче дисциплинировать, воспитать у них чувство ответственности, повлиять на них авторитетом родителей и преподавателей.

В средних классах часто возникает кризисная, переломная ситуация, обусловленная несколькими причинами. Материал усложняется, требуется больше времени для подготовки. Немалую роль в недостатке времени играют загруженность в общеобразовательной школе и уже отмеченные нами дополнительные занятия. К тому же в этот период начинается гормональная перестройка организма. При таких обстоятельствах ребенок часто прекращает обучение. Но если кризисный период пережить, то он завершит образование и у него может произойти прорыв в профессиональном развитии.

Старшеклассники теряют желание учиться в школе искусств, потому что они предпочитают подготовку к ЕГЭ, ГИА и др. В это время подростки начинают определяться с направлениями профессиональной деятельности, что служит толчком, подъёмом для тех, кто планирует продолжить образование по профилю (хореографическое направление). Но в большинстве случаев аргументом является: «Надо доучиться, получить свидетельство, жаль потраченных лет и усилий и т. п.».

Проанализировав вышеизложенный материал, мы пришли к следующим выводам. Формирование мотивации к обучению в школе искусств должно основываться на следующих принципах:

1) «воспитательный тандем» родители – педагоги. Постоянное взаимодействие родителей и преподавателей, двустороннее влияние, поддержка ребёнка и контроль (в случае необходимости) дают положительные результаты;

2) создание отношений доверия между преподавателем и учеником. Уместно реализовать идею педагогики сотрудничества, которая даёт возможность ученику действовать самостоятельно, но перед преподавателем сохраняется функция управления;

3) стиль педагогической деятельности преподавателя. В зависимости от формы занятий (групповых или индивидуальных) применяются различные подходы и приёмы в процессе обучения;

4) заинтересованность ученика, поддержка его познавательной активности, которая не должна теряться в течение обучения. Это достигается подбором репертуара (в соответствии с программами), интересными упражнениями, подачей материала, информации, применением современных педагогических технологий;

5) оценка деятельности. Успехи и «поражения» ученика должны быть оценены, но не следует использовать награды или наказания за выполненное задание, так как это вызывает негативные последствия;

6) индивидуальный подход к обучению. При реализации индивидуального подхода важно не только знать об особенностях ребёнка при поступлении в школу, но и проводить систематическую диагностику, наблюдения с целью фиксации происходящих изменений как в личности учащихся, так и в структуре их учебной деятельности;

7) учёт возрастных особенностей учащихся. Особенности каждого возраста требуют строгого отбора методов и средств обучения. Это позволит дозировать физическую нагрузку детей, наблюдать за их психическим состоянием и физическим развитием;

8) «здоровая» конкуренция. Ситуация соревнований на уроке должна иметь игровую форму и оставить после себя положительные впечатления;

9) ощущение успеха, привлечения к публичным выступлениям. Решающим фактором для учеников является возможность почувствовать себя артистами: они могут продемонстрировать свои таланты и умения зрителям, получить одобрение публики и, главное, получить удовольствие от выступления;

10) возможность участвовать в других видах искусств. Ученик может разнообразить свое обучение в школе искусств за счёт предмета по выбору;

Применение предложенных средств мотивации должно повысить интерес ребёнка к обучению в школе искусств, вызвать у него желание развиваться, пробудить потребность в самоактуализации. Проведенное исследование не является исчерпывающим для указанной проблемы, в нём рассмотрены только общие аспекты. Данная тема требует дальнейшей разработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маслоу, А. Мотивация и личность / А. Маслоу. – СПб.: Питер, 2008. – 352 с.
2. Сердюков, В. П. Классический танец: методическая разработка для преподавателей детских хореографических школ искусств / В. П. Сердюков. – М.: ГКВТИ, 1988. – 27 с.

УДК 378.147.793.3

В. В. Новикова,
И. А. Сорокина,
г. Луганск, ЛНР

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ СОВРЕМЕННОГО УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИИ

На сегодняшний день хореографическое образование наряду с другими отраслями развивается и усовершенствуется. Социальные изменения, прошедшие в последнее десятилетие, демократизация общественной жизни предопределили важность использования информационных технологий в образовательном процессе, что играет огромную роль в развитии и становлении творческой личности, будущего специалиста и его компетентности. Современные информационные технологии ведут к подлинной революции в образовании.

Образовательный процесс в хореографии является не только методом приобретения учащимися знаний, умений и навыков, но также и упорядоченным способом присвоения им социокультурных ценностей. Образовательный процесс – это целенаправленная деятельность по обучению, воспитанию и развитию личности путем организованных учебно-воспитательных и учебно-познавательных процессов в единстве с самообразованием этой личности, обеспечивающая усвоение знаний, умений и навыков на уровне не ниже государственного образовательного стандарта [2].

В настоящее время система образования сталкивается с необходимостью использования новых информационных и коммуникационных технологий для развития знаний и навыков учащихся. Использование новых ИКТ для повышения качества образования будет эффективным в том случае, если выполнить следующие ключевые условия:

– учащиеся и преподаватели должны иметь доступ к цифровым технологиям и Интернету;

– учащиеся и преподаватели должны получать высококачественные, значимые и культурно ценные цифровые учебные ресурсы;

– преподаватели должны обладать достаточными знаниями и навыками для поддержания высоких стандартов успеваемости учащихся с использованием новых инструментов и цифровых ресурсов.

Преподаватели-хореографы, работающие в учреждениях дополнительного образования, школах искусств, учреждениях культуры и т. д., занимаются поиском нового содержания образовательного процесса с помощью информационных технологий. ИКТ в современном понимании подразумевают широкий спектр цифровых технологий, используемых для создания, передачи, распространения информации и оказания услуг. К ним относятся компьютерное оборудование, программное обеспечение, телефонные линии, сотовая связь, электронная почта, спутниковые технологии, сети беспроводной и кабельной связи, мультимедийные средства, а также Интернет [5].

Современный педагог должен уверенно проявлять свои способности в использовании персонального компьютера, уметь творчески и умело использовать мультимедийные программы, быть активным участником сети онлайн-сообществ. Поэтому информация об образовании в целом касается всех участников образовательного процесса – учащегося и преподавателя. Использование информационных технологий мотивируется тем, что они способствуют улучшению более совершенных навыков и умений, повышают интерес к занятиям, помогают активизировать познавательную деятельность учащихся, а также позволяют эффективно организовывать творческую самостоятельную работу и индивидуализировать учебный процесс. Ведь именно сегодня самообразование посредством информационных технологий приобретает особое значение и всё чаще становится предметом изучения педагогической науки [3].

Специфика хореографического обучения включает в себя получение физического опыта танцевальных действий, комплекс по развитию и совершенствованию рефлекторно-двигательного аппарата человека, т. к. хореография – это вид искусства, который связан с кинетическим восприятием мира, то есть организацией получения эстетических впечатлений от окружающей действительности, которая происходит через образно-двигательную сферу действий.

Традиционные педагогические технологии хореографического образования, используемые при обучении хореографии, основанные на современных формах и методах обучения, ориентированные на решение сложных психолого-педагогических проблем, доказали свою эффективность и продолжают широко применяться в образовательном процессе в настоящее время.

Сочетание традиционных методов обучения, таких как наглядный (практическая демонстрация) и словесный (объяснение), наряду с развитием общих физических,

художественных, выразительных и исполнительских навыков, использование информационных технологий расширяют возможности творческой реализации учащихся, помогают всесторонне подготовить будущего специалиста на протяжении всего периода обучения. Данная сфера искусства нуждается в специалистах с развитым и самобытным творческим, инициативным мышлением, с навыками и способностями, которые развивают художественное образование.

Информационные технологии предлагают широкие возможности в творческом процессе обучения хореографии как в профессиональном плане, так и на уровне любительского творчества. Синтез информационных технологий и разнообразных творческих заданий, игровых и практических проектов, организация художественно-эстетической деятельности на занятиях по хореографии позволяют расширить кругозор обучающихся, модернизировать урок и способствовать реализации творческого потенциала личности.

Профессиональная деятельность хореографа подразумевает проектный характер, поскольку создание хореографического произведения включает в себя следующие компоненты: авторская интерпретация и продвижение хореографических идей, их экспериментальная проверка и получение определенного практического творческого произведения – готовой танцевальной композиции. При подготовке творческих проектов особое внимание уделяется формированию таких профессиональных навыков, как развитие системно-образного мышления, умение импровизировать, выработки способов исследовательской деятельности, сбор информации с использованием информационных технологий и решение профессиональных дидактических проблем. Работа с коллективом художественной самодеятельности сегодня, когда неизмеримо вырос духовный уровень, культура, художественно-эстетический вкус нашего народа, нисколько не проще, а иногда даже сложнее, чем с профессиональным [4, с. 11–12].

Деятельность танцевального коллектива включает в себя постановку хореографических произведений и проведение концертных выступлений. Включение информационных технологий в процесс организации и проведения досугово-массовых мероприятий подняло их на новый уровень и повысило качество и эффективность многих видов мероприятий. Сейчас можно утверждать, что использование информационных технологий стало неотъемлемой частью развлекательных мероприятий. Именно они расширяют возможности выразительных средств, используемых на досугово-массовых мероприятиях. Используя звук, слово и изображение в новом качестве, вы можете комбинировать, соединять и представлять материал различными способами.

Для качественного звучания танцевальных фонограмм, отвечающих современным техническим требованиям, используются компьютерные технологии. Компьютерная техника открыла принципиально новый этап в техническом воспроизведении музыкальных и хореографических произведений: в жанрах прикладной музыки, в средствах звукозаписи, в качественных возможностях звуковоспроизводящего оборудования, в театральной и концертной деятельности, в звуковом дизайне и трансляции музыки и хореографии (в том числе трансляции по Интернету). Компьютерные программы также используются для прослушивания музыкальных произведений, в выборе мелодий, в компоновке и аранжировке, в выборе и осматривании хореографических зарисовок.

Современный учебный процесс по хореографии предусматривает использование видеозаписей и аудиозаписей. С их помощью учебный материал можно представить как систему ярких опорных образов, позволяющих облегчить запоминание и усвоение материала. Более того, сегодня изменение технологии обучения и формы представления образовательной информации является требованием времени [1]. Использование видеозаписей в рабочем процессе даёт возможность преподавателю вместе со своими учениками провести методический анализ с целью лучшего усвоения пройденного

материала, а также помогает выявить ошибки и провести работу над этими ошибками для чистоты исполнения. Поэтому использование информационных технологий также позволяет накапливать и хранить фото- и видеоматериалы танцевального коллектива, что в свою очередь помогает передать и сохранить изученный материал, а также проследить творческий рост коллектива.

С появлением компьютерных сетей хореографическое образование приобрело новое качество, в первую очередь связанное со способностью быстро получать информацию из любой точки мира. Быстрый доступ к мировым информационным ресурсам возможен через глобальную компьютерную сеть Интернет. Использование компьютеров и информационных технологий в образовании оказывает существенное влияние на содержание, методы и организацию учебно-воспитательного процесса. С развитием мультимедийных технологий компьютер становится средством обучения, способным наглядно отображать широкий спектр информации. Следовательно, происходит развитие творческого потенциала ученика, навыков коммуникативных действий и навыков экспериментально-исследовательской работы.

Для многих хореографических дисциплин компьютер является ценным источником библиографической и энциклопедической информации. На просторах Интернета можно найти много разнообразных ресурсов, электронных книг, статей по хореографии, которые могут помочь в обучении и саморазвитии. Широко распространены проекты, связанные с компьютерными презентациями, которые позволяют более четко представить иллюстративный материал.

В учебном процессе информационные технологии могут быть полезными во время проведения занятий по предметам «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Современный танец», «Композиция и постановка танца», «История костюма», «История хореографического искусства» и самостоятельно во внеурочное время с целью:

– знакомства с танцевальным наследием и творчеством выдающихся хореографов и танцоров своего времени;

– показа и распространения фото- и видеоматериалов с концертов и конкурсов;

– получения информации о конкурсах, фестивалях и анализа своих действий при участии в этих конкурсах;

– ознакомления с видеоматериалами по хореографии.

В учебном процессе в основном используются средства коммуникации, такие как компьютер, ноутбук. Преподаватели и учащиеся получают все виды информации с электронных носителей: флэш-карты, компакт-диски, DVD-диски и жесткие диски. Все эти технические инструменты позволяют разрабатывать информационно-коммуникационную среду для обмена необходимой информацией. С внедрением информационных технологий у преподавателей появляется больше возможностей для творческого подхода в процессе подготовки к занятиям по хореографии.

Использование презентаций, созданных с помощью компьютера, помогает преподавателю продумать последовательность представления материала на уроке, сделать процесс объяснения более интересным, простым в понимании и доступным. В презентациях преподавателю предоставляется возможность продемонстрировать изученные элементы танца, правила его исполнения. Он может четко и интересно рассказать обо всех сферах танцевального искусства, и, включив видео в презентацию, даже показать их.

Информационные технологии особенно ценны в обучении народно-сценическому танцу. Компьютерная техника и Интернет предоставили возможность преподавателям и учащимся изучать особенности обычаев, традиций, менталитет разных народов, репертуар профессиональных хореографических ансамблей, что является необходимым для изучения танцев народов мира. Мы можем наглядно увидеть основные движения той или иной национальности, положение рук, корпуса, изучить главные элементы национальных

костюмов, которые характерны для народности. Правильное понимание стиля, характера и манеры исполнения даёт возможность участникам коллектива создавать на сцене средствами танца правдивый образ и передавать главные характерные черты разных национальностей мира.

С помощью интернет-сетей преподаватели и учащиеся могут повысить свой профессиональный уровень, принимая участие в интернет-конференциях и интернет-конкурсах. Использование информационных технологий учащимися во внеурочное время способствует:

– овладению знаниями по хореографии на более высоком уровне;

– самообразованию;

– интенсификации познавательной деятельности;

– развитию самоорганизации;

– расширению возможности использования информационных технологий в образовательном процессе.

На сегодняшний день можно найти как сторонников, так и противников внедрения новых технологий в учебный процесс. Однако все учебные центры, так или иначе, используют информационные технологии. Учащиеся могут выразить свои идеи и концепции, используя методы и инструменты информационных технологий. А также они изучают методы работы с информацией, методы овладения различными художественными технологиями, методы интерпретации культурного опыта.

Используя информационные технологии в качестве инструмента для проектной деятельности, для изучения особенностей хореографического искусства, в качестве технологии для реализации междисциплинарных проектов, можно достичь больших творческих результатов в образовании, сформировать системные знания и общие навыки в танцевальных областях. Использование информационных технологий имеет реальную возможность эффективно влиять не только на учебно-воспитательный процесс, но и способствовать активной гражданской позиции учащихся и новых поколений. Благодаря гармоничному сочетанию современных технологий с традиционными методами хореографического образования, они позволят комплексно подготовить будущего специалиста, способного работать с информационными технологиями и применять их в своей профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Василевская, М. В. О применении мультимедиатехнологий на уроках хореографии [Электронный ресурс] / М. В. Василевская // Образовательная социальная сеть. – 2013. – Режим доступа: https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2013/10/25/o-primenenii-multimedia-tekhnologiy-na-urokakh-khoreografii.

2. Колобова, О. К. Образовательный процесс [Электронный ресурс] / О. К. Колобова // Образовательная социальная сеть. – 2016. – Режим доступа: https://nsportal.ru/detskiy-sad/upravlenie-dou/2016/10/17/obrazovatelnyy-protsess.

3. Кошбахтиев, И. А. Информационно-коммуникационные технологии по подготовке кадров по физическому воспитанию / И. А. Кошбахтиев, О. Л. Эрдонов // Проблемы развития информационно-коммуникационных технологий и подготовки кадров. Международная научная конференция. – Ташкент, 2009. – С. 202–204.

4. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1986. – 190 с.

5. Тевс, Д. П. Использование современных информационных и коммуникационных технологий в учебном процессе: учебно-методическое пособие / Д. П. Тевс, В. Н. Подковырова, Е. И. Апольских, М. В. Афонина. – Барнаул: БГПУ, 2006. – 213 с.

