

Министерство культуры Челябинской области  
Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Южно-Уральский государственный институт искусств  
имени П.И. Чайковского»

# **МИР КУЛЬТУРЫ: ИСКУССТВО, НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ**

*Сборник научных статей*

Выпуск 7

Челябинск  
2018

УДК 008

ББК 71

М 63

**Мир культуры: искусство, наука, образование** : сб. науч. ст. – Вып. 7. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2018. – 250 с.

ISBN 978-5-94934-075-2

В сборнике представлены статьи участников научно-практической конференции с всероссийским и международным участием «Мир культуры: искусство наука, образование» (14.11.2018, г. Челябинск, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского), посвященные осмыслению актуальных вопросов в области образования, науки, культуры и искусства. Сборник адресован обучающимся и преподавателям образовательных учреждений творческой направленности, всем тем, кто интересуется проблемами культуры и искусства.

Печатается по решению редакционно-издательского совета  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»

ISBN 978-5-94934-075-2

© ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2018  
© Авторы, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |    |
|---|----|
| Абдуллина Элина Ниловна, Сырникова Ирина Сергеевна<br>ТЕХНОЛОГИЯ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ КОРПОРАТИВНЫХ<br>ПРАЗДНИКОВ .....   | 6  |
| Атаманова Дарья Вячеславовна, Юровская Ольга Леонидовна<br>ДУХОВНЫЕ СТИХИ ЮЖНОРУССКОЙ ТРАДИЦИИ: ОСОБЕННОСТИ<br>СТИЛЯ.....   | 11 |
| Бакулина Анна Петровна<br>НАВЫК ЧТЕНИЯ С ЛИСТА, ЕГО ЗНАЧЕНИЕ И МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ<br>НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЫ НА КЛАССИЧЕСКОЙ<br>ГИТАРЕ .....                                  | 19 |
| Бенко Анастасия Николаевна, Юровская Ольга Леонидовна<br>ЖИЗНЬ РЕБЁНКА В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ .....  | 23 |
| Вахина Светлана Анатольевна, Домарева Маргарита Вениаминовна<br>ВЕРБАЛЬНЫЕ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ<br>РИТМИЧЕСКОГО ЧУВСТВОВАНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ<br>ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ ..... | 31 |
| Викторов Дмитрий Валерьевич, Игошин Юрий Олегович<br>КОМПЛЕКС ГТО: К ВОПРОСУ О СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ<br>ФИЗКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....   | 35 |
| Викторов Дмитрий Валерьевич, Никулин Алексей Александрович<br>ПРИНЦИПЫ ПРИКЛАДНОГО ФИЗКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ<br>СТУДЕНТОВ ЮУрГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО .....                        | 40 |
| Гаевская Марианна Николаевна<br>ИННОВАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕКАХ .....   | 46 |
| Груцынова Анна Петровна<br>ГАЛАНТНЫЙ АНЕКДОТ, РАССКАЗАННЫЙ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ<br>(БАЛЕТ АНДРЕ МЕССАЖЕ «ПРИКЛЮЧЕНИЕ ГИМАР») .....   | 50 |
| Дымова Ирина Георгиевна, Чикина Екатерина Владимировна<br>ТАЙНЫЕ СМЫСЛЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШИФРОВ .....  | 68 |
| Зубкова Лариса Юрьевна<br>ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ТУРИЗМ КАК ЭФФЕКТИВНЫЙ СПОСОБ<br>ОСВОЕНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА.....  | 79 |
| Иголкина Ирина Николаевна, Павленко Оксана Мефодьевна<br>РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В РАБОТЕ С ХОРОМ.<br>ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ .....   | 83 |
| Кайлы Марина Леонидовна, Невская Полина Вячеславовна<br>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ДОЛГОСРОЧНЫЙ ПРОЕКТ<br>МОТИВАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ СТУДЕНТАМИ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА .....                 | 88 |

|  |     |
|--|-----|
| Кашин Константин Сергеевич, Зеленин Артём Вадимович<br>РАЗРАБОТКА АЛЬТЕРНАТИВНОЙ РЕФОРМЫ ОТМЕНЫ<br>КРЕПОСТНОГО ПРАВА ПОД АВТОРСТВОМ М.Н. МУРАВЬЕВА .....   | 92  |
| Корниенко Виолетта Викторовна, Сеницына Юлия Николаевна<br>ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОБУЧЕНИИ<br>АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ .....   | 97  |
| Корнякова Александра Владимировна<br>ЭВОЛЮЦИЯ ИСКУССТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ. ЧАСТЬ II .....   | 100 |
| Костюк Ольга Николаевна<br>ВСЕРОССИЙСКИЙ ПЛЕНЕР В МИНЬЯРЕ .....  | 105 |
| Курдубан Ольга Николаевна, Сеницына Юлия Николаевна<br>МЕТОД ПРОЕКТОВ КАК СОВРЕМЕННЫЙ ПОДХОД<br>К ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННОМУ ОБУЧЕНИЮ<br>ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ.....   | 108 |
| Кучуренко Виктор Леонидович, Сизов Дмитрий Александрович<br>ТУРИЗМ КАК МЕТОД АДАПТИВНОЙ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ<br>В ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО .....   | 114 |
| Лузина Анастасия Денисовна, Хусаинова Елена Ивановна<br>БУДУЩЕЕ БИБЛИОТЕК В ИНФОРМАЦИОННУЮ ЭПОХУ .....   | 118 |
| Манерова Елизавета Юрьевна<br>УРАЛО-СИБИРСКОЕ КОВРОДЕЛИЕ – КАК ВИД НАЦИОНАЛЬНОГО<br>НАСЛЕДИЯ .....   | 125 |
| Мирлас Юлия Геннадьевна<br>БОРИС МИХАЙЛОВИЧ БЕЛИЦКИЙ. ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО УЧИТЕЛЯ....  | 133 |
| Михайловская Валентина Борисовна, Мехонцева Ольга Павловна<br>ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ<br>РУССКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ СОБРАНИЯ<br>ЧЕЛЯБИНСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ..... | 140 |
| Павленко Елизавета Евгеньевна, Павленко Оксана Мефодьевна<br>О МАЛОИЗВЕСТНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТАХ ВОЛЬФГАНГА<br>АМАДЕЯ МОЦАРТА .....  | 146 |
| Понькина Антонина Михайловна<br>МИНИАТЮРА ДЛЯ САКСОФОНА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ<br>70-Х – 90-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ .....   | 152 |
| Репицына Юлия Олеговна<br>CONTEMPORARY DANCE, КАК СИНТЕЗ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ<br>СТИЛЕЙ .....  | 155 |
| Симонова Анна Павловна, Сырникова Ирина Сергеевна<br>ЛАНДШАФТНЫЙ ТЕАТР КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ .....  | 165 |
| Смирнов Сергей Ростиславович, Майорников Юрий Дмитриевич<br>ЧЕЛОВЕК-«ОРКЕСТР» (ТЕАТР И ЖИЗНЬ ПАВЛА МАЛЯРЕВСКОГО).....  | 171 |