УДК 37.013.42

Е. В. Рабышкова,
О. Н. Потёмкина,
г. Луганск, ЛНР

ФОРМИРОВАНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНО-РИТМИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Современный мир отличается ускоренным ритмом и разнообразием жизненных ситуаций, с которыми постоянно сталкиваются дети дошкольного возраста. Многообразие ритмов жизненных процессов, обусловленных социальными проблемами, носит разрушительный характер и формирует хаотичность во взаимоотношениях ребенка с миром. Существенную роль в формировании благоприятных условий для социальной адаптации с окружающим миром и самим собой и активизации отношений ребенка с природой играет система воспитания, обеспечивающая алгоритмизацию личностного пространства детей, что является основой их здоровья, эстетического, умственного, физического развития и эмоционального благополучия.

Понятие «ритм» в философской и психолого-педагогической литературе рассматривается с различных сторон. Проблема ритмической организации Вселенной, Планеты, природы, социальной жизни и искусства затрагивались многими учеными (В. И. Вернадский, Н. А. Бердяев, А. К. Горский, П. А. Флоренский, А. Л. Чижевский). В психологии (Н. Д. Левитов, Л. Б. Ительсон) ритм, темп и динамика определены как необходимые компоненты трудовой деятельности.

Дошкольное воспитание, формируя сущностное социокультурное становление личности ребенка, в состав содержательной стороны жизнедеятельности детей включает искусство как компонент образовательного процесса, направленный на формирование эстетических чувств ребенка к реальному миру, и предусматривает художественно-практическую и творческую деятельность детей в этой области.

Эффективным средством дошкольного воспитания является хореография и музыка. «Наукой доказано, что во время активной деятельности, в частности, музыкально-двигательной (в системе музыкального воспитания) и танцевальной (в системе хореографического воспитания) раскрываются природные задатки детей» [2, с. 10–17].

Вопрос проведения хореографических занятий с дошкольниками рассматривался многими авторами (А. П. Аксенова, Л. Артемова, Н. А. Воронина, Г. А. Березова, А. В. Мартыненко, А. С. Шевчук и др.). Авторы подробно изучали задачи, содержание, методы работы с детьми, освещали требования к танцевальному репертуару и тому подобное. Однако хореографическое искусство постоянно развивается, обновляется новыми методиками, опирается на художественные инновации, и это должно обязательно учитываться в работе современного хореографа. Прежде всего, он должен создавать благоприятные условия для всестороннего развития ребенка, раскрывать его эмоциональный, творческий и физический потенциал (составляющие хореографических способностей), способствовать не только его танцевальной подготовке, но и поддерживать главные компоненты здоровья (физическое, психическое, духовное, социальное), формировать личностные качества и нравственные нормы поведения (самостоятельность, трудолюбие, человечность, благоразумие, справедливость, самообладание, самолюбие, наблюдательность, ответственность, креативность), разнообразить формы и методы учебно-воспитательного процесса. Отсутствие учебных программ государственного образца для проведения занятий по хореографии в условиях дошкольного учебного заведения заставляет педагогов разрабатывать авторские программы в соответствии с особенностями региона, направления и условий работы учреждения, индивидуальных образовательных запросов детей и пожеланий родителей, профессионального опыта педагога.

Развитие танцевально-ритмических навыков у детей дошкольного возраста осуществляется путем выполнения музыкальных упражнений, игр и танцев, что в дальнейшем способствует индивидуальному развитию личности ребенка и овладению им основами хореографического искусства.

Основными задачами музыкально-хореографического обучения и воспитания являются: развитие музыкальности, способности воспринимать музыку, чувствовать ее настроение и характер, понимать ее содержание; развитие психологической раскрепощенности ребенка, развитие и укрепление опорно-двигательного аппарата.

Детская художественно-практическая деятельность проявляется в двух направлениях: музыкально-хореографическое воспитание и музыкально-хореографическое творчество.

Согласимся с А. Шевчук, что содержанием хореографической деятельности детей дошкольного возраста является: деятельность восприятия и знакомства с особенностями музыкально-хореографического искусства, со специальным «языком» музыкально-двигательного образа.

Содержание и структура хореографической работы отвечают возрастным особенностям развития дошкольников, проявляющихся в игровой деятельности детей. Дети данного возраста способны приобретать элементарный опыт восприятия танцевальных движений, образов, способов их исполнения; опыт художественно-практической деятельности танцевального исполнительства и детского исполнительского творчества в сотворчестве с педагогом и друг с другом.

Используя на занятиях азбуку хореографического движения, дети могут учиться элементарным эстетически-выразительным положениям корпуса, ног, рук, головы, культуре музыкального исполнения самых простых движений. Музыкально-двигательные игры могут научить детей выполнять привлекательные для их возраста задания, в которых сочетаются образные, музыкально-ритмические, стиховые, пространственно-координационные, двигательные компоненты: выполнять ритмично-танцевальные шаги в заданном музыкальном характере и темпе, выполнять упражнения на ориентацию в пространстве (колонна, линия, диагональ, круг и т. д.).

В творческих заданиях образно-игрового характера дети приобретают опыт элементарного танцевального исполнения – выразительных, ассоциативных, действенных образно-игровых движений, а также игр и танцев. На их основе ребенок приобретает положительные эмоции. Учится ритмично хлопать в ладоши и работать с предметом (погремушки, мячики, ложки и т. д.), танцевать с игрушками с переносом веса тела, изображать руками птиц, показывать образы животных, растений и сказочных персонажей.

В реализации учебно-творческого процесса педагог выбирает репертуар, тематику и объем произведений с учетом интересов, реальных возможностей, потребностей развития детей и требований образовательно-воспитательного процесса.

Изучение танца начинается с простых движений, занятия проходят в игровой форме, танец является одним из средств художественного воспитания ребенка.

Детский танец имеет свою специфику и особенности. Главное не безупречно освоенная техника, а творческий подход и заинтересованность ребенка. Первое и самое главное в обучении – это удержать детское любопытство. Отличным подспорьем в обучении дошкольников являются танцевальные сюжетно-образные игры. Подражательные, а также имитационные сюжетно-образные движения имеют большое значение в освоении детьми разнообразных танцевальных движений и композиций.

Важнейшим фактором в организации работы с детьми дошкольного возраста является разделение их на возрастные подгруппы. В юном возрасте даже разница в 2–3 года может стать весьма явно ощутимой. Педагогу стоит собирать маленькие группы сверстников. Это не только благоприятствует лучшим взаимоотношениям в коллективе, но и облегчает работу преподавателя, которому нужно найти подход к каждому ребенку. При таком разъединении

становится гораздо проще распределять нагрузку и подбирать соответствующий музыкально-хореографический материал. Не нужно принуждать ребенка делать то, что ему скучно и скептически относиться к его неудачам. Любая детская жизнедеятельность является становлением, развитием и самовыражением и нужно разрешить ему быть тем, кем он желает, и неустанно одобрять его. Следует помнить, что танец в первую очередь для ребенка – удовольствие. Следует находить и отмечать позитивные стороны деятельности ребенка.

Танцевально-ритмические движения, как и сам танец, развивают умственные и физические способности, а также способствуют социальной адаптации ребенка и закладывают надежный фундамент для дальнейшего физического совершенствования ребенка. Танец под музыку вызывает у детей яркие эмоциональные импульсы, разнообразные двигательные реакции, чувство радости и удовольствия от движения, что способствует развитию у детей музыкального восприятия, эмоциональности и образности, совершенствованию мелодического и гармонического слуха, музыкальной памяти, чувства ритма, культуры движений, умению творчески воплощать музыкально-двигательный образ. В детском танце сливаются воедино слуховое (ритмическое) и зрительное впечатления, естественными и выразительными движениями передается эмоциональное состояние человека. Движения под музыку можно рассматривать как важнейшее средство развития телесного опыта ребенка и, следовательно, развития его личности в целом.

В настоящее время заметно возросла потребность в эффективных методиках воспитания детей дошкольного возраста. Это связано с пониманием того, как важно развитие детей дошкольного возраста для последующего становления личности ребенка. Существует множество программ, позволяющих в полной мере решать поставленные задачи.

Так, программа «Ритмическая мозаика» А. И. Бурениной нацелена на гармоничное духовное и физическое развитие ребенка. Определяя общие задачи, автор учитывает возрастные возможности детей.

В программе предусматривается последовательное воспитание у детей интереса к музыке, ее восприятие и понимание; ознакомление с различными музыкальными жанрами и стилями (детскими песнями, народными и классическими мелодиями, современной эстрадной музыкой); освоение постепенно усложняющихся танцевальных движений. Программа помогает успешно проводить работу по формированию у детей красивой осанки, свободы и пластики движений. Чувства и настроения, вызванные музыкой, придадут движениям детей эмоциональную окраску, влияя на разнообразие и выразительность жестов.

Хотелось бы обратить внимание на разработки педагогов И. М. Каплуновой и И. А. Новоскольцевой по формированию ритмических способностей детей не только в сфере восприятия, но и в организации движения. В основе программы «Этот удивительный ритм» лежит идея интеграции движения в эмоционально-окрашенной, значимой для ребенка игровой деятельности. Сильной стороной данной разработки является ее дифференциация в соответствии с возрастными особенностями детей, постепенно усложняется восприятие организованных качеств, осваиваемых с помощью движения [1, с. 8].

Педагог должен обратить внимание на приобщение к движению под музыку всех детей – способных и одаренных в музыкальном и двигательном отношении, особое внимание уделять детям неловким, заторможенным, которым нужно помочь обрести чувство уверенности в своих силах путем подбора для них такого материала, в котором проявятся скрытые возможности ребенка, его «изюминка» и индивидуальность, а слабые стороны, наоборот, будут заблокированы. Педагогу необходимо заранее предугадать, какие ошибки могут встретиться у детей в процессе изучения движений. В итоге можно смело утверждать, что игры и танцевальные композиции с музыкальным сопровождением обеспечат развитие способностей у детей в целом и педагоги будут здесь главными помощниками.

Хореографическое воспитание имеет большое значение в развитии ребенка, благодаря внедрению в воспитательный процесс танцевально-ритмической составляющей оно прививает любовь ко всему красивому, утонченному. Хореографическое воспитание является одной из главных содержательных составляющих занятий художественно-эстетической работы с детьми дошкольного возраста, в процессе которой осуществляется систематическое, целенаправленное воспитание творческого потенциала дошкольников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артоболевская, А. Д. Первая встреча с музыкой / А. Д. Артоболевская. – СПб.: Композитор, 2004. – 101 с.
2. Шевчук, А. С. Детская хореография: программа и учебно-методическое пособие / А. С. Шевчук. – К.: Библиотека «Школьный свет», 2011. – С. 10–16.

УДК 792.8

О. Р. Решетняк,
г. Луганск, ЛНР

ОСОБАЯ ПРИРОДА ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ПИНЫ БАУШ В БАЛЕТЕ «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

В современном мире социокультурного и художественного измерения телесность приобретает новое воплощение. Интерес к потенциалу человеческого тела и духа становится новым образцом движения современного хореографического искусства. Телесность, природность и жизненность в современной хореографической культуре XXI века декларируется как проявление философских контекстов понимания культуры тела, возможности проявления особенности личности исполнителя и постановщика. Природообразность и ритуальность танца является основой работы хореографа как с средством воплощения идей и замыслов. Теория телесности современного дискурса подразумевает собой вариативность создания движений, их смысл и подчинение образности произведения. Тело становится основным средством коммуникации и приобретает художественную ценность в создании культуры проявления современного танца.

Многоликость изучения форм и методов современного хореографического искусства и его истоков дает понять востребованность танца сегодняшнего дня. Именно телесность, ее значение в создании культуры танца приводит нас к исследованию основополагающих техник современного танца в процессе эволюции и природы его возникновения. Телесность – категория, которая в современном гуманитарном знании приобретает все большее значение. Особенно показательными являются социокультурные и художественные измерения ее в постмодерновой хореографической культуре, которая сложилась на протяжении второй половины XX века. Телесность и жизненность используются как самое адекватное отображение индивидуального проявления личности. Танец становится границей между телесным и духовным. Танец отображает художественно-экзистенциальное измерение человеческого бытия.

Танец общества способен невербальными способами отображать идеи, ценности и стереотипы специфических проявлений духовно-культурной сферы, он помогает понять причинно-следственные связи между концептуальными явлениями культуры. Например, последовательницам свободного танца А. Дункан характерно использование пластических формул эллинской культуры, в немецком театре танца подчеркнута экспрессивная пластика, в шведском contemporary – связь с американским постмодерным танцем. На эти особенности указывает А. Чепалов в монографии «Хореографічний театр Західної Європи XX ст.», где рассмотрены особенности становления нового хореографического языка в контексте поликультурных процессов. Одним из таких явлений становится новый театрально-

хореографический жанр, в котором Пина Бауш опирается на субъективные впечатления действительности. Тело, по П. Бауш, самостоятельно высказывает свой личностный опыт: свободное, раскрепощённое, чудесное или уродливое оно имеет в себе и из себя черпает выразительность. Телесность как основа танца возвращает к немецкому жанровому направлению в хореографии – танцтеатру, системы, в которой слова, музыка и движение существуют на равных [4, с. 22].

Танцтеатр Пины Бауш, женщины-хореографа в грубых мужских ботинках, – это смешение границ между танцем и театром, сочетающее в себе образность, фантазию и чувства. Цель театра Бауш – внутренний мир личности. Инструмент исследований всегда один – тело. Ее представление о мире субъективно, как и ее представление о теле. Это всегда что-то разорванное, нервное, эклектичное. Для диалога с миром она изобрела уникальный «невербальный язык» и стала одной из тех, кто изменил само понимание танца XX века. В ее облике не было намека на балетный гламур. Неизменно в черном, без макияжа, она ставила в тупик своей аскетичностью и немногословностью. Она сама была «театр». Танцтеатр – форма художественной рефлексии, которая стала переходом от модернистической культурной парадигмы к постмодернистической, изменив структуру, систему образов и художественный метод творения. Понятие «танцтеатр» вмещает комплексную систему мышления и чувства, в которой абсорбируются лидирующие идеи и методы постмодернизма – с его безмерной иронией, самоиронией, деконструкцией и нарушением всяких границ. Исследование человеческих взаимоотношений в танце приводит балетмейстера к созданию нового пластического языка, воплощению его особой культурной природы, к рассмотрению движенческих мотивов действия, их проявлений и приобретений. Пину Бауш трудно назвать хореографом. Она создает на пересечении жанров. Иногда главным выразительным средством становились сама сцена, материал декораций или их расположение в сценическом пространстве.

В 1978 году Пина Бауш создает фильм-балет на музыку Стравинского «Весна священная», который вошел в число культовых балетных партитур XX века. Крупнейшие хореографы этого века неоднократно обращались к этому произведению (среди них – Мари Вигман, Марта Грехэм, Морис Бежари и многие другие), каждый раз пытаясь предложить свою интерпретацию этого уникального спектакля. Среди постановок «Весны священной» «Весна…» Пины занимает особое место. Именно с нее начинается новый балетмейстерский путь автора. Она возвращает балет к концепции обряда, к его жестокости, к теме доминирования сильных над слабыми, пронизывающими все существование персонажей страхом и насилием. Они заложники окружающей их агрессии и жестокости. Мокрая земля под ногами танцовщиков – определяющая метафора в этой постановке, говорящая о цикличности всего живого, в том числе и человека, каждый из которых найдет в этой земле свой покой. Важная часть спектакля – долгий выбор жертвы, продолжительность которого до предела взвинчивает напряжение. Балет не о возрождении жизни, но о смерти, о ее роковой неизбежности и ужасе ее ожидания. Бауш возвращает этой балетной партитуре ощущение сакрального и архаичного, которое, как известно, органично связано с природой самого танца как одного из самых древних ритуалов. Как и у Нижинского, экстатическая пляска «Избранницы» заканчивается смертью. Каноническая «Весна…» Пины объясняет утверждение о роли драматурга в художественном процессе. В ее сочинении нет четкого раздела на главное и второстепенное действие. Связь между эпизодами базируется на ассоциативных, а не на логичных основах, подобно поэтичному кинематографу. У авторов «театра танца» отсутствует дидактичность в подаче материала, зритель должен сам делать выводы. Правило четвертой стены нарушается, исполнители свободно передвигаются по площадке. Драматургия Бауш несет интеллектуальное значение художественных смыслов и форм воплощения сюжета для человеческого восприятия социокультурных традиций взаимодействия и культуротворчества человека. Она

фокусируется на идее «природой» жестикуляции, свободной от условий и стилизации. Она высвобождает эмоции. Структура действия в ее постановке зависит от индивидуальных качеств героев. Здесь Бауш выступает последовательницей М. Вигман, которая настаивала, что именно «содержание обозначает форму» [3, с. 70].

В «Танце избранной» актрису, танцовщицу и балетмейстера интересуют эмоции, образы идеи артистов. Автор концентрирует внимание на природе возникновения движения, его самобытности, импульсах выражения и ритмичности. Именно тело в танце Бауш «говорит». Так, ритуальность, архаичность, обрядовость, которая лежит в основе рождения ее танца как действия сакрального и эстетического, приводит балетмейстера к особой пластической узнаваемой культуре, стилистическому явлению, присущего только Бауш. Балет Пины, рисующий картины языческой Руси, основан на ритуальных играх, обрядах, хороводах, состязаниях, которые соотносятся с природными ритмами. Ритуальность постановки проявляется, в первую очередь, на уровне темы и сюжета. Ритуал (лат. ritualis **–** обрядовый, от лат. ritus «торжественная церемония, культовый обряд») как совокупность обрядов, сопровождающих религиозный акт, или выработанный обычаем установленный порядок совершения чего-либо, церемониал воплощен в «Весне…» [1, с. 84]. На уровне действия замысел спектакля выражается и в сакральности. Естественность и сакральность как две стороны одного процесса в ритуале постепенно переродились в два способа приобщения к духовному бытию. Во-первых, это рациональный путь – уход от телесности и возвышение разума в познании сущности человека. Во-вторых, наоборот, вслушивание в ритмы природы телесного: приближение к метафизике мира за счет очищения от понятийных форм восприятия. Но так как взаимодействие телесного и духовного неизбежно, неизбежна актуализация бытия иной размерности – промежуточных форм, феноменов-связок. Еще одним неотъемлемым смыслом ритуала, как было подчеркнуто выше, можно признать приобщение к ритмам природы, естественным ритмам. Подобно законосообразности природного бытия, человек в ритуале развивает свое естество, уподобляет его природным стихиям, синтезируя человеческое и природное в едином порыве причастности к сакральному. Сакральное в данном контексте понимается как подлинное бытие. Этим подлинным бытием выступал для древнего человека не только мир природы, но и чисто духовный мир: божества, духи, демоны, силы, энергии. Через танец в ритуальном контексте человек пытался найти гармонию с природой, духовным миром и самим собой. Символизм танца в ритуале проявляется ярко, потому что танец предстает способом невербального общения, создавая видимые образы не через речь и звуки, а именно через особенные движения тела, которые, конечно, вплетались в целостную картину ритуала наряду с другими его элементами.

Тело танцора, по версии П. Бауш, лишено целостности, но обретает ее в танце. Потому ее танец – не сообщение или способ передать что-то зрителю, а способ восполнить телесную нехватку. Танец не является высказыванием, а напротив, способом развоплощения собственной плоти. Танцор выходит на сцену, чтобы встретиться со своим телом. Глубокие приседания, спирали, изменения скорости движения, движения за руками, движение от дыхания являются основой движенческих мотивов танца Пины; падения и снова повторения, напряжение динамики тела дают выразительность архитектуры ритуальности образа «Весны…». Удары локтем самому себе в живот, резко вскинутые головы, мелкое дрожание грудной клетки, кулаки, зажатые между коленей, тяжелый ритмический топот, обращенные к небу взмахи рук, скомканные в ладонях подолы платьев, тяжелое дыхание, отверстый в немом крике рот и вытаращенные глаза – все это входит в выразительный набор танцевального языка Пины Бауш. Танцовщики являются соавторами драматургического содержания произведения. В своей работе она активно использует метод «непрямого влияния»: он базируется на выявлении достоверного чувства исполнителей и его доминирующего значения в отображении жизни человеческой души и тела. Однако, являясь

наследницей Р. Лабана, утверждавшего, что «любое движение может стать танцем», П. Бауш легко переходит к минимализму. Ее стиль совмещает элементарные движения с экспрессией немецкого выразительного танца в традициях ее предшественников (М. Вигман, К. Йосс и др.). Женщина Пины вынуждены защищаться от агрессии. Акцентуация фигуры исполнителя как идентификации ее проявления выражает всю природу коммуникации танц-драматурга и артиста внутри художественного процесса и впоследствии становится феноменом танцевальной практики танцтеатра Вуппераль.

Движенческие вариации расширяют художественный диапазон восприятия всей драматургии балета «Весна священная». Его содержание, концептуальную структуру, действие, поворачивает в сторону расширение границ между соотношением драматурга-балетмейстера и артиста, в сторону исследования человеческих возможностей и аккумуляции энергии тело-движенческой силы. «Избранница» Пины танцует до тех пор, пока не разорвется сердце. В финале она рухнет не на сцену – на землю. Чтобы добиться реалистичности исполнения вязкости движений ног, балетмейстер создает особые условия для своих танцовщиков. На сцене у Пины появляется земля, залитая водой. На сцене становится не то, что танцевать – ходить трудно. Босые исполнители втаптывают чернозем. Основываясь на условиях сценографии, Пина уделяет большое внимание работе стопы в своей хореографии. Вариативность использования движений на земле становится отличительной чертой танца в балете «Весна священная». К концу спектакля все исполнители измазаны, грязны и растрепаны, но их лица наполнены страданиями и осмыслением происходящего на сцене.

Искусство Пины существует вне барьеров и традиций – или это традиция классического балета, или традиция современного танца, который вывел на пьедестал естественный жест, не волнуясь о том, что естественность может выявиться и не сценичной. Ее театр есть исследованием внутреннего мира личности, но инструментом исследования всегда становится само тело. Телесность как культурная парадигма произведения П. Бауш «Весна священная» создает условия для создания особого пластического языка ее работы. Ритуальность, архаичность и сакральность присутствуют в сотворении стандарта природосообразности движений, их вариаций и мотивов пластической дедукции. Возвращение к пониманию человеческого бытия дает возможность преобразить понятие телесности в современном хореографическом искусстве. Зарождение новых акцентуаций современного танца, основанных на ритуальности, видоизменяет художественный образ будущего. Пина Бауш, вступая в диалог с исполнителем, начинает новую эру, в которой танцовщики и драматург разделяют одну и ту же позицию – позицию новой динамики и танцевальной продукции. Создается новое описание форм драматургии, видоизменяются отношения в художественном процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воеводин, А. П. Эстетическая антропология: монография / А. П. Воеводин. – Луганск: РИО ЛГУВД им. Э. А. Дидоренко, 2010. – 368 с.

2. Чепалов, О. І. Театр танцю у Німеччині: генеза та сучасне тлумачення / О. І. Чепалов // Национальные и этнические приоритеты в решении социально-экономических проблем мировой культуры и цивилизации: материалы междунар. науч.-практ. конф., 10–12 марта 2006 г. / Междунар. славян. акад. Зап.-Сиб. отд-ние. – Новосибирск, 2006. – Ч. 3: Социально-философские основы и ценностные ориентиры развития мировой культуры. – С. 367–372.

3. Чепалов, О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О. І. Чепалов. – Х.: ХДАК, 2007. – 344 с.

4. Шабалина, О. М. Пластичність. Мова. Тіло: монографія / О. М. Шабалина. – К.: ФО-П Поліщук О. В., 2017. – 194 с.

УДК 792.071:793

Е. В. Ругаль,
г. Донецк, ДНР

ВОСПИТАНИЕ ПЛАСТИЧНОСТИ АКТЕРА СРЕДСТВАМИ ТАНЦА

Танец является важнейшим выразительным средством современного театрального искусства. Это подтверждается многочисленными постановками мировых музыкально-драматических театров. Активное использование пластических, хореографических средств в спектаклях требует от актёра расширения спектра двигательных способностей. Поэтому важнейшим условием при подготовке будущих артистов музыкально-драматических театров является развитие психофизического аппарата.

Обучение актёрскому искусству происходит на базе средне-специальных или высших учебных заведений, таких как Российская академия театрального искусства (РАТИ – ГИТИС), Школа-студия МХАТ, Высшее театральное училище имени М. С. Щепкина, Театральный институт имени Бориса Щукина и др.

Пластическое воспитание и танец традиционно рассматривались театральными режиссерами и педагогами как важная составляющая профессиональной подготовки будущего актёра (Е. Д. Васильева, И. Э. Кох, В. Э. Мейерхольд, Г. С. Морозова, А. Б. Немеровский, К. С. Станиславский).

Выдающийся российский театральный педагог, профессор Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, создатель предмета «Сценическое движение» И. Кох отмечает: «Разнообразие современного репертуара ставит перед театральной педагогикой сложные задачи. Оно требует подготовки актёра, не только наделенного драматическим талантом, владеющего словом, мимикой, жестом, но и умеющего петь, танцевать, выполнять сложные трюки, «драться» на сцене» [2, с. 4]. Отсюда следует сделать вывод, что обучение студента-артиста музыкально-драматического театра не может заключаться только в изучении основ актёрского мастерства. В программу обучения будущего актёра входят такие учебные дисциплины, как:

- актёрское мастерство;
- сценическая речь;
- вокал;
- сценическое движение;
- сценическое фехтование;
- танец.

Каждая из приведенных выше учебных дисциплин направлена на развитие определенных навыков, но тесно взаимосвязана и направлена на единую цель – гармоничное воспитание будущего актёра. Так, сценическая речь развивает голосовой аппарат актёра, воспитывает культуру речи, чувство «живого» слова и художественную выразительность речи на сцене. Вокал способствует владению голосом, развитию музыкальной одаренности. Цикл движенческих дисциплин (сценическое движение, сценическое фехтование, танец) развивает психофизический аппарат будущего актёра. Таким образом, можно сделать вывод, что сценическая речь, вокал, сценическое движение, танец, сценическое фехтование являются не только самостоятельными учебными дисциплинами, но и вспомогательными компонентами, способствующими более глубокому изучению актёрского мастерства.

Только всестороннее развитие будущего актёра наиболее полно подготовит его к выполнению различного вида профессиональных задач.

Говоря о профессиональном театральном образовании, следует обратить внимание на развитие пластичности актёра. Пластичность К. Станиславский считал одним из важнейших качеств актёрского мастерства, развитию и совершенствованию которого следовало уделять особое внимание. Большое значение пластической подготовке придавал В. Мейерхольд. По

свидетельству А. Мессерера, «все актёры мейерхольдовского театра изумительно двигались по сцене, танцевали, если надо, прыгали, кувыркались, делали почти акробатические трюки. Физкультура, ритмика, акробатика, танец, фехтование – всей этой премудрости они были обучены» [3, с. 70].

Для определения понятия «пластичность» обратимся к учебнику «Основы сценического движения» И. Коха. Согласно изданию «Пластичностью в бытовом понимании называется согласованность, гармоничность движений человека» [2, с. 24]. Соответственно можем сделать вывод, что за развитие пластичности студента-артиста непосредственно отвечает цикл движенческих дисциплин: сценическое движение, сценическое фехтование, танец.

Рассмотрим развитие пластичности студента-актёра средствами танца. Танец для артиста музыкального театра является не только составляющей частью спектакля или сценического действия, но и способом развития профессиональных умений и навыков. Вышеуказанное позволяет говорить о неотъемлемости и важности занятий хореографией в процессе подготовки профессиональных кадров. В процессе обучения дисциплине «Танец» студент развивает различные профессиональные навыки, такие как:

- гибкость;
- растяжка мышц;
- сила;
- выносливость;
- ловкость;
- быстрота движения;
- координация движений;
- пластичность;
- музыкальность.

В процессе обучения студент изучает классический, историко-бытовой, народно-сценический, современный танец. Это позволяет расширить спектр двигательных возможностей, разнообразить хореографическую лексику артиста, развить его психофизический аппарат. Однако следует отметить, что обучение танцу – не только цель, но и средство достижения пластики и выразительности сценического движения.

В итоге хотелось бы подчеркнуть, что воспитание пластичности студента-артиста музыкально-драматического театра происходит в большей части на учебных дисциплинах движенческого цикла. Особое влияние на развитие пластичности оказывает танец и как отдельное сценическое действие, и как средство обучения артиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громов, Ю. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актёра / Ю. Громов. – СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. – 256 с.

2. Кох, И. Основы сценического движения: пособие для культ. просвет. и театр. училищ / И. Кох. – М.: Просвещение, 1976. – 222 с.

3. Мессерер, А. Танец. Мысль. Время / А. Мессерер. – М.: Искусство, 1990. – 265 с.

4. Станиславский, К. Работа актёра над собой. Процесс воплощения. / К. Станиславский. – М.: Эксмо, 2013. – 448 с.

УДК 729.8

А. И. Скрипниченко,
г. Луганск, ЛНР

СТРУКТУРНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА В БАЛЕТАХ М. ПЕТИПА

На сегодняшний день тема структурно-драматических функций характерного танца в балетах М. Петипа является актуальной, так как характерный танец в классическом балете – это одно из полноправных выразительных средств балетного театра. По сравнению с классическим характерный танец – это как выразительная, яркая и контрастная краска в палитре художника-балетмейстера.

В балетах М. Петипа можно встретить множество различного национального колорита в танце – венгерского, испанского, итальянского, польского, китайского, а также восточного танца и многих других. Наследие Петипа внесло большой вклад в академический балетный театр и конкретно в ленинградскую школу, в разделе хореографического искусства и в нынешнее время используется термин «характерный танец».

Само появление в балете термина «характерный танец» включает в себя существенные отличия условно «народной» хореографии от классического балета. Отталкиваясь от этнографических основ и источников, Петипа имел четкие представления о разнообразии танцевального фольклора. Путешествуя по Европе, он вдохновлялся культурой каждой страны, пропитывался национальными особенностями, после чего его постановки стали приобретать совершенно иной вид. Тем самым он обогатил лексику, по-новому смог подчеркнуть образы, поменялись и сами технические приемы.

Что такое «характерный танец»? В сущности, это танец, отличный от классического, составляющего основу балетного спектакля и во времена Петипа, и в настоящее время. Как отмечает Ю. Слонимский, «термины "danse de caractère", "ballet demi-caractère" все чаще и чаще встречаются на афишах балетных спектаклей конца XVIII столетия» [4, с. 9].

В условной противоположности «благородному» танцу и героико-мифологическим балетам на сцене начинают появляться персонажи из новой (популярной в тот период) крестьянской жизни или мещанской среды. При этом характерный танец предполагал не исполнение абстрактных фигур в танце, а образность героя в танце, характер данного персонажа и его действие, которое будет в дальнейшем связано с драматургической сюжетной линией.

Одним из ярких примеров этого характерного жанра является балет «Тщетная предосторожность», поставленный балетмейстером Ж. Добервалем в 1789 году, – это балет, живущий и в наше время на сцене, конечно, уже в видоизменённом виде. Для образного танца, танца в характере, танца-действия немаловажным было частое, но и не всегда обязательное, использование определенной этнографической (национальной), народной танцевальной лексики. Появившийся во второй половине XIX в. термин «danse de caractère» к нашему времени прошел долгую эволюцию. Теперь в характерном танце все больше продолжает читаться конкретная народность.

В 1863 году М. Петипа выпускает свою обновлённую версию «Корсара» Ж. Мазилье и Ж. Перро на петербуржской сцене. Был поставлен яркий энергичный танец корсаров для сцены в гроте Danse des Forbans и хореографическая миниатюра «Маленький корсар» (Le petit corsaire) – жена М. Петипа Мария Суровщикова в номере исполняла главную роль (партия Медоры). Для своей роли в «Маленьком корсаре» она специально переодевалась в мужской костюм корсара-юнги и обувала туфли на каблучках, задорно и местами забавно исполняла свою партию. Балерина имитировала действия моряка на корабельной вахте. Находить какие-либо национальные особенности в хореографии здесь не приходится. В данной постановке характерный танец имеет сходства с мазуркой, но не несет никаких

этнографических черт. «Маленький корсар» – шуточный танец. В обоих номерах техника и манера исполнения значимо отличается от классического танца.