|   |     |
|---|-----|
| Стенюшкина Ангелина Юрьевна, Сырникова Ирина Сергеевна<br>ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ<br>МОЛОДЕЖНОЙ СУБКУЛЬТУРЫ .....            | 177 |
| Степанова Наталья Викторовна<br>ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ<br>В.Ш. АЗАРАШВИЛИ .....   | 181 |
| Третьякова Вераника Владимировна<br>ПИМОКАТНОЕ ДЕЛО КАК ТРАДИЦИОННЫЙ КУСТАРНЫЙ<br>ПРОМЫСЕЛ С.БРОДОКАЛМАК КРАСНОАРМЕЙСКОГО РАЙОНА .....                  | 186 |
| Трофимчук Татьяна Юрьевна<br>ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ САКРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ<br>ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX –<br>НАЧАЛА XXI ВВ.....    | 192 |
| Ушакова Виктория Дмитриевна<br>РОЛЬ ЛИНГВОДИДАКТИКИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ<br>ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ.....  | 195 |
| Харьковская Марина Ивановна<br>ПЕРВЫЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ГАРМОНИСТЫ В РОССИИ.....   | 201 |
| Цалко Елена Викторовна, Заварухин Андрей Александрович<br>ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИГРЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ<br>ПРОЦЕССЕ.....                               | 209 |
| Цалко Елена Викторовна, Ковалева Дарья Дмитриевна<br>ЭФФЕКТИВНОСТЬ ПООЩРЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ В РАБОТЕ<br>С ОБУЧАЮЩИМИСЯ.....                                | 213 |
| Шамгунов Александр Николаевич<br>ПСИХИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА:<br>ФИЛОСОФСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.....   | 218 |
| Шарикова Светлана Геннадьевна<br>ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО<br>ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В КОНТЕКСТЕ НЕКОТОРЫХ ТЕОРИЙ.....                | 224 |
| Шлегель Юлия Сергеевна, Юровская Ольга Леонидовна<br>ДУХОВНАЯ НАРОДНО-ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ ЧЕЛЯБИНСКОЙ<br>ОБЛАСТИ: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ ..... | 229 |
| Юдина Ксения Владимировна, Рахимова Майя Вильевна<br>ПРЕОДОЛЕНИЕ РЕЧЕВЫХ ДЕФЕКТОВ У ДЕТЕЙ РАННЕГО<br>ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА.....    | 235 |
| Янина Светлана Сергеевна<br>ИНКЛЮЗИВНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ<br>ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ.....  | 244 |

**Абдуллина Элина;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
обучающийся группы 3 ОПТП  
E-mail: irina.20.08.1979@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Сырникова Ирина Сергеевна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель высшей категории отделения  
«Организация и постановка культурно-массовых мероприятий и  
театрализованных представлений»  
E-mail: irina.20.08.1979@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ТЕХНОЛОГИЯ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ КОРПОРАТИВНЫХ ПРАЗДНИКОВ**

*Аннотация.* Статья посвящена вопросам организации и проведения корпоративных праздников. Подчеркивается значение этой формы досуга для улучшения трудовой деятельности человека. Дается классификация корпоративных мероприятий в зависимости от целей и форм. Выявляются наиболее интересные формы проведения таких праздников, а также характеризуются этапы их подготовки.

*Ключевые слова:* корпоративный праздник; корпоративная культура; банкетные мероприятия; загородные мероприятия; семейные мероприятия; презентации; концептуальные мероприятия.

*Annotation.* The article is devoted to the organization and conduct of corporate events. Emphasizes the importance of this form of leisure to improve the work of man. A classification of corporate events depending on the goals and forms. The most interesting forms of such holidays are identified, and the stages of their preparation are characterized.

*Keywords:* corporate party; corporate culture; banquet events; country events; family events; presentations; conceptual events.

Корпоративные праздники являются одним из самых заметных проявлений корпоративных традиций. Сегодня, наверное, уже не найдется ни одной компании, которая бы не организовывала для своих сотрудников корпоративные мероприятия. Банкеты, праздники, юбилеи, спортивные соревнования, тренинги – стали одним из обязательных направлений успешного ведения любого бизнеса. Любая уважающая себя компания те-

перь считает своим долгом собирать по праздникам за одним столом своих работников.

До сих пор отношение к корпоративным праздникам неоднозначно. Связано это с тем, что в научной литературе не существует пока единогласно принятого точного определения корпоративного праздника, что, в свою очередь, ведет к крайне широкому диапазону трактовок понятия. Тем не менее, анализ литературы показал, что корпоративный праздник – специальное мероприятие, инициированное и финансируемое компанией, организованное для персонала, партнеров, клиентов или иной целевой аудитории, посвященное знаменательному событию в жизни компании либо общества, и являющееся средством поддержания организационной культуры или достижения коммерческих целей организации [6].

Главное преимущество корпоративных праздников, по мнению А.В. Ульяновского, – прекрасная организация, предоставляющая участвующим в них работникам возможность свободного, беззаботного общения в кругу своих коллег и близких. В то же время, корпоративные праздники служат:

- повышению коллективного духа компании;
- снятию стресса у сотрудников;
- разрядке напряжения в межличностных отношениях, накопившегося в ходе работы;
- улучшению настроения сотрудников;
- развитию их творческого потенциала [6].

Являясь неотъемлемой частью корпоративной культуры любой фирмы, корпоративные праздники дают возможность общения с коллегами в неформальной обстановке, улучшают атмосферу в коллективе и способствуют укреплению отношений в команде. Такой праздник – нечто большее, чем просто развлечение людей. Корпоративные вечеринки сплачивают коллектив, добавляют сотрудникам гордости за компанию и уверенности в ее стабильности, это один из способов формирования команды [3].

В практике сложилось следующее разделение корпоративных праздников по формам и целям:

1. Банкетные мероприятия. Это самый часто встречающийся тип организации праздника. Проводится в ресторанах, банкетных залах. Надо сказать, что в специфичных российских условиях не всегда удастся организовать его так, чтобы консолидирующим фактором стал фактор корпоративности, а отнюдь не «выпивка и посиделки». При выборе этого типа праздника особое внимание следует уделить программе банкета, разнообразив её включением развлекательных мероприятий на корпоративную тематику, как то: шуточные викторины по истории фирмы и блеф-туры по специфике занятий, несерьезные награждения «ярких» сотрудников фирмы забавными призами и тому подобное.

2. Загородные мероприятия. К праздникам такого типа можно отнести как выезды на открытый воздух всем коллективом фирмы, так и развернутые «дни компании» (Company Day), которые могут занимать целый уикенд и обычно проходят в пригородных пансионатах, гостиницах. Как правило, все они проводятся не в банкетных условиях и включают в себя спортивные или околоспортивные состязания. Роль еды и алкоголя в этих мероприятиях не столь довлеющая, как в «банкетных» построениях. Проводятся такие праздники обычно поздней весной и летом.

3. Семейные мероприятия. Часто этот тип корпоративных праздников, особенно в западно-ориентированных компаниях, именуют Family Day. Отличительной особенностью таких мероприятий является приглашение членов семей сотрудников компании. Как и загородные мероприятия, семейные, за редким исключением, проводятся на открытом воздухе. Крупные (особенно производственные) предприятия проводят такие праздники на своей территории. Правильно спланированное торжество такого типа включает в себя: короткую экскурсию по производству (офису) – домашним сотрудникам рассказывают и показывают, где и как работают их родственники; развлекательную либо соревновательную программу.

4. Концептуальные мероприятия. Такого рода праздники встречаются нечасто и заказываются, обычно, компаниями, имеющими сильную «корпоративную легенду» (тогда мероприятие строится как «визуализация» этой легенды), либо фирмами, выражающими желание увидеть нечто совсем нетривиальное (попросту желающими удивить, поразить гостей). Отличительная особенность таких программных построений – масштабность и значительный бюджет.

5. Презентации. Наиболее «прикладной» из корпоративных мероприятий – это праздник, посвященный открытию нового ресторана, цеха, филиала, продвижению новой услуги, товара. Мероприятие почти всегда идеологически ориентировано на партнеров, потенциальных клиентов, прессу. Атрибуты: ведущий в смокинге, выступления с речами, фуршет. Наличие развернутой развлекательной программы на таких презентациях – редкость.

Корпоративные события носят определенный внутренний характер и предназначены для действующих сотрудников фирмы и бывших работников компании, вышедших на пенсию. Организацией занимаются, как правило, работники отдела по связям с общественностью или отделы кадров. В крупных компаниях такую важную миссию обычно поручают целой команде, в которую входят сотрудники PR-службы, отдела кадров и производственного отдела. При разработке сценариев проведения мероприятий работники фирмы обходятся своими силами или обращаются к профессионалам – агентствам, которые занимаются организацией праздников [5].