Уже в 1891 году в ленинградской балетной школе появляется класс характерного танца. А как учебная дисциплина характерный танец начал свою историю после 1917 года. Главным педагогом дисциплины является А. Ширяев – выдающийся танцовщик, балетмейстер, сочинитель характерного танца, интересная личность петербургской сцены в периоде XIX и XX вв., он являлся ассистентом Петипа.

Первый учебник по дисциплине «Основы характерного танца» был написан 1939 году, авторами которого стали А. Ширяев вместе с коллегами А. Лопуховым и А. Бочаровым. По подобию учебника «Основы классического танца» А. Вагановой, в котором впервые излагается точная система обучения по самостоятельной учебной дисциплине «Характерный танец» для профессиональных балетных школ. В учебнике изложены правила исполнения движений и различные методические указания. Авторы книги подчеркивали: «Говоря о характерном танце, мы имеем в виду его образцы в балетном театре, а не этнографические народные первоисточники. Последние существенно отличаются от своих сценических воспроизведений. Большинство балетов содержат характерные танцы. Они сохранили более или менее отчетливые национально-плясовые мотивы – преломленные, стилизованные или видоизмененные» [4, с. 37]. Со времен Петипа сформировались эти принципы, вытекающие из практики постановок в балетных театрах, по итогу постепенно выстроились в сложную систему выразительности в больших балетных спектаклях XIX в.

В. Красовская рассказывала: «По сути дела, характерный танец упорядочивал движения и композицию народных плясок по правилам классического экзерсиса» [1, с. 214]. В балетах Петипа – чрезвычайно широкая география и много разнообразной экзотики: «Пахита», «Дон Кихот», «Зорайя» – Испания, «Корсар» – побережье Эгейского моря, Греция и Турция, «Дочь Фараона» – Египет, «Баядерка» и «Талисман» – Индия, «Ливанская красавица» – Ближний Восток, «Роксана, краса Черногории» – Балканы, «Дочь снегов» – Норвегия, «Коппелия» и «Привал кавалерии» – Австрия, «Арлекинада» – Италия, «Раймонда» – всем известный французский Прованс с гостями-сарацинами с Иберийского полуострова. В перечисленных постановках везде есть повод для фольклорной пляски и этнографического колорита. И даже в менее ярких – сказочных, фантастических и просто мелодраматических – постановках находится место отдельным танцам и целым дивертисментам в характерной стилистике.

Делая выводы, мы можем выделить, что свойственно характерному танцу:

- статическая фиксация поз, показ усилия и, как правило, особого (по-разному характерного для разных национальностей, но одинаково подчеркиваемого) противоположения в позах корпуса, плеч, бедер, рук;
- движение «к земле».

Анализ всех балетов М. Петипа свидетельствует, что в его постановках широко представлен характерный танец. Возможно, этому поспособствовало наследие романтизма, отчасти и потребность нового, контрастного, потребность другого, неклассического чтения танцевального действия, без которого невозможно отобразить идею в больших многоактных полотнах. Важно отметить что, принцип чередования сюит, противопоставление классического и характерного танца возникли у Петипа и в общем в хореографии того времени как внутренняя потребность балетного театра. М. Петипа – великий балетмейстер новой эпохи романтизма в балете: он заложил новые традиции содержательности, одухотворения танца, оставленные на века великие шедевры, и по сей день многие из которых продолжают жить на сцене («Жизель», «Сильфида», «Корсар»).

Характерный танец, художественно отражающий жизнь народа, условно этнографичен; постепенно создается уже структурированная танцевальная техника, в которую внедрены элементы народных танцев, подчёркивающие, что это не фольклор, а своего рода стилизация. При помощи характерного танца в романтизме создается национальный колорит, тот

конкретно-исторический фон, персонажи которого умеют удивить, очаровать, и зритель уже не может не проникнуться. Характерный танец – это составная часть хореографической структуры, танцевальная лексика которой противопоставляется классической. Конфликт и его разрешение происходят в плоскости лексических пластов хореографической структуры. Характерные танцы романтизма могли исполняться любыми героями, в том числе и главными; характерная стилистика могла быть важной краской в образе основных персонажей балета. В балетах Петипа партии в «характере» зачастую исполняют второстепенные персонажи: как правило, это безымянные танцовщики, выходящие на сцену для исполнения конкретного номера.

Обозначая значимость характерного танца в наследии М. Петипа, В. Уральская определённо точно высказалась: «Особое, иногда недооцененное значение имеют в балетах Петипа сцены, решенные средствами характерного танца. В его творчестве народные танцы обрели такую степень стилизации, что стали органическим целым в общей драматургии его балетов и приобрели каноническую форму» [3, с. 14].

Вследствие проведения анализа и изучения структурно-драматических функций характерного танца в балетах Петипа удалось выяснить что, характерный танец в классическом балете – это одно из полноправных выразительных средств балетного театра. По сравнению с классическим характерный танец – это как выразительная, яркая и контрастная краска в палитре художника-балетмейстера и это ярко выражено в творческой жизни М. Петипа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Романтизм / В. М. Красовская. – М.: АРТ СТД РФ, 1996. – 432 с.

2. Лопухов, А. В. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – М.: Искусство, 1939. –188 с.

3. Уральская, В. И. Чему и почему учит Петипа / В. И. Уральская // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2018. II Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования», посвященная 200-летию со дня рождения М. И. Петипа (Россия, Москва, Московская гос. академия хореографии, 11 марта 2018 г.). – М.: 2018. – С. 13–14.

4. Ширяев, А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы / А. В. Ширяев; под ред. Н. Зозулина. – М.; СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. – 208 с.

УДК 7.01:793.3

Е. Н. Федотова,
г. Луганск, ЛНР

РОЛЬ ЛУИСА ДЖОНСОНА В ИСТОРИИ АФРОАМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ США

Проблеме дискриминации чернокожих в США всегда уделялось огромное внимание. Данная ситуация не обошла стороной и мир искусства. Луис Джонсон – один из немногих великих людей, который преодолел все барьеры, связанные с расизмом, и бесспорно оказал влияние на современное хореографическое искусство. Он был последним из своего поколения XX века американских всемирно известных хореографов африканского происхождения. Его современники Элвин Эйли, Джеффри Холдер, Дональд Маккэйл и Артур Митчел прошли через ненависть и сегрегацию «Джим Кроу». Трудно поверить, что танец был частью глубокой культурной пропасти расовой дискриминации и ограничительных стереотипов. Такой человек, как Джонсон, выстоял, перенес пренебрежение и не отказался от своей цели. Этой целью оказалась карьера ведущего хореографа в постановках на коммерческой сцене и в фильмах [4, с. 74].

Режиссер и хореограф Луис Джонсон родился 19 марта 1930 года в Стейтсвилле, штат Северная Каролина, в раннем возрасте переехал с родителями в Вашингтон, округ Колумбия. Джонсон стал известен в школе благодаря своим различным талантам, но наибольшую популярность он приобрел благодаря гимнастическим и танцевальным способностям. Джонсон впервые познакомился с танцевальным направлением тэп благодаря танцору Мэлвину Хоупу, который состоял в «Гильдии новых лиц» (New Faces Guild) – организация, основанная Ральфом Метьюз в Вашингтоне. Здесь в театре Линкольна (Lincoln Theatre) раз в году проходили феерические представления, так как это был на то время единственный театр, куда могли ходить и заниматься творчеством чернокожие люди. Среди них были танцоры чечетки Дервут Брент, Мелвин Хоуп, Мейлу Конте.

Параллельно с этим Джонсон занимался акробатикой у Нипси Рассела. Занятия проходили на улицах города. Со временем Христианская ассоциация молодых людей (Young Women's Christian Assocation) отремонтировала свое помещение и позволила использовать его для тренировок. Дорис Джонс и Клер Хэйвуд – сотрудники Христианской ассоциации молодых людей, заметив Луиса Джонсона, были впечатлены его работой и предложили стипендию и официальное обучение.

В старших классах он обучался классическому танцу в Школе танца имени Джонс-Хейвуда (Jones-Haywood School of Dance). Луису приходилось ходить убирать их квартиру и студию, чтобы оплачивать занятия. «Джонс и Хэйвуд – это дамы, которые увидели во мне танцора и познакомили с профессиональным танцем». Школа была предназначена исключительно для афроамериканских студентов, так как их возможности в то время были ограничены. Он и его сокурсница Чита Ривер были любимцами учителей. «Они обычно держали нас после уроков, заставляли работать, растягивали и тянули до смерти, а мы хихикали» [1].

В 1950 году их обоих отправили в Нью-Йорк на прослушивание. Луис Джонсон, получив совет от своих учителей, оказался в знаменитой Нью-Йоркской школе американского балета (New York City School of American Ballet), где его воспитывали Джером Роббинс и Джордж Баланчин. Но Луиса и Читу не сразу приняли в труппу, как и многих других темнокожих танцоров. Несмотря на все препятствия, они продолжали ходить на музыкальные прослушивания для бродяг. В итоге Чита Ривер и Луис Джонсон стали первыми цветными людьми, получившими стипендию в Нью-йоркской школе американского балета.

Его трудоспособность и настойчивость привели непосредственно к выступлению с балетной труппой в Нью-Йорке (New York City Ballet Company). Здесь было очень мало чернокожих учеников. Джонсону не удавалось принять участие в балетах Нью-Йоркской школы американского балета, но в 1952 году Роббинс представил его публике в качестве приглашенного артиста с пятью другими танцорами в балете «Баллада» (Ballade). Луис вдохновил Роббинса на постановку «Послеобеденное время» (Afternoon of a Faun). Хореограф имел значительное влияние на дальнейшее творчество Джонсона. Роббинс показал своими постановками на Бродвее, как можно синтезировать движения из классического и фольклорного танцев. Этим он осуществил значительный вклад в американское танцевальное искусство, что имело большое значение для гастролей в начале 1950-х годов, особенно в Европе, где балеты Роббинса имели взрывной эффект.

Обучение Джонсона вышло за рамки классического балета. Он обучался у Кэтрин Данхэм – хореографа-новатора и антрополога, которая повлияла на его работу. Она всегда боролась за права темнокожих. В 1940 году основала коллектив из афроамериканских исполнителей – «Dunham Dance Company» («Танцевальная компания Данхэм»), где использовала разработанную собственную танцевальную технику, основанную на синтезе этнических танцев Карибского моря с классическим американским балетом и театральными эффектами, что в дальнейшем нашло отражение в работе Джонсона. «Я танцор, который

любит танцы, любые танцы», – сказал он The Times в интервью 1975 года. «В хореографии я не считаю танец балетом, модерном или чем-то другим, просто танцую» [2].

Луис – один из первых афроамериканцев, появившихся в бродвейских спектаклях и мюзиклах. Джонсону удалось поучаствовать в представлениях, таких как «Четыре святых в трех действиях» (Four Saintsin Three Acts), «Дом цветов» (House of Flowers) – хореография Джорджа Баланчина, «Чертовы янки» (Damn Yankees) – хореография Боба Фосса и «Аллилуйя Бэби» (Hallelujah Baby). Наиболее значимым в карьере Джонсона был мюзикл Трумена Капоте и Гарольда Арлена «Дом цветов». Премьера прошла на Бродвее 30 декабря 1954 года. Красочный экзотический мюзикл, сюжет которого основан на соперничестве публичных домов на Карибских островах. Луис не мог поверить, что он вышел на одну сцену с легендами танца, такими как Элвин Эйли, Артур Митчелл, Кармен де Лаваллад, Джеффри Холдер, Уолтер Никс, Дональд Маккэйл, Билли Уилсон и Глори Ван Скотт. «Талант в этом шоу стал еще одним свидетельством растущей колоритной работы чернокожих танцоров, созданной в Нью-Йорке к середине 1950-х годов» [3, с. 193].

Его общественное признание в этих выступлениях на Бродвее привело к предложению поставить хореографию для балета «Плач» (Lament) для Нью-Йоркского балетного клуба (New York City Ballet Club). У Льюиса был контракт на этот балет и на тот сезон, поэтому он не мог работать ни в каком другом балете. С успехом премьера состоялась в 1953 году. В свою очередь, это привело к тому, что он получил предложение осуществить постановку бродвейского спектакля «Черное Рождество» (Black Nativity) Лэнгстона Хьюза. В дальнейшем он ставит хореографию для мюзиклов и опер «Затерянный в звездах» (Lost in the Stars), «Тримониша» (Treemonisha) и «Пурли» (Purlie), за что получил номинацию «Тони».

Танцы, которые поставлены для оперы «Тримониша», были наполнены чувствами, которые испытывали чернокожие люди в 1900-х годах. Он пытался воспроизвести всю элегантность, красоту, чувство вкуса и как при отсутствии денег афроамериканцы продолжали наслаждаться жизнью. Именно это чувство гордости Джонсон отразил в танце «Очень медленное сопротивление» (Real Slow Drag) – номер, который закрывает шоу.

Большое признание Джонсон получил за хореографию опер в исполнении нью-йоркской Метрополитен-оперы (New York Metropolitan Opera). Среди этих опер «Джаконда» (La Giaconda) с Мартиной Ля Рова и «Аида» (Aida) с Леонтиной Прайс. В опере «Джаконда» Луис поставил «Танец часов» (Dance of the Hource), в котором солировала известная танцовщица Аллегра Кент. «Это так смешно», – вздыхает Джонсон. «Когда я все эти годы занимался классическим балетом, меня не могли ни нанять, ни уволить. Там просто не было вариантов для черных. И вот теперь, совершенно неожиданно, я ставлю и исполняю «Танец часов» [1].

Затем его приглашают для постановки хореографии в фильмах «Коттон приезжает в Гарлем» (Cotton Comes to Harlem) и «Волшебник» (The With), где в главных ролях были Майкл Джексон и Диана Росс. «Волшебник» является самым дорогим фильмом, снятым в нью-йоркской достопримечательности «Центр международной торговли «Плаза». Это место стало идеальным для демонстрации невероятного и полного волшебства Изумрудного города. Современная версия Луиса получила больший успех, чем оригинальная история «Волшебник страны Оз». Актерская труппа состояла полностью из афроамериканцев. Чтобы снять все массовые сцены, потребовалось установить 22 динамика, иначе бы танцоры слышали музыку с большой задержкой. Джонсон задействовал 400 танцоров, которые сменили три костюма за один номер.

Одновременно Джонсон делал постановки для балета Цинциннати (Cincinnati Ballet), Американского театра танца Элвина Эйли (Alvin Ailey American Dance Theatre), балета Джоффри (Joffrey Ballet), танцевальной труппы Филаданко (Philadanco Dance Company), театра танца Гарлема (Dance Theatre of Harlem) и балетной труппы Атланты (Atlanta Ballet Company).

Одна из самых знаменитых его постановок – «Силы ритма» (Forces of Rhythm), основанная на классической и современной музыке, включающая таких известных композиторов, как Чайковский и Донни Хэтэуэй. В данной постановке использованы четыре группы танцоров, одетых в черно-белое одеяние и представляющие разные социальные классы общества. Работа «представляет собой хореографическое приближение быстрого поворота радиошкалы на приемнике», – написала Дженнифер Даннинг в газете The Times в обзоре спектакля «Театр танца» в 1988 году. «Но его постановка гениальна и ее послание искреннее. Свои корни нужно признать и почитать» [2].

В 1980 году он основал отделение танца на Генри-стрит в Нью-Йорке и продолжал там работать до 2003 года. Джонсон также набрал первый театральный курс в Йельском университете, который состоял из чернокожих студентов, и основал танцевальный факультет Говардского университета в Вашингтоне, округ Колумбия. Здесь была поставлена одна из его значимых работ «Пиканин Фэйри» (Pickaninny Fairy) на музыку Скотта Джоплина.

Джонсон был награжден Пионерской премией от Международной ассоциации танцующих негров – Центр Кеннеди в Вашингтоне; награда от Калифорнийского отделения Национальной ассоциации по продвижению чернокожих людей за его работу с Ансамблем Негро (Negro Ensemble Company); и особая ночь в его честь, организованная Эшфордом и Симпсоном. Ему принадлежат режиссерские работы «Порги и Бесс» (Porgy and Bess), «Мисс Правда» (Miss Truth), «Джазбо Брауна» (Jazzbo Brown), «Время на ветру» (Time in the Wind) и «Игра черного дерева» (Ebony Game).

Стоит упомянуть, что о легенде танцевального мира снят документальный фильм «В воздухе» (Up in the Air), который в настоящее время находится в разработке. Проект принадлежит хореографу, писателю, продюсеру Дэвиду Робертсону, который брал интервью у Джонсона в течение последних нескольких лет. Целью этого фильма является почтение дани уважения Луису Джонсону, а также свидетельство его гениального таланта, который вдохновит будущие поколения танцоров. Количество достижений Джонсона слишком велико, чтобы их перечислить на одном дыхании. Его новаторство повлияло на многие современные работы. Он создавал произведения искусства, в то время как Америка была в разгаре расового конфликта.

Луис Джонсон внес значительный вклад в развитие современной танцевальной культуры. Хореография Луиса сильно отличается от танцевальной лексики его современников. Его индивидуальность заключается в синтезе классического, современного и этнического танцев. Он ловко делал высокие броски, многократные повороты и вращения, гимнастические трюки, но он считал, что если за этим нет страсти, то это не танец. Без постановок Джонсона мир был бы лишен великого танцевального искусства. Его хореографию по сей день используют в бродвейских шоу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Dunning, J. Luise Johnson: “I Love Dance – Any Kind of Dance” [Электронный ресурс] / J. Dunning // The New York Times. – 1975. – September 28. – Режим доступа: https://www.nytimes.com/1975/09/28/archives/louis-johnson-i-love-danceany-kind-of-dance.html
2. Kourlas, G. Luise Johnson, 90, Genre-Crossing Dancer and Choreographer, Dies [Электронный ресурс] / G. Kourlas // The New York Times. – 2020. – April 10. – Режим доступа: https://www.nytimes.com/2020/04/10/arts/dance/louis-johnson-90-genre-crossing-dancer-and-choreographer-dies.html
3. Perpener, J. African-American Concert Dance: The Hatlem Renaissance and Beyond / J. Perpener. – Chicago: University of Illinois Press, 2001. – 284 p.
4. Prahlad, A. African American Folklore: An Encyclopedia for Students / A. Prahlad. – California: ABC-CLIO, 2016. – 413 p.

УДК 793.3

Е. Ю. Федотова,
г. Луганск, ЛНР

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Термин «балетмейстер» появился еще в 1770 г., хотя до настоящего времени вокруг него идут споры – как называть создателя балетов и хореографических миниатюр. Сегодня балетмейстерами считают себя все постановщики танцев и балетов, авторы хореографических миниатюр, народных танцев, т. е. все, кто создает хореографические произведения.

Балетмейстер и хореографическое произведение – это творец и его творение. От замысла хореографического произведения до его сценического воплощения эти два понятия остаются неразрывными: «Лебединое озеро» и Мариус Петипа, «Умирающий лебедь» и Михаил Фокин, «Бахчисарайский фонтан» и Ростислав Захаров, «Спартак» и Юрий Григорович.

Наследие великих балетмейстеров-практиков является на сегодня одним из главных источников изучения хореографического искусства.

К сожалению, мысли и образы, рожденные творцами балетов прошлого и не отраженные в литературных источниках, очень часто исчезали вместе с ушедшими со сцены балетами. Бесспорно, мастера современного балета благодарны тем хореографам, которые сумели запечатлеть в литературных произведениях либретто, оставили рабочие записи процесса работы над хореографическими произведениями, хотя бы отдельные мысли о прошлом и будущем балета.

Необходимо напомнить, что теоретический интерес к искусству хореографии появился давно. Так, в трудах философов Древней Греции еще в IV в. до н. э. были упоминания о разработке теории танца. Из дошедших до нас текстов видно, что пляскам и танцам в Древней Греции была посвящена специальная наука – орхестика, которой обучались юноши. О содержании этой науки упоминал Плутарх. О теоретических взглядах на искусство танца писали Платон и Лукиан.

Так, в Европе теоретические трактаты по хореографии появились в начале XV в. В этот период танец, хотя и был важной частью любого королевского приема, однако не занимал лидирующей позиции среди занятий двора эпохи Возрождения. Итальянские гуманисты этой эпохи Доменико да Феррара и Витторино да Фельтре писали о необходимости иного отношения к танцу, т. е. танец должен занять достойное место в ряде всех видов искусств. Они призывали к активным занятиям танцами, которые наряду с физическими спортивными упражнениями (ими занималась в основном придворная знать) приносят большую пользу для здоровья, особенно если эти занятия проходят на свежем воздухе, а также писали о необходимости включения в план изучение танцев наряду с хоровым пением и инструментальной музыкой.

Первым итальянским теоретиком танцевального искусства считают Доменико (или Доменикано) из Пьяченцы. Примечательно, что сам Доменико не писал никаких научных трактатов, но его ученики пристально всматривались в методику своего прославленного учителя и распространяли ее по всей стране. Сохранился так называемый парижский манускриптум Domenico de Piacenza «De arte saltandi e choreas discendi», изданный на рубеже XIV – XV вв., где излагается система обучения танцам по методу Доменико. В этом трактате подробно описываются композиция и движения придворных танцев, что очень важно для того времени. Кроме того, приведены методические указания, изложенные в определенной последовательности.

Нужно обратить внимание на изданную в этот же период знаменитую «Золотую рукопись бассдансов» Маргариты Австрийской. В ней наряду с движениями зафиксированы и мелодии, сопровождающие эти танцы.

Итальянский хореограф Гульельмо Эбрео в «Трактате об искусстве танца» (1463) описывает танцевальные композиции, движения и манеры исполнения придворных танцев и указывает на необходимость их совершенствования.

Итальянский хореограф Фабрицио Карозо в сочинении «Танцовщик» (1581) впервые систематизирует не только танцевальные композиции, но и их рисунок и движения. Большое значение в танцах он придает реверансам, которые делит в соответствии с принятыми в музыкальной теории обозначениями длительностей на grave (важные), semiminima (средние), minima (малые). В «средние» реверансы он включает прыжки.

Спустя семь лет выходит в свет труд итальянского хореографа Туано Арбо «Орхесография, или Трактат в форме диалогов...» (1588). Автор обращает внимание на то, что танцевальные композиции как придворных, так и сценических танцев отличаются друг от друга четко определенной структурой, характером и логикой соединения движений. В танцах он уделяет внимание манере и характеру исполнения, костюмам и даже аксессуарам, которые использовались во время исполнения танцев. Эта книга имела успех у читателей и способствовала популяризации танца.

В книгах Франсуа де Лоза «Апология Танца» и «Совершенный метод обучения ему как кавалеров, так и дам» (1623), аббата Мишеля де Пюр «Мнения о старинных и новых зрелищах» (1688) и Джона Плейфорда «Английский учитель танца» (1651) упоминается об одном из важных направлений в творчестве хореографа – создании хореографического произведения. Анализ структуры придворных и сценических танцев того времени позволяет судить в большей степени о логике соединения танцевальных движений и, конечно, о манере исполнения танцевальных композиций и движений.

Просветители XVIII века требовали отказаться от условностей классицизма, призывали к демократизации и реформе балетного спектакля. Хореографы Дж. Уивер (1673 – 1760) и Г. Анджолини (1731 – 1803) вместе с композитором, реформатором оперы К. В. Глюком (1714 – 1787) пытались создать сюжетный балетный спектакль, подобный драматическому.

Английский танцовщик, хореограф и теоретик танца Джон Уивер в своих балетах органично соединял пантомиму с танцем, а в своих теоретических рассуждениях первым разделил танцы на роды и виды, а также применил термин «сценический танец».

Необходимо выделить и деятельность известного австрийского хореографа и теоретика Г. Анджолини, разрабатывавшего новые темы для балетов. В некоторых он отходит от традиций использования мифологических сюжетов и берет за основу комедии и трагедии Вольтера. В балетах-комедиях он показывает обычаи и нравы реальной жизни, а в трагические балеты вносит развязку с элементами фантастики. Г. Анджолини явился реформатором театральной хореографии, предпочитая действенную пантомиму бессодержательному орнаментальному танцу. Так, он делит театральные хореографические жанры на четыре группы: гротесковые, комические, полухарактерные и высокие. В балетах отводит большое место музыке, считая ее поэзией пантомимы и танца. Свои творческие взгляды выразил в двух письмах к Ж. Ж. Новерру.

Огромное значение в развитие мастерства хореографа внес Ж. Ж. Новерр. Именно он вводит в теорию хореографического искусства понятие «действенный балет». Его балеты были подобны классической драме, и он рассматривал их как самостоятельный театральный спектакль. Большое значение хореограф придавал пантомиме, при этом не умалял достоинств танцевальной лексики. Его заслугой было развитие форм сольного и ансамблевого танцев, введение формы многоактного балета, отделение балета от оперы, разделение его на жанры высокие и низкие – комические и трагедийные. Практическое наследие Ж. Ж. Новерра

составляет 80 балетов, 24 балета в операх, 11 дивертисментов. Свои теоретические идеи он изложил в книге «Письма о танце и балетах» (Лион, 1760).

Важно отметить, что это был первый обобщенный и систематизированный труд по хореографии. В своих суждениях Ж. Ж. Новерр опирался на великолепное знание подлинников – тех образцов хореографических произведений, которые он разбирал и характеризовал. В мире балета появилось своеобразное пособие, в котором давались рекомендации не только по обучению будущих исполнителей, но и впервые были сформулированы законы, правила и приемы создания хореографического произведения.

Необходимо заметить, что уже в те времена Ж. Ж. Новерр мечтал о создании академии танца как о некой структуре, способствующей объединению вокруг себя практиков и теоретиков искусства хореографии. В дальнейшем, занимаясь постановочной деятельностью, он неоднократно возвращается к своему труду, дополняя его. Большинство его современников и учеников – Ле Пик, Пьер Гардель, Жан Доберваль – поддерживали и развивали его идеи.

Ж. Ж. Новерр является «отцом современного балета». Так его часто называют хореографы всего мира. Его идеи не потеряли своего значения и в настоящее время. Во-первых, он утверждает, что неотъемлемой частью балета является взаимосвязь сценарной, музыкальной, хореографической и декорационной драматургии. Во-вторых, Ж. Ж. Новерр подчеркивает, что основу развития балета составляет сценическое действие и определение линии характера персонажей [4].

Идеи Ж. Ж. Новерра получили продолжение и развитие в практических работах таких известных хореографов, как Карл Дидло, Жюль Перро, Артюр Сен-Леон, Мариус Петипа и современных хореографов. Карл Дидло читал и перечитывал «Письма» Ж. Ж. Новерра, высказывания которого сыграли большую роль в формировании его взглядов на пантомиму и балет. Посредством танца можно передать тот накал человеческих страстей, который неподвластен другим видам искусств, а пантомима позволяла вскрыть тонкие детали содержания балета. Некоторые теоретические взгляды на танец и действенную пантомиму К. Дидло излагал и в предисловиях к либретто своих балетов.

Одним из учеников Ж. Ж. Новерра и продолжателем его идей был виртуозный танцовщик и хореограф Жан Доберваль. Он впервые вывел на сцену балетного театра представителей третьего сословия в знаменитом балете-пантомиме «Тщетная предосторожность». В этом балете ему удалось объединить классический танец, пантомиму, бытовой и народный танец. Достижением Ж. Доберваля стала реформа комедийного жанра в балетном спектакле. Его комедиям были свойственны демократичность, ирония, острота сюжета, они были близки комедиям Бомарше.

Ученик Ж. Доберваля Шарль-Луи Дидло насыщает драматические балеты танцем. В его балетах кордебалет взаимодействует с солистами. Танец и пантомима дополняют друг друга.

Ш. Дидло придает большое значение женскому танцу. «Поэтика Дидло, – писал Ю. Слонимский, – выросла из завоеваний новерровского театра» [5, с. 304]. Прославленный «действенный балет» по аналогии с оперой может быть назван «пантомимной драмой с танцевальными ариями». В нем существовало два различных вида хореографической «речи», аналогичные опять-таки видам вокальной речи в опере, – ария, т. е. развитая танцевальная форма, и речитатив, т. е. мимическое, пантомимическое изложение действия. «Это „двуподданство” балетного спектакля – явление новое, бывшее высшим завоеванием балетного театра на пороге XIX века» [5, с. 144]. Ш. Дидло смело нарушал ранее принятые принципы фронтальной композиции танца, разрушая симметрию. «Развивая опыты, поставленные гласными и негласными учителями, он, как и они, дерзал насытить танец действием, воплощая, в общем-то, неосуществленные планы великого теоретика Новерра» [2, с. 51]. В сложных по действию балетах Ш. Дидло придавал большое значение пантомиме.

Именно это выразительное средство наряду с танцем способствовало раскрытию запутанных интриг сценического действия.

Ярким примером использования мужского танца в балете может явиться версия балета «Сильфиды» (1836), поставленного датским хореографом Августом Бурнонвилем. В этом балете женский танец уходит на второй план, придается большое значение пантомиме. Соединение классического и характерного танца является особенностью постановок балетов А. Бурнонвиля. Поведение героев его балетов было оправдано поступками персонажей и насыщено эмоциональным действием. Балетмейстер ставит новый балет «Далеко от Дании», который определяет как новый жанр в хореографии – «балет-водевиль». В течение всей своей жизни А. Бурнонвиль неоднократно обращается к изданию своих книг. Часто эти труды являлись результатом его творческой деятельности за тот или иной творческий период. Первый том мемуаров «Моя театральная жизнь» вышел в 1847 году, второй «Театральная жизнь и воспоминания» – в 1863-м, третий – в 1876 – 1878. Последний том состоит из трех частей: «Театральные поездки и балет (1876), «Воспоминания и картины времени» (1877), «Воспоминания о путешествиях, размышлениях и биографические наброски» (1878).

Жюль Перро, как и многие хореографы, изучал методы создания балетов мастерами прошлого, и для него книга Ж. Ж. Новерра была прекрасным путеводителем. Уже тогда в 1841 г. Перро придал определенный смысл содержанию и исполнению форм классического танца pas de trois u pas de quatre. Танец у него в балете возникает на острие эмоциональных потрясений. «В балете законы времени, обусловленные музыкальной фразой, ее структурой, ритмом и рисунком, таковы, что движение должно быть гораздо шире и замедленней, нежели в драматическом театре, в балетах Перро танцуют только тогда, когда эмоциональная насыщенность развивающихся событий позволяет включиться танцу» [5, с. 158].

Следует отметить, что теоретическое наследие каждого балетмейстера в полной мере можно оценить, только соотнося его со временем, в соотношении с его предшественниками и последователями. Особенно если речь идет о сюжете, действии и системе образов. Заметим, что теоретические основы хореографической науки создавались, когда авторы были еще сами танцовщиками, овладевающими исполнительской техникой и основами постановочной работы своих учителей.

На основе вышеизложенного приходим к выводу, что теория и практика любого предмета – это, прежде всего, его история. Знания внутренних закономерностей создания хореографических произведений могут обеспечить будущему специалисту-хореографу понимание творческих процессов и успешную деятельность в постановке хореографических номеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блазис, К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань : Планета музыки, 2008. – 352 с.
2. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Эпоха Новерра / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1981. – 286 с.
3. Мессерер, А. М. Танец. Мысль. Время / А. М. Мессерер. – М.: Искусство, 1990. – 265 с.
4. Новерр, Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр. – М.; Л.: Искусство, 1965. – 376 с.
5. Слонимский, Ю. И. В честь танца / Ю. И. Слонимский. – М.: Искусство, 1968. – 402 с.

УДК 793.3: 796.41

И. Л. Челомбитько,
г. Луганск, ЛНР

ПУТИ ИНТЕГРАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ТЕХНИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВИДОВ СПОРТА

Проблема интеграции искусства и спорта не нова, однако особое значение она приобрела в данное время. В связи с этим анализ путей, способствующих интеграции искусства и спорта, на примере хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта является актуальным и представляет теоретический и практический интерес.