Как отмечает И.И. Шангина, корпоративные праздники являются одним из самых эффективных способов налаживания системы внутрифирменных коммуникаций. Однако необходимо всегда помнить: ничто так не портит впечатление, как не вовремя поданный автобус, нехватка мест, недостаток призов, плохо работающие микрофоны. Поэтому во время подготовки к подобному мероприятию важно продумать все детали [4]. Каждый праздник имеет свое лицо, по-разному рождаясь и развиваясь, начинает он свою жизнь. Именно жизнь, потому что праздник – живой организм, и от нас с вами зависит, какими «токами» мы его подпитаем, чтобы он продолжал жить в памяти сотрудников.

Практика показывает, что особый интерес у человека вызывают театрализованные программы, где он сам становится воображаемым или реальным участником действия, сотворцом происходящих событий. Но происходит это, по мнению Э.В. Вершковского, лишь при определенных условиях. Главным и первым условием является наличие темы и идеи праздника, близкой участнику. Второе условие, которое хотелось бы назвать, – это оригинальность сюжетного хода. Также следует назвать умение уже на начальном этапе, в завязке, сконцентрировать внимание зрителя, заинтриговать его, чтобы он все время ждал – а что же будет дальше? Умение предвидеть возможную реакцию, спроектировать определенный ее результат дает сценаристу возможность в полной мере реализовать замысел праздника [2].

Продолжая ряд условий, Э.В. Вершковский говорит о том, что неотъемлемой частью корпоративного праздника и следующим условием его успешности являются приемы, которые побуждают зрителей к активной позиции, объединяют их в проявлении чувств, создают атмосферу сопереживания и участия. Примером могут служить различные игровые приемы. Такие моменты могут служить маленькой переменкой, а при определенных обстоятельствах и значимым акцентом. Главное в проектировании этих моментов – логика, своевременность и методика подачи. И, наконец, важнейшее условие – создание атмосферы праздника, ее уплотнение по нарастающей, совпадающее с развитием чувства единения зала [2].

Анализируя вышесказанное, можно отметить, что реализации всех этих условий способствуют неожиданные события в развитии действия, сюрпризность, зрелищность, придумывание необычных героев, костюмов и просто «фокусов» – превращений, которые вызовут у зрителя удивление.

Подготовку корпоративного праздника следует начать с четкого определения цели спецсобытия, согласования ее со всеми заинтересованными сторонами. В работах И.В. Алешинной говорится, что во избежание разноплановости действий и для достижения принципиальной скоорди-

рованности усилий, цели необходимо довести до сведения всех участников подготовки мероприятия [1]. Локальные цели праздника заключаются в адаптации, интеграции, глобальная же цель – в гармонизации организационной структуры фирмы. Достижение поставленных целей предполагает решение соответствующих задач:

- определение организатора мероприятия;
- определения круга участников, их роли;
- назначение ответственного за подготовку и проведение мероприятия;
- составление списка приглашенных;
- выбор места проведения мероприятия;
- программа праздника и подробный сценарий;
- определение бюджета мероприятия;
- оценка эффективности корпоративного праздника и анализа результатов достижения/не достижения поставленной цели [6].

Таким образом, корпоративные праздники являются одним из самых заметных проявлений корпоративных традиций. Грамотное использование корпоративного праздника приводит к ощутимым изменениям и реально измеримым результатам. Большинство компаний уже давно осознали необходимость развития подобного рода мероприятий, поскольку это позволяет главам компаний как нельзя лучше познакомиться с персоналом, узнать о проблемах и интересах работников. В то же время для сотрудников – это отличный шанс лучше познакомиться друг с другом, возможность узнать что-то полезное от тех, кто уже чего-то добился или поделиться своим опытом. В результате у людей рождается ощущение принадлежности к одной большой дружной команде, которую объединяет общее дело, и это может послужить неплохим стимулом для достижения новых высот на рабочем месте, а в итоге выигрывает вся компания.