Цель исследования заключалась в анализе путей интеграции хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта с учетом современных тенденций их развития.

Методы исследования. В процессе исследования был использован: теоретический анализ данных научно-методической и специальной литературы, документальных материалов (правила соревнований, учебные программы для хореографических школ, танцевальных коллективов и технико-эстетических видов спорта); видеоанализ балетных спектаклей, выступлений и практических занятий хореографических коллективов, ведущих спортсменов и т. п.

Актуальность темы исследования. Интеграция, синтез искусства и спорта имеют давнюю традицию, которая берет свое начало со времен Древней Греции. В современном мире искусство и спорт настолько сблизились, что теперь сложно сказать, чего больше в балетных спектаклях – спорта, акробатики или хореографии, а в выступлениях спортсменов – искусства или спорта? Ответ на этот вопрос беспокоит ученых, теоретиков и практиков, однако до сих пор не нашлось и, скорее всего, не найдется обоснованных аргументов в пользу какого-то варианта.

Впервые попытки такого объединения были сделаны еще в Древней Греции, которая оставила нам бессмертные произведения во всех областях искусства. Достаточно вспомнить слова одного из самых известных философов античного мира – Платона, который сказал: «Бог даровал людям два искусства: мусическое искусство и гимнастику, но не ради души и тела, а ради яростного и философского начал в человеке, чтобы оба они согласовались друг с другом, то как бы натягиваясь, то расслабляясь, пока не будет достигнуто надлежащее их состояние» [1, с. 46].

Долгим и противоречивым был путь интеграции хореографического искусства и различных видов спорта, поиск общих черт, взаимопонимания, взаимообогащения. Более полувека боролись представители «чистого стиля» за отсоединение искусства от спорта, а спорта от искусства. Однако анализ тенденций развития каждого из них гласит, что в современном мире эта интеграция, взаимопроникновение и синтез будут происходить и дальше, способствуя появлению новых направлений искусства и видов спорта. В связи с этим интересно будет провести анализ путей, способствующих интеграции искусства и спорта, на примере хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта. Такой выбор обусловлен историческими аспектами возникновения обоих видов деятельности человека, эстетическим началом, значением выразительности, подобными средствами и методами обучения и воспитания, перечнем структурных групп и сходством техники исполнения движений, наличием заранее составленной программы действий (композиции), способом музыкального сопровождения, требованиями к морфо-функциональным и физическим показателям, оформлением выступлений, костюмов и т. д.

Анализ последних исследований и публикаций. Проблема интеграции искусства и спорта не нова, однако особое значение она приобрела в настоящее время. Ученые-теоретики, несмотря на существенную разницу между ними, смогли найти много общего, что

заставляет решать вопрос о возможности интеграции, синтеза, взаимопроникновения искусства и спорта для дальнейшего их развития и взаимообогащения [5, с. 116].

Среди наиболее неисследованных аспектов этой проблемы В. И. Самусенкова выделяет педагогический аспект, подчеркивая, что активные занятия искусством или спортом приводят к разрыву между духовным и физическим развитием человека. Как считает автор, увлечение искусством способствует духовному развитию личности и может вызвать ухудшение ее здоровья, а активные занятия спортом – обеднению духовного мира человека.

По мнению известного ученого В. Столярова и В. Самусенковой, если под искусством понимать высокий уровень профессионального мастерства в любой (в том числе и спортивной) деятельности или ее эстетический характер, то спорт можно считать искусством. Однако принципиальное отличие в этих двух главных звеньях современной культуры в том, что в спорте не ставится задача создания целостного художественного образа.

Среди многочисленных попыток интеграции искусства и спорта важное место занимают те, которые имеют цель нивелирования разницы между ними на основе эстетического и духовного потенциала спорта [5, с. 78–82]. Так возникли новые виды спорта, в которых эстетическая значимость имеет ярко выраженный характер, например: художественная гимнастика, синхронное плавание, фристайл, черлидинг, эстетическая гимнастика и др., относящиеся к технико-эстетическим видам спорта.

Таким образом, анализ последних исследований и публикаций показывает, что интеграция искусства и спорта происходит в разных звеньях современной культуры, однако больше всего этот синтез заметен в хореографическом искусстве и технико-эстетических видах спорта, где он, в конце концов, и вызывает больше всего противоречий.

Изложение основного материала. На основе анализа научно-методической и специальной литературы, изучения документальных материалов и видеоанализа выступлений ведущих мастеров балетной сцены, выступлений и практических занятий танцевальных коллективов народного, современного, бального танцев, выступлений на соревнованиях и участия в тренировочных занятиях представителей спортивной элиты (по художественной, спортивной, эстетической гимнастике, спортивной акробатике, спортивным бальным танцам и т. д.) были определены различия и общие черты в этих двух главных звеньях современной культуры – искусстве и спорте.

В основе деятельности спортсменов, так же как и представителей разных видов искусств, лежит эстетическое начало. Однако для анализа путей, объединяющих эти два вида деятельности человека, были избраны искусство хореографии и технико-эстетические виды спорта (художественная, спортивная, эстетическая гимнастика, фигурное катание, спортивная акробатика, синхронное плавание и т. д.). Такое название выделенных видов спорта наиболее соответствует их сущности, поскольку свидетельствует о необходимости достижения высокого уровня технического мастерства на фоне обязательного проявления эстетических, выразительных компонентов и культуры движений. Именно в них больше аккумулируется приоритет в демонстрации физических, эмоциональных, технических, музыкальных и интеллектуальных возможностей человека.

Современный балет – это синтез классической хореографии, циркового искусства, акробатики, сложных поддержек и пирамид, элементов свободной пластики, специфических упражнений художественной и спортивной гимнастики, к которому органично вошли пластические элементы модерн-танца и его многочисленные направления и стили. Достаточно посмотреть современный балет «Лебединое озеро» в постановке китайских мастеров сцены, чтобы задаться вопросом: что перед нами балет, цирк или спорт? А исполнители главных ролей – это артисты балета, которые безупречно владеют техникой сложных акробатических упражнений, поддержками и вольтижной акробатикой, или акробаты, которые имеют отличную балетную подготовку? Могут вызвать споры и

противоречивые мнения «маленькие лебеди» – лягушки, танцующие свой танец стоя на руках, или либретто, в котором представлены все виды циркового искусства. Однако этот «интегрированный балет» имеет право на существование, он захватывает мастерством актеров и исполнителей, удивляет совершенно новой интерпретацией известного сюжета, необычным амплуа многих артистов.

Современные технико-эстетические виды спорта становятся все более «художественными», что регламентируется правилами соревнований, зрелищностью, музыкальным оформлением, костюмами. Спортсменам уже недостаточно показать сверхсложные, рискованные, оригинальные и уникальные элементы в условиях жесткой конкуренции, необходимо проявить высокий уровень художественных, творческих способностей, воспроизвести все это в соревновательной композиции, которая должна быть составлена по всем законам балетмейстерского искусства [4, с. 88]. Именно безупречно составленная композиция в технико-эстетических видах спорта часто решает окончательный результат соревнований. Для оценки техники и артистичности исполнения соревновательных композиций в этих видах спорта задействованы две бригады судей, которые по разным критериям определяют исполнительское мастерство спортсменов. Интересно, что в критерии артистического исполнения композиции спортсменов входят показатели, которые имеют большое значение и в хореографическом искусстве, определяют зрелищность и оригинальность постановки, а также артистичность ее исполнителей. К ним в разных технико-эстетических видах спорта относят: музыкальность, ритмичность (согласованность движений с темпом и ритмом музыки), танцевальность, иллюстративную и эмоциональную выразительность, умение создавать эмоционально-двигательный образ, элегантность, амплитудность, чистоту и точность движений и др.

Для достижения высокого уровня исполнительского мастерства в хореографии и технико-эстетических видах спорта используют подобные методы обучения и воспитания (наглядный, словесный, практический) и их методические приемы; аналогичные средства, среди которых выделяют прыжки, пируэты, равновесия, элементы свободной пластики и др. При этом в этих видах деятельности человека можно использовать одни и те же или совершенно разные средства и методические приемы формирования двигательных навыков, развития физических качеств и способностей, или, наоборот, заимствовать их в неизменном виде как наиболее эффективные. Известно, что спорт, для которого характерной чертой является соревновательная деятельность, в большей степени может использовать игровой и соревновательный метод обучения и тренировки. Однако такие же методы вполне приемлемы в детских танцевальных коллективах как эффективные и эмоциональные. Примером могут быть соревнования («батлы»), которые стали популярными среди представителей современного танцевального направления брейк данс.

В обоих видах деятельности невозможно достичь мастерства без использования классического экзерсиса у опоры и на середине зала. И хотя способ выполнения многих хореографических элементов имеет свою специфику, он все равно зависит от особенностей деятельности спортсменов в том или ином виде спорта или танцоров в определенном жанре или стиле, общие черты техники присущи обоим видам, а основным критерием качества и эффективности выполнения служит чистота, легкость, непринужденность, естественность и выразительность. Более того, современная техника выполнения многих хореографических элементов настолько изменилась за счет интеграции спортивной техники, что трудно сказать, кто первый ее начал. Наглядным примером этого факта может быть техника выполнения прыжков, которая в балете получила статус «спортивной» амплитудности, а в спорте – признаков «мужской сложности».

В художественную гимнастику активно внедрялись элементы циркового искусства (жонглирование разными предметами: мячами, булавами, обручами), копировалась техника владения этими предметами. В балете или других видах хореографии наблюдалась подобная

ситуация, когда в них начали внедряться элементы акробатики и гимнастики. Однако следует отметить, что такое взаимопроникновение должно иметь определенные границы, которые ограничены особенностями профессии артистов балета или танцоров, а также правилами соревнований по видам спорта. Например, правилами соревнований по отдельным технико-эстетическим видам спорта запрещается замена спортивной составляющей композиции танцем, а использование танцевальных элементов более чем в половине композиции приводит к ее незачислению или существенным скидкам в оценке за выступление. Возможно, для того чтобы частично «преодолеть» такую ситуацию, возникли и продолжают возникать новые слегка модернизированные виды спорта, которые относятся к технико-эстетическим: танцевальная аэробика, черлидинг, джаз-гимнастика, синхронное плавание, эстетическая гимнастика, спортивный рок-н-ролл, фристайл и др. Именно в них в наибольшей степени прослеживается феномен интеграции различных видов хореографии, акробатики, спортивной и художественной гимнастики и др. Выполнение таких упражнений в разной среде (вода, лед, снег, воздушное пространство, специальное покрытие) повышает возможности спортсменов, способствует появлению новых зрелищных элементов и упражнений.

Кроме того, нельзя не согласиться с тем, какое значение имеют двигательные навыки, которыми овладевают артисты танцевального жанра в процессе изучения элементов спорта (художественной и спортивной гимнастики, акробатики, прыжков на батуте). Также и спортсмены – в процессе хореографической подготовки овладевают новыми формами движений, выразительностью, оттачивают свое мастерство, формируют правильную осанку, что способствует повышению спортивного результата. Подготовка танцоров и спортсменов базируется преимущественно на классической основе, однако в обоих видах деятельности обязательным является изучение историко-бытового, народно-сценического, бального и современного танцев. Причем это задекларировано в учебных программах по видам спорта и программах для детских танцевальных коллективов и хореографических школ. Обогащение двигательного арсенала новыми упражнениями, формирование новых двигательных умений и навыков из родственных видов двигательной деятельности позволяет танцорам и спортсменам совершенствовать исполнительское мастерство, развивать необходимые для этого физические качества и двигательные способности.

Особенностью хореографических и спортивных композиций в технико-эстетических видах спорта есть заранее созданные балетмейстером или тренером-хореографом композиции, которые после многократного повторения оцениваются зрителями и судьями. В спорте говорят, что они «программный характер», что означает неизменность последовательности действий, комбинаций, элементов. Все композиции выполняются под музыкальное сопровождение, которое должно соответствовать характеру, стилю, жанру композиции, а в спорте – еще и строго определенному времени. Высокохудожественная музыка в сочетании с танцевальными упражнениями, оригинальные композиционные идеи – все это объединяет хореографию и современные технико-эстетические виды спорта.

Нельзя не вспомнить в контексте определенной проблемы о требованиях к физическому развитию артистов хореографического жанра и представителей технико-эстетических видов спорта. Известны случаи, когда девочка, отобранная к занятиям художественной или спортивной гимнастикой, становилась солисткой балета, демонстрируя великолепную растяжку и технику исполнения хореографических па (например, Сильвия Ветви), и наоборот, закончив хореографическую школу, – гимнасткой мирового уровня (Ирина Дерюгина). Как для занятий хореографией, так и для выбора технико-эстетических видов спорта необходимо иметь соответствующее телосложение, высокий уровень развития гибкости, координации, музыкальности, вестибулярной устойчивости. Следует отметить, что преподаватели хореографии часто имеют проблемы с развитием необходимых физических качеств учащихся. С этими задачами можно успешно справиться, используя методику,

которая совершенно разработана и апробирована в технико-эстетических видах спорта [3, с. 39–43].

Решая поставленную перед исследованием цель, хотелось остановиться и на эволюции костюма, который в выступлениях современных танцоров и спортсменов имеет немаловажное значение. Яркие, украшенные камнями купальники, короткие юбочки, трико, соответствующие прически и аксессуары – всё это результат взаимопроникновения и обогащения спорта и хореографии.

Научная новизна исследования заключается в том, что выполнен детальный анализ факторов, определяющих возможные пути их интеграции, обусловленные историческими аспектами возникновения обоих видов деятельности человека, эстетическим началом, значением выразительности, подобными средствами и методами обучения и воспитания, перечнем структурных групп и сходством техники исполнения движений, наличием заранее составленной программы действий (композиции), способами музыкального сопровождения, требованиями к морфологическим, функциональным и физическим показателям, оформлением выступлений, костюмов и тому подобное.

Выводы. Проведенный анализ позволил выделить общие и отличительные черты, а также возможные пути интеграции, синтеза, взаимопроникновения и взаимообогащения хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта, благодаря которым появились новые виды спорта, где эстетическая значимость имеет ярко выраженный характер (художественная гимнастика, синхронное плавание, фристайл, черлидинг, эстетическая гимнастика и др.). Выявлено, что благодаря современным тенденциям развития хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта и в дальнейшем будет происходить их взаимная интеграция, что будет способствовать появлению новых видов спорта и направлений хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексанян, С. Средства и методы хореографии в танцевальной аэробике: учебно-методическое пособие / С. Алексанян, Е. Коюмджян, А. Шарин. – Екатеринбург: Уральский унивеситет, 2016. – 110 с.

2. Кудашов, В. Роль эстетических видов спорта при создании художественного образа в спортивно-художественных представлениях / В. Кудашов, Л. Кудашова // Сборник статей / Национальный государственный университет физической культуры спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта. – СПб., 2010. – С. 19–27.

3. Никифорова, А. Гимнастика как неотъемлемая часть в подготовке артистов балета / А. Никифорова, А. Клочкова, Г. Лаврухина // Сборник статей / Национальный государственный университет им. П. Ф. Лесгафта. – СПб., 2010. – С. 39–43.

4. Сосина, В. Хореография в гимнастике: учебное пособие / В. Сосина. – К.: Олимпийская литература, 2009. – 135 с.

5. Самусенкова, В. Интеграция спорта с искусством как социально-педагогическая проблема*:* дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Самусенкова Виктория. – М., 1995. – 166 с.

УДК 793.31

А. В. Чередниченко,
г. Луганск, ЛНР

ОБРЯДОВЫЕ ТАНЦЫ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

В современных условиях среди ученых значительно повысился интерес к изучению отдельных региональных танцевальных традиций, которые в свою очередь тесно связаны с праздничной культурой и ритуальными обрядовыми традициями. Праздники народного календаря восточных славян и связанные с ними верования являются одним из древнейших компонентов традиционной земледельческой и погребально-обрядовой культуры. Они органически переплетаются с трудовой деятельностью человека, имеют ярко выраженный

аграрный характер, особенно в контексте стереотипов хозяйствования скотоводов и земледельцев, а также связанные с изменением времени года – весны, лета, осени, зимы. К танцам принадлежит народное творчество, связанное в основном со свадебными и похоронными обрядами.

Наибольшее количество работ в этой области представлено фольклористами (М. Сумцов, П. Иванов и др.). Современными исследователями-фольклористами накоплен достаточный фактический материал, который требует специфической передачи (В. Осадчая, Н. Плотник, Г. Лукьянец и др.). Отдельно следует отметить работы, направленные на выяснение сущности древнерусской духовной культуры и ее влияния на формирование праздничной и танцевальной традиции восточных славян (М. Бердута, А. Пенькова, М. Семенова, А. Староста, И. Щербина и др.).

Наиболее ярко культура славян проявилась в зарубинецкой и черняховской культуре и культуре антов. Жители славянских городищ использовали природный ландшафт для строительства своих поселений, жилье строили на высоких берегах рек. Размеры поселений, как правило, невелики. В центре возводились укрепленные крепости, которые использовались для защиты от врага, проведения племенных собраний и культовых обрядов.

По мнению Н. Ф. Сумцова: «Во всяких разных изысках чувствуется потребность на всех стадиях культуры. Ведь человек стремится улучшить чем-нибудь свою будничную жизнь и внести разнообразие в свое повседневное существование» [1, с. 46].

По религиозным взглядам, подобно другим народам, восточные славяне были язычниками, они признавали культ природы и культ рода, каждое племя имело своих богов, но со временем произошла их унификация. На языческих культах восточных славян сказалось развитие в них сельского хозяйства и классовых отношений.

Любая этническая культура имеет свои ключевые понятия. У восточных славян они ассоциировались с порядком, строем (семантика уклада достаточно широка: это и порядок, и согласие, и власть, и устройство). Последним, по народным верованиям, управляют божества: Ладо с Ладой и Судьба. Именно они приводят в порядок пестрое славянское общество, побуждая всех подчиняться главе: младших – старшим, детей – родителям и др. В основу иерархического подчинения положена не сила, а уважение: старших по возрасту и иерархии уважали и нередко отождествляли с божеством.

Статус святынь географически связывался с почетной стороной мира и местом. У восточных славян особо почитался восток: там всходило солнце, оттуда поступало тепло и жизнь. Восток ассоциировался с любимым цветом наших предков – синим. Различные заговоры, заклинания и молитвы произносились так, чтобы человеческие лица были обращены на восток; только по ходу солнца (посолонь) шла молодая приглашать гостей на свадьбу; строя дом, славяне обязательно располагали ее дверью на восток. Считалось, что увидеть первый луч солнца – значит получить Божье благословение [2, с. 298].

Одним из самых ярких обычаев наших предков было призвание весны. В своих легендах и сказках славянский народ создал светлый образ Весны, символом которой выступала девушка с венком цветов на буйных волосах, что «где-то в саду шьет рубашку», а иногда и женщина, уже имеющая или должна иметь дочь. Время призыва весны зависело от региона и от климатических условий года – ранней или поздней весной.

Призыв весны сочетался с изгнанием зимы – ее смерти. Наши предки радовались воскресению природы и верили, что с ним пробуждаются, выходят «на этот мир», развлекаются и пируют вместе с живыми души умерших родственников. Птицы – предвестники весны, якобы приносили ее на своих крыльях с юга – царства вечного лета, выступали воплощением душ умерших, посредниками между небом и землей, миром земным и потусторонним. Почитая божества весеннего цикла, наши предки не обделили вниманием и зимние сакральные силы. Практиковался обряд погребения Зимы – фигуры «Мари» («Морены»), которая морила землю стужей, а человека – болезнью и голодом. Соломенное

чучело Морены клалось в гроб, который с плачем несли к реке, бросали в воду и топили. В соответствии со славянским мифом талые воды несли Морену в русло солнечной Ра-реки, туда, где земля граничила с небом. Там встречала Морена души умерших, которые также переплывали указанную реку и попадали на небесные луга Сварога, захватив с собой на юг кусочек родной земли [3, с. 41].

Люди облегченно вздыхали вслед за Мореной, просветленно смотрели с берега, как на реке «щука хвостом лед разбивает»: ее бы руками поймать, но в этом кроется опасность. Об этом знали от деда-прадеда, поэтому не трогали щуку, только слушали, как разливается вода и зелень «шумит». Разливы воды и зеленый «шум» считались убедительным признаком победы тепла. Весеннее действо – хороводы и игрища при распаленном костре – продолжались у древних славян с марта по июнь [3, с. 43].

История человечества показывает нам, что до того еще, как человек не знал искусства живописи, культовой архитектуры, искусство танца было естественным и заложенным в человеке самой природой. С удивлением взирал он на огненный шар, катящийся над его головой, и быстрым жизнерадостным танцем показывал животворящую силу солнечного света; стоял у порывистого ручья, шумно ниспадающего с горы в долину – возникает танец, в котором основной фигурой является «ручеёк», символизирующий течение воды; чувствовал приятное дуновение воздуха – возникает плавня танцевальная форма – хоровод. Они передавали поэтическое видение красоты родной земли своими танцами, вызывали в воображении солнечный образ цветения природы, краски осени, красоту зелёного луга.

Для танцев тех времен было характерно обязательное смысловое наполнение. Каждая фигура танца имела свое значение, символизирующие определенное действие, событие. Общий рисунок танца народ черпал из окружающей природы: в «золотом» узоре танца «просвечивают» силуэты листьев, цветов, птиц, животных. Гроздья поспевающей калины, трава, склоняющаяся под ветром, качающиеся берёзки, колосья пшеницы, листочки льна, летящие птицы.

«Кривой танец» у восточных славян является символом прихода весны, его исполнение было обязательным. Это разновидность весенне-летнего хоровода, в котором принимают участие и девушки, и юноши. Символика этого танца пронизана чувством любви. Сплетенные руки, вьюнковые движения, зигзагообразные рисунки танца – всё это свидетельствует о ярко выраженном любовно-брачном характере, органично совмещенном с аграрной магией. Девичьи восточнославянские круговые хороводы выполнялись примерно по одной схеме: при их выполнении одна из девушек показывала внутри круга всё то, что пели другие девушки, держась за руки. После окончания песни девушка становилась в круг, а на ее место выходила другая. Так, в хороводе «Подоляночка» девушка – Подоляночка – забегает в круг, делает то, о чем поется в песне [4, с. 78].

Танец и песня глубоко проникали в жизнь человека, сопровождали всю его деятельность от рождения до смерти. Важные праздники, все виды трудовой деятельности, события личной жизни – всё сопровождал танец с песней, заполняя труд и отдых, включая различные эмоциональные сферы. Поэтому семейно-бытовые танцы образуют многочисленную группу: свадебные, плачи, детские, обрядовые [5, с. 96].

В дохристианский период истории народы Европы, чествуя праздник зимнего поворота солнца, приносили в жертву живые существа, в том числе и кабана (готы), поскольку это животное было посвящено у этих племен солнцу. Такой обычай был у наших предков, но праздновали они его по-своему. Праздник Солнца праздновался не зимой, а весной – в день весеннего равноденствия. Поэтому его ритуалистика была приурочена к Пасхе. Что касается поросят, то их пекли, но не из теста (как шведы, норвежцы и др.), а настоящих, с хреном в зубах.

Старинный праздник Красной Горки, или Красной Лели биоритмически совпадал с цветением дерева ясеня. Последнее росло на живописных холмах и возвышенностях, считая

и то, что они первыми покрывались весенней травой. По поверью, на Красной Горе прятались духи мужского пола: упыри, характерники, колдуны, тогда как на Лысой горе располагались нимфы и русалки. Духи грелись у огней «красных» деревьев и производили шабаши на Радуницу – проводницу, Красную Горку и Навин день.

Купальские хороводы – это девичьи хороводы у воды в знак очищения от всякой нечисти, от болезней. Среди мифологических представлений праздника Купала ярко выступает вера в магическую, очищающую силу огня и воды, причем в пластике движений исполнителей воплощен переход от буквального к символическому.

У восточных славян выделялись служители культа – волхвы, которые были знатоками религиозных церемоний, носителями медицинских, метеорологических знаний, накопленных к тому времени, мифологических и эпических произведений. Считается, что именно волхвы для нужд записи культовых текстов создали славянское письмо «черти и резы», как называли его летописцы, образцы которого сохранились.

Культ охватывал также многочисленные праздники, которыми отмечали смены времен года, начало тех или иных сельскохозяйственных работ, чествовали богов. К циклу зимних праздников принадлежал праздник Коляды или рождения нового Солнца, которое отмечалось в ходе зимнего солнцеворота. По селам, городам ходили группы переодетых в страшные зверские и фантастические маски юношей, видом, танцем, пением, битьем в барабаны отпугивали нечистую силу. В семьях готовилась священная трапеза из 12 блюд, которая должна была обеспечить благосостояние в следующем году. Также дети, молодежь ходили по домам, славили песнями новое Солнце и приветствовали хозяев. В начале марта праздновали приход весны, прилет птиц из теплых краев. Всё содержание весеннего праздника сопровождал засев полей. Широко известны до настоящего времени такие летние праздники, как русалии – в начале лета, когда жилья украшали зелеными ветками, приносили жертву русалкам из рек, колодцев, озер, и праздник летнего солнцеворота – Купало. Этот праздник отмечался в честь Солнца, Огня и Воды. Ночью зажигали ритуальные костры, которые должны были поддержать силу Солнца, прыгали через них, танцевали, чтобы очистились от всего злого. Осенью отмечали праздник богини Мокоши, во время которого в храм приносили долю урожая, целебные травы, цветы. Были праздники в честь Перуна, Даждьбога и других божеств. В семьях поклонялись духам предков. С культом душ предков связаны славянские обычаи приглашать их на праздничный ужин, приносить еду, напитки на могилы, когда существовали специальные праздники, чествования душ умерших. Возможно, в жилищах существовали деревянные изображения, символизирующие духов предков и каким глава семьи приносил жертвы [6, с. 117].

Отдельно следует выделить обряд захоронения у восточных славян. Комплекс обычаев и обрядов, связанных со смертью покойника, подготовкой места захоронения, одежды, погребального сооружения, средств доставки тела покойного к месту захоронения, составлял первый обязательный этап перехода покойника в потусторонний мир и был призван защитить живых людей от вредного влияния мертвецов, умилостивить умершего, заменить ритуальными действиями человеческую жертву, а также подготовить все необходимое для следующего этапа погребального культа.

В целом поминальный этап восточнославянской погребальной обрядности можно разделить на две отдельные группы обрядов. Первую группу составляют ритуальные действия, связанные с чествованием памяти конкретного, недавно умершего человека. Конечно, эти обряды имели место в определенные дни, связанные с датой смерти покойника. Ко второй группе обычаев можно отнести те из них, объектом которых были все умершие предки. Они, очевидно, имели место у восточных славян тогда, когда росла их зависимость от природных стихий (дождя, солнца, плодородия земли и т. д.).

Поминовения покойников в определенные дни года были направлены на защиту мира живых от негативного влияния мертвых. Впрочем, это лишь одна из функций поминальной

обрядности. Главной же целью данных обрядов была попытка наладить механизм воздействия на окружающую природу, с которой были якобы связаны хранители-покойники.

На традиционные захоронения могли рассчитывать только члены общины, умершие своей смертью и достигшие общественной зрелости. Относительно самоубийц, иностранцев, молодых людей добрачного возраста, детей и других категорий мертвецов существовали свои особые погребальные обряды, которые резко отличались от традиционных. Согласно данным исторических источников представителей некоторых из этих категорий покойников предков нельзя было хоронить в земле, потому что считалось, что последняя их все равно «не примет». Нарушение этого табу в сознании восточных славян-язычников грозило стихийными бедствиями, засухой и неурожаем. «Подозрительных» покойников, которых обычно называли «упырями», хоронили на перекрестке путей, в болотах, балках, бросали в воду или вешали на деревьях.

Как указывает Б. А. Рыбаков: «…восточнославянская языческая погребальная обрядность представляла собой сложный многоуровневый комплекс обычаев и обрядов, направленных как в память покойника, так и на защиту живых членов общины от опасного воздействия мертвеца» [7, с. 368]. Восточнославянское язычество, безусловно, возникло и развивалось на своей собственной, самобытной основе, вместе с тем оно не было замкнутой метафизической системой и в значительной мере ощутило на себе идеологическое влияние соседних этнических групп.

Об исключительной роли в сознании восточных славян посмертных представлений свидетельствует тот факт, что по данным письменных источников отдельные аспекты этих верований четко прослеживаются в обычаях.

Языческая погребальная обрядность также составляла первый и главный этап общей инициации перехода покойника в потусторонний мир. Переход мертвеца к «вечному убежищу» и пребыванию в «царстве мертвых» был детерминирован в четкое определение всех обрядов, которые выполняли близкие к покойнику люди [7, с. 372].

В дохристианский период древнерусской культуры утвердилась целостная система традиционных календарных праздников, основная их структура, атрибутика, символика, комплекс художественных средств определялись принадлежностью к зимнему или летнему циклу и региональными особенностями. Танец был органически включен в систему ритуальных действий, он отвечал определенному временно-пространственному отрезку и наполнял событие сакральным содержанием. Вместе с потерей сакральности обрядового действия танец выделился в самостоятельный вид народного творчества, обогатившись бытовыми и сюжетными формами танца.

Итак, танцевальная традиция восточнославянского региона имеет глубокие корни, свидетельством чего является бытование хороводов (Карагод), которые приурочены к праздничному календарю: весенние, купальские, земледельческие. По форме танца различают круговые («Подоляночка», «Перепелочка», «Король», «Метелица» и др.) и ключевые («Кривой танец», «А мы просо сеяли», «На горе рожь» и др.). Отдельную группу составляют хороводные игры: «Ящур», «Ходит Иванко», «Ой шум, гречки», «Верба бьет», и др.

В сложных условиях славянские народы создали самобытную культуру, которая стала основой их консолидации, возникновения государственности, сохранения и приумножения духовных традиций. Восточнославянская культура формировалась в течение длительного времени; в этом процессе значительную роль играли традиции автохтонных народов, прежде всего антов, с другой – связи с соседними народами. Эта культура характеризуется целостностью. На ее основе возникла культура Киевской Руси.

Восточные славяне имели достаточно развитую общественную организацию, материальную и духовную культуру, оригинальную религию. Культура восточных славян синтезировала достижения культур народов, проживающих до этого в ареале их расселения.