#### *Литература:*

1. Алешина, И.В. Паблик Рилейшнз для менеджеров [Текст] / И.В. Алешина. – Москва, 2002. – 32 с.
2. Вершковский, Э.В. Режиссура массовых клубных представлений [Текст] / Э.В. Вершковский. – Ленинград, 1977. – 28 с.
3. Система внутрикорпоративных мероприятий как инструмент укрепления сущности бренда в сознании персонала компании-брендовладельца [Текст] // Деловой Петербург. – 1999. – № 133.
4. Шангина, И.И. Русские традиционные праздники [Текст] / И.И. Шангина. – Санкт-Петербург, 2000.
5. Ходак, Е. Праздник как инструмент внутреннего PR [Текст] / Е. Ходак // PR-News. – 2000. – № 2.
6. Ульяновский, А.В. Искусство проведения корпоративных праздников [Электронный ресурс] / А.В. Ульяновский. – Режим доступа : [www.allreklama.ru/md/](http://www.allreklama.ru/md/).

### References:

1. Aleshina, I.V. Pablik Rilejshnz dlya menedzherov [Tekst] / I.V. Aleshina. – Moskva, 2002. – 32 s.
2. Vershkovskij, E.V. Rezhissura massovyh klubnyh predstavlenij [Tekst] / E.V. Vershkovskij. – Leningrad, 1977. – 28 s.
3. Sistema vnutrikorporativnyh meropriyatij kak instrument ukrepleniya sushchnosti brenda v soznanii personala kompanii-brendovladel'ca [Tekst] // Delovoj Peterburg. – 1999. – № 133.
4. Shangina, I.I. Russkie tradicionnye prazdniki [Tekst] / I.I. Shangina. – Sankt-Peterburg, 2000.
5. Hodak, E. Prazdnik kak instrument vnutrennego PR [Tekst] / E. Hodak // PR-News. – 2000. – № 2.
6. Ul'yanovskij, A.V. Iskusstvo provedeniya korporativnyh prazdnikov [Elektronnyj resurs] / A.V. Ul'yanovskij. – Rezhim dostupa : [www.allreklama.ru/md/](http://www.allreklama.ru/md/).

**Атаманова Дарья Вячеславовна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,

обучающийся 2 курса факультета музыкального искусства

E-mail: [dasha.tomlinson@mail.ru](mailto:dasha.tomlinson@mail.ru)

г. Челябинск, Россия

**Юровская Ольга Леонидовна,**

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,

заведующий отделом организации научной работы и  
международного сотрудничества

E-mail: [oyurovskaya@mail.ru](mailto:oyurovskaya@mail.ru)

г. Челябинск, Россия

### **ДУХОВНЫЕ СТИХИ ЮЖНОРУССКОЙ ТРАДИЦИИ: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ**

*Аннотация.* Статья посвящена духовным стихам южнорусской песенной традиции. Выявляются некоторые особенности стиля духовных стихов, связанные с фактурой, ладовой организацией и исполнительской манерой данной локальной традиции.

*Ключевые слова:* духовные стихи; южнорусская песенная традиция; колесная лира; жанры фольклора.

*Annotation.* The article is devoted to spiritual verses of the South Russian song tradition. Some features of the style of spiritual poems are identified that

are related to the texture, modal organization and performing style of this local tradition.

*Keywords:* spiritual poems; South Russian song tradition; wheeled lyre; genres of folklore.

Духовные стихи – эпические, лиро-эпические и чисто лирические песни религиозного содержания – стали зеркалом, отразившим народные представления о христианской вере. В них повествуется о жизни и подвигах святых, о рождении, проповедях, страстях и воскресении Христа, о страданиях Богородицы, о душе, жизни и смерти, Страшном суде, нравственных законах и других, важных для христианина темах. Страх перед Судным днём пронизывает многие стихи, в которых Бог выступает как Небесный Царь, Страшный Судья. Но есть и другой Бог: он защищает, помогает, оберегает человека. Его заступничество распространяется на тех, у кого сильна вера во Христа.

Исполнителями духовных стихов были калики перехо́жие – богомольцы, ходившие в Святую землю, а также слепые нищие музыканты, зарабатывавшие на жизнь их исполнением. Сейчас духовные стихи широко распространены во многих регионах России. Они звучат в течение всего года: во время православных постов, на Рождество и Пасху, а также во время похоронно-поминального обряда.