Вместе с тем она является самобытной, оригинальной, составной частью мировой культуры. Народное творчество у наших предков с древних времен пользовалось широкой популярностью, оно была неотъемлемой частью духовной жизни трудового народа. С помощью него выражали трудности борьбы с силами природы, свои взгляды на мир, свое горе и радости. С широкой общественности выходили певцы и музыканты, мастера различных видов прикладного искусства, рассказчики былин, различных преданий, сказок, загадок и тому подобное. Следовательно, хореографическое искусство славянского этноса неразрывно связано с историей народа, с его традициями, является одним из приоритетных направлений духовно-нравственного воспитания общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сумцов, Н. Ф. Очерки народного быта: (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Н. Ф. Сумцов. – Х.: Печатное дело, 1902. – 57 с.
2. География искусства / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук., Рос. науч.-исслед. ин-т культур. и природ. наследия им. Д. С. Лихачева; ред. Ю. А. Веденин. – М.: Рос. науч.-исслед. ин-т культур. и природ. наследия им. Д. С. Лихачева, 2002. – Вып. – 454 с.
3. Ткач, М. Клечальный город: источники украинской мифологии / М. Ткач, Н. Данилевская. – К.: Снива, 1995. – 128 с.
4. Традиционная народная культура Двуречанского района Харьковской области / сост. Н. А. Семенова. – Х.: Регион-информ, 2001. – 160 с.
5. Велецкая, Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: София, 2003. – 237 с.
6. Максимов, С. Г. Волхвы, скоморохи и офени / С. Г. Максимов. – М.: Вече, 2011. – 318 с.
7. Рыбаков, Б. Язычество древних славян / Б. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 596 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Эльвира Геннадьевна, аспирант направления подготовки 51.06.01 «Культурология», направленность: 24.00.01 «Теория и история культуры» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*;
научный руководитель – *Воеводин Алексей Петрович*, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Авчинникова Людмила Александровна, магистрант II курса направления подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Степаненко Татьяна Валентиновна,* доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Аксенова Татьяна Алексанровна, доцент кафедры хореографии ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры» *(г. Волгоград, РФ)*

Афанасьева Анна Павловна, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Базанова Оксана Анатольевна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Базилевич Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, начальник отдела послевузовского образования, старший преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» *(г. Тюмень, РФ)*

Банина Маргарита Дмитриевна, преподаватель-методист ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств *(г. Донецк, ДНР)*

Басова Евгения Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности ФГБО ВО «Тюменский государственный институт культуры» *(г. Тюмень, РФ)*

Безручко Валерия Владимировна, магистрант I курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Гончарук Надежда Петровна,* доцент кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Белозерова Вера Вячеславовна, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры*» (г. Орёл, РФ)*

Беломоина Екатерина Сергеевна, кандидат философских наук, доцент кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Белоногова Фарида Миннегалимовна, старший преподаватель кафедры «Сценическая речь» ФГОУ ВО «Всероссийский государственный институт имени С. А. Герасимова» *(г. Москва, РФ)*

Белоусова Светлана Владимировна, магистрант I курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Гончарук Надежда Петровна,* доцент кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Бобрышева Александра Владимировна, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Бондарев Юрий Иванович, доцент Белгородского государственного института искусств и культуры *(г. Белгород, РФ)*

Бугаева Зоя Николаевна, преподаватель ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств

(г. Донецк, ДНР)

Васлянина Анна Альбертовна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Черникова Светлана Валентиновна,* кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Возная Татьяна Васильевна, преподаватель высшей категории, методист ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств *(г. Донецк, ДНР)*

Волнянская Татьяна Владимировна, преподаватель Губкинского филиала ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусства и культуры» *(г. Губкин, РФ)*

Волошина Ольга Васильевна, преподаватель цикловой комиссии рисунка ГПОУ «Донецкий художественный колледж» *(г. Донецк, ДНР)*

Воробьёва Екатерина Александровна, преподаватель ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, ДНР)*

Воробьёва Оксана Владимировна, преподаватель фортепиано ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, ДНР)*

Галактионова Людмила Александровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры экономики и управления социально-культурной деятельностью ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры» *(г. Самара, РФ)*

Гальченко Кристина Александровна, преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Гарибов Руслан Гариб оглы, старший преподаватель кафедры театральной режиссуры и актёрского мастерства ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» *(г. Барнаул, РФ)*

Гончаренко Дмитрий Юрьевич, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Гребеник Екатерина Николаевна, старший преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Гришина Лариса Михайловна, преподаватель-методист ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств *(г. Донецк, ДНР)*

Гурская Ольга Владимировна, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Данн Николай Николаевич, общественный деятель, кинорежиссер, сценарист, автор и ведущий образовательных программ, директор Международного фестиваля детского и семейного кино «Ноль Плюс» *(г. Тюмень, РФ)*

Дереза Виктория Владимировна, преподаватель высшей категории, методист ГПОУ ВПО «Донецкий художественный колледж» *(г. Донецк, ДНР)*

Дереза Полина Анатольевна, ассистент кафедры дизайна и art-менеджмента экономического факультета ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» *(г. Донецк, ДНР)*

Диденко Даниил Евгеньевич, магистрант II курса ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» *(г. Барнаул, РФ);*
научный руководитель – Серегин Николай Васильевич, доктор педагогических наук, профессор, доцент ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» *(г. Барнаул, РФ)*

Днепров Артем Юрьевич, магистрант I курса направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Титова Владислава Николаевна,* заведующая кафедрой театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Должикова Любовь Григорьевна, доцент кафедры дизайна среды и моды факультета дизайна и технологий ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» *(г. Белгород, РФ)*

Дунин Василий Керсантович, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Дыгай Елена Александровна, магистрант II курса направления подготовки 42.04.04 «Телевидение» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Беломоина Екатерина Сергеевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Дышловая Юлия Георгиевна, кандидат философских наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Дюкарева Лилия Владимировна, магистрант I курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна,* кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Евмененко Екатерина Михайловна, преподаватель Сергиево-Посадского филиала ФГОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова» *(г. Сергиев Посад, РФ)*

Ерёмина Ольга Егоровна, заместитель декана факультета культуры, старший преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Ерёмина Светлана Риватовна, старший преподаватель кафедры педагогики и психологии ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» *(г. Орёл, РФ)*

Ермакова Жанна Владимировна, преподаватель по классу гитары ДШИ *(г. Верхотурье, Свердловская обл., РФ)*

Жукова Елена Александровна, заместитель директора по учебно-производственной и административной работе Сергиево-Посадского филилала ФГОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова» *(г. Сергиев Посад, РФ)*

Зюзина Татьяна Афанасьевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Изотова Екатерина Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Базанова Оксана Анатольевна,* старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Ирдиненко Екатерина Александровна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Ищенко Нина Сергеевна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Кабанова Вероника Андреевна, кандидат философских наук, заведующая кафедрой вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Каминская Елена Альбертовна, доктор культурологии, профессор, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры РТПП АНО ВО «Институт современного искусства» *(г. Москва, РФ)*

Киреева Виктория Георгиевна, преподаватель, концертмейстер КУДО школы искусств

№ 6 г. Донецка *(г. Донецк, ДНР)*

Клищенкова Евгения Васильевна, магистрант I курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна,* кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Коваленко Юлия Константиновна, магистрант I курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна,* кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Колосов Иван Иванович, студент V курса группы РТПиП специальности «Режиссура театрализованных представлений и праздников» ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры» *(г. Волгоград, РФ);*

научный *руководитель – Гусева Элла Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры» *(г. Волгоград, РФ)*

Конкус Елена Борисовна, преподаватель хормейстерских дисциплин ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, ДНР)*

Коржанова Алла Александровна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры СКДиТ ФГБОУ ВО «Гжельский государственный университет» *(г. Гжель, РФ)*

Корниенко Неля Викторовна, заместитель директора по учебной работе ГПОУ «Донецкий художественный колледж» *(г. Донецк, ДНР)*

Костев Игорь Викторович, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Костычева Ирина Анатольевна, преподаватель библиотечных дисциплин высшей категории, методист ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств *(г. Донецк, ДНР)*

Кошевая Олеся Геннадьевна, учитель музыки МАОУ «СПШ № 33» (муниципальное автономное общеобразовательное учреждение «Средняя политехническая школа № 33») *(Белгородская область, г. Старый Оскол, РФ)*

Кравченко Игорь Александрович, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Крекнина Екатерина Викторовна, преподаватель по классу гитары Колледжа искусств ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» *(г. Тюмень, РФ)*

Криничный Кирилл Сергеевич, преподаватель кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Кузниченко Ольга Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Кузьменко Ольга Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки «Социально-культурная деятельность» ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» *(г. Барнаул, РФ)*;

научный руководитель – *Первушина Ольга Васильевна,* кандидат культурологии, доцент ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» *(г. Барнаул, РФ)*

Ларина Анна Николаевна, магистрант I курса направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Титова Владислава Николаевна,* заведующая кафедрой театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Левченко Людмила Николаевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.03

«Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Лисицына Татьяна Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры СКДиТ Гжельского государственного университета *(г. Гжель, РФ)*

Лихолетова Юлия Борисовна, старший лаборант кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Лобынцева Анастасия Витальевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Логвиненко Нина Ивановна, директор КУДО школы искусств № 6 г. Донецка *(г. Донецк, ДНР)*

Лозовая Людмила Георгиевна, педагог дополнительного образования МБУДО «Ровесник» *(г. Белгород, РФ)*

Лукьянченко Ольга Григорьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Любицкая Елена Петровна, старший преподаватель кафедры иностранных языков ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» *(г. Тюмень, РФ)*

Любчик Оксана Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки 51.04.03 «Социально-культурная деятельность» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*
научный руководитель: – *Журавлёва Надежда Викторовна,* старший преподаватель кафедры менеджмента ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Майборода Наталья Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры документоведения и библиотековедения ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» *(г. Донецк, ДНР)*

Макшанцева Инна Михайловна, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Малахова Лолита Игоревна, магистрант I курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Перепечаенко Альбина Владимировна,* преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Малахова Оксана Валерьевна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Марченко Елена Алексеевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Маслова Юлия Викторовна, кандидат педагогических наук, старший преподаватель ФГБОУ ВО «Казанский государственный институт культуры» *(г. Казань, РФ)*

Матвеева Ирина Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры» *(г. Челябинск, РФ)*

Митителу Тамара Сергеевна, заслуженный работник культуры ЛНР, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

(г. Луганск, ЛНР)

Морозова Елена Геннадиевна, магистрант II курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Перепечаенко Альбина Владимировна,* преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Навродская Екатерина Александровна, старший преподаватель библиотечно-информационный факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» *(г. Санкт-Петербург, РФ)*

Назаров Глеб Борисович, член Союза художников ЛНР, преподаватель кафедры профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» *(г. Луганск, ЛНР)*

Несветаева Инна Николаевна, заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель-методист КУДО школы искусств № 6 г. Донецка *(г. Донецк, ДНР)*

Никодимова Гульмира Мухамедовна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Нихаенко Сергей Сергеевич, магистрант II курса направления подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Черникова Светлана Валентиновна,* кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Новак Никита Игоревич, кандидат философских наук, преподаватель кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Новикова Владислава Викторовна, студентка IV курса направления подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Сорокина Ирина Алексеевна,* старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Оксенюк Ирина Александровна, преподаватель сценарно-режиссерских основ цикловой комиссии «Социально-культурная деятельность» ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, ДНР)*

Олейникова Елена Александровна, преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Олейникова Елена Геннадьевна, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры социально-культурной деятельности ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры*» (г. Волгоград, РФ)*

Погорелая Галина Николаевна, преподаватель-методист ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, ДНР)*

Пономарева Анастасия Григорьевна, преподаватель кафедры рисунка, живописи и скульптуры ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» *(г. Белгород, РФ)*

Попова Александра Олеговна, преподаватель кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Потёмкина Ольга Николаевна, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Пшечук-Воронина Яна Юрьевна, кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры

социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Рабышкова Елена Витальевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Потёмкина Ольга Николаевна,* заслуженный работник культуры ЛНР, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Решетняк Ольга Родионовна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Решетов Артём Викторович, заведующий музыкальным отделением Колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Романова Наталья Валериевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Ругаль Елена Вячеславовна, преподаватель кафедры актерского искусства ГОО ВПО «ДГМА имени С. С. Прокофьева» *(г. Донецк, ДНР)*

Рузиев Бобир Акрамович, магистрант ГГУ кафедры СКДиТ ФГБОУ ВО «Гжельский государственный университет» *(г. Гжель, РФ)*;

научный руководитель – *Лисицына Татьяна Борисовна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры СКДиТ ФГБОУ ВО «Гжельский государственный университет» *(г. Гжель, РФ)*

Русанова Екатерина Сергеевна, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Салихов Вадим Юрьевич, аспирант III курса направления подготовки 44.06.01 «Образование и педагогические науки» профиль 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» ГБОУ ВО МГИМ имени А. Г. Шнитке *(г. Москва, РФ);*

научный руководитель – *Корсакова Ирина Анатольевна,* доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор ГБОУ ВО МГИМ имени А. Г. Шнитке *(г. Москва, РФ)*

Санжаревская Людмила Васильевна, преподаватель социально-культурной деятельности ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, ДНР)*

Седов Александр Александрович, преподаватель Губкинского филиала ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусства и культуры» *(г. Губкин, РФ)*

Седова Инна Владимировна, преподаватель Губкинского филиала ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусства и культуры» *(г. Губкин, РФ)*

Серджан Дарья Анатольевна, и. о. заведующей кафедрой музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Серёгин Николай Васильевич, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов оркестрового дирижирования ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» *(г. Барнаул, РФ)*

Серёгина Татьяна Николаевна, доцент, доцент кафедры музыкознания и фортепиано ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» *(г. Барнаул, РФ)*

Серищева Татьяна Владимировна, аспирант направления подготовки 47.06.01 «Философия, этика и религиоведение», направленность 09.00.13 «Философская антропология, философия культуры» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – Воеводин Алексей Петрович, доктор философских наук, профессор,заведующий кафедрой культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Сидорченко Елена Владимировна*,* кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры

библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Скворцова Юлия Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры режиссуры ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры» *(г. Волгоград, РФ)*

Скрипниченко Анна Игоревна, магистрант I курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна,* кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Стаханова Анна Александровна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Степанова-Третьякова Наталья Станиславовна, старший преподаватель АНО ВО БУКЭП *(г. Белгород, РФ)*

Сысоева Людмила Анатольевна, преподаватель ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, ДНР)*

Титова Владислава Николаевна, заведующая кафедрой театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Ткач Наталия Валентиновна, преподаватель кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Ткач Эльвира Каскирбаевна, магистрант II курса направления подготовки 42.04.04 «Телевидение» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Беломоина Екатерина Сергеевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры кино-, телеискусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Ткаченко Оксана Ференцовна, студентка III курса специальности 51.02.03 «Библиотековедение» ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств *(г. Донецк, ДНР);*

научный руководитель – *Костычева Ирина Анатольевна,* преподаватель библиотечных дисциплин высшей категории, методист ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств *(г. Донецк, ДНР)*

Федотова Екатерина Николаевна, преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Федотова Екатерина Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*

научный руководитель – *Потёмкина Ольга Николаевна,* заслуженный работник культуры ЛНР, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Филатьева Татьяна Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Химченко Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Хорошилова Елена Леонидовна, доцент ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусства и культуры» *(г. Белгород, РФ)*

Хужанов Шохрук Овланазар угли, магистрант ГГУ кафедры СКДиТ ФГБОУ ВО «Гжельский государственный университет» *(г. Гжель, РФ)*;

научный руководитель – *Лисицына Татьяна Борисовна,* доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры СКДиТ ФГБОУ ВО «Гжельский государственный университет» *(г. Гжель, РФ)*

Чабаева Альбина Магомедовна, доцент кафедры музыкального образования факультета музыкального искусства ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» *(г. Москва, РФ)*

Челомбитько Илона Леонидовна, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Червакова Олеся Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Чередниченко Анна Викторовна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна,* кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Черныш Маргарита Сергеевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Ческидова Ирина Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры психологии и педагогики дошкольного и начального образования Нижнетагильского государственного социально-педагогического института (филиала) ФГАОУ ВО «Российский государственный профессионально-педагогический университет» *(г. Нижний Тагил, Свердловская обл., РФ)*

Шангина Елена Фёдоровна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой тееатральной режиссуры и актёрского мастерства ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» *(г. Барнаул, РФ)*

Шевелёва Татьяна Юрьевна, доцент, преподаватель ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» *(г. Тюмень, РФ)*

Швидкая Юлия Николаевна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР);*
научный руководитель – *Черникова Светлана Валентиновна,* кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» *(г. Луганск, ЛНР)*

Юрченко Татьяна Федоровна, преподаватель высшей категории, методист ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» *(г. Донецк, ДНР)*

Яблоков Михаил Сергеевич, кандидат исторических наук, преподаватель по классу гитары Колледжа искусств ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» *(г. Тюмень, РФ)*

Научное издание

ИННОВАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

МАТЕРИАЛЫ
II ОТКРЫТОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

19 ноября 2020 г.

Ответственные за выпуск:
Е. А. Капичина, Н. В. Колотовкина

Технический редактор – *Н. В. Колотовкина*
Компьютерный макет – *Л. А. Рыбальченко*

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник, печатаются в авторской редакции

За достоверность изложенных фактов, цитат и других сведений несет ответственность автор

Подп. к печати 30.12.2020. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 23,1.
Тираж 100 экз. Заказ № 406

Издательство
Луганской государственной академии 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.