Предметом нашего внимания являются духовные стихи южнорусских территорий. Согласно определению В. М. Щурова, ареал ее распространяется на Белгородскую, Курскую, Воронежскую, Липецкую области, русские села Харьковской, Полтавской, Сумской областей, частично охватывает Орловскую и Калужскую области, юг Тульской и Рязанской областей, а также, северные районы Тамбовской области [4].

В системе жанров юга России в роли главенствующего жанра выступает группа песен с движением: хороводных, плясовых, плясовых свадебных, плясовых припевок (частушки под пляску). Из обрядовых жанров на юге России очень хорошую сохранность имеет *свадебный ритуал*, а также, *весенние календарные хороводные песни*. Специфические особенности имеет *лирическая песня*, получившая развитие в женской и мужской среде. *Духовные стихи*, занимающие важное место в южнорусской жанровой системе, имеют *мелодическое* и *фактурное* родство с другими местными песенными жанрами. Они распеваются в гетерофонной<sup>1</sup> фактуре, как и местные календарные и лирические песни. Голоса находятся в тесном расположении, причем женский состав поет преимущественно в низком и

---

<sup>1</sup> **Гетерофония** (от греч. *гетеро* – другой, неоднородный, что соответствует русскому «разно» и *фон* – голос, то есть «разноголосица» – это тип многоголосной фактуры, определяемый сплетением разных исполнительских версий в пределах одной голосовой партии.

среднем регистре, а мужчины – в высоком. Исполнительскую традицию также отличает резкость, звонкость, насыщенность открытой вокальной манеры [4, с. 36–37].

Проведенный анализ южнорусских духовных стихов позволяет выделить в них две стилевые группы. **Первую группу** образуют духовные стихи с малообъемными звукорядами мажорного и минорного наклонения с признаками *модального мышления*. Напевы таких образцов опираются на древние ладовые конструкции: трихорды в кварте, тетра хорды и др.

К примеру, *духовный стих «Да на Ердане»* (с. Фоцеватово Белгородской области), звучащий во время Великого поста, имеет такую же ладово-мелодическую, ритмическую и многоголосную основу, что и белгородские танки и карагоды. Ладовой основой напева служит малая терция с субквартой (*gis-cis-dis-e*) и устоем в основании (*cis*) (Пример 1).

Пример 1 – «Да на Ердане» (с. Фоцеватово Белгородской обл.) [5, с. 129]

1. Да на Е-р'-да-не, да на ка-(я)-му-ш'-ку.

2. Да на ка-(я)-му-ш'-ку ли там сто-я-те це-р'-ква,

2. Да на ка-(я)-му-ш'-ку ли там сто-я-те це-р'-ква,

2. Да на ка-(я)-му-ш'-ку ли там сто-я-те це-р'-ква,

там сто-е-ти це-р'-ква, цер-ква но-(ё)-ва-я.

там сто-е-ти це-р'-ква, цер-ква но-(ё)-ва-я.

там сто-е-ти це-р'-ква, цер-ква но-(ё)-ва-я.

Да на Ердане, да на камушке  
Там стоит церква, церква новая, богомольная  
Да во той церкви да престол стоит

Да на престоле да книга лежит  
В этой книге сама Божья Мать...

**Вторая группа** южнорусских стихов включает напевы с более поздней ладовой организацией, имеющей выраженную тонально-функциональную гармоническую трехголосную основу (Пример 2).

Пример 2 – «Слава Богу за все» (духовный стих с. Першино Нижне-девицкого р-на Воронежской обл.) [1, с. 252]

The image shows a musical score for a three-part setting of the hymn 'Слава Богу за все'. It consists of four staves of music in G major, with a 6/8 time signature. The melody is written in a soprano clef. The lyrics are written below the notes. The score includes bar numbers 3, 6, and 9. The lyrics are: 'Где - то там, - да - ле - ко и - ког - да - то дав - но жил - пре - муд - рый - и о - пыт - ный - ста - рец. Он всег - да - го - во - рил, бес - при - страст - но - твер - дил: "Сла - ва Бо - гу за скорьбь и за - ра - дость. Сла - ва Бо - за все, сла - ва Бо - гу за всё, Сла - ва Бо - гу за скорьбь и за ра - дость. Сла - ва'.

Как видно из примера, в многоголосной ткани напева функции голосов дифференцируются на ведущие, мелодические и басовые, гармонически-опорные. Для напева характерна опора на диатонический звукоряд, ясная тональная функциональность, отчетливость ритма, силлабический распев текста (мелодика слогового строя). В многоголосии воссоздается кантовая фактура. При наличии двух мелодических линий, движущихся параллельно, нижний голос выполняет функцию баса, создающего гармоническую опору.

Кроме вышеуказанных мелодических и фактурных особенностей южнорусских духовных стихов следует отметить и наличие инструментального сопровождения. Среди музыкальных инструментов в данной традиции получили широкое распространение *кугиклы*, *двойная жалейка*, *дудки* и *свирель*. Однако, духовные стихи так же, как и исторические песни и былины, зачастую исполнялись в сопровождении *колесной лиры* (рылея). Зона распространения лиры – Брянская, Орловская, Курская области, Ставрополье и бассейн Дона, Московская область, Калужская, Тульская, Воронежская, Смоленская области.



Белорусский нищий с лирой. Минская губерния, Игуменский уезд.  
Начало XX в.<sup>2</sup>

Колесная лира – струнный фрикционный музыкальный инструмент с деревянным восьмеркообразным корпусом, вращающимся деревянным колесом, трущим одновременно все три жильные струны, проходящие по верх подставки. Две струны являются бурдонными, а третья – мелодическая – укорачивается с помощью клавишного механизма из семи-восьми клапанов на Орловщине и Брянщине, одиннадцати-четырнадцати шашек – на Дону.

Исполнителями на лире были старики-слепцы, сопровождавшие игрой на ней *духовные стихи*, песни нравоучительного, иногда сатирического и шуточного содержания (*Пример 3*).

*Пример 3 – «Бедные птицы» (духовный стих Брянской области) [6, с. 627]*

---

<sup>2</sup> Режим доступа: <https://humus.livejournal.com/4790697.html> Белорусская мозаика

1. Бед - ны - е пти - цы по клет - кам си -

Колёсная лира

- дят и горь - ки - я зёр - нуш - ки да й слад - ко е - дят.

А, и горь - ки - я зёр - нуш - ки да й слад - ко е - дят.

*Они тѣрен всё расклѣвывали,  
Господа благого всё призывали.  
Э...  
Господа благого всё призывали.*

*Господи, Владыко, ты нам помоги,  
От той тѣмной сети нас ослобони.  
Э...  
От той тѣмной сети нас ослобони.*

Вопросы греховности человеческого бытия и очищения души на пороге перехода человека в иной мир, поднимаемые в духовных стихах, волнуют людей. Потому не иссякает духовная жажда и желание постичь великую мудрость нравственных законов, излагаемых в стихах. Потому и поют женщины духовные стихи, ходят к своим почившим односельчанам «сидеть у гроба» и бережно хранят тетрадки с записанными текстами духовных стихов. А когда умирает кто-то из исполнительниц, ее тетрадку передают самой близкой подруге.

В похоронном обряде духовные стихи могут комментировать смысл обрядовых действий (сидение над усопшим, поминальную трапезу), морализовать, живописать посмертные скитания души, наставлять, толковать христианские догматы на понятном крестьянам языке. Именно эти качества сделали духовные стихи главным жанром внецерковных общинных молений, соотнося их с родом похорон. В каждой местной традиции определенными стихами начиналось ночное сидение у покойника, моление перед выносом, поминальный «горячий стол», помины на девятый, сороковой дни. Стихи соответствующей тематики отмечали начало поминальной трапезы и особенно ее окончание. Существовали особые стихи для мужчин и для женщин, для людей умерших определенным видом смерти, для молодежи, для матерей, оставивших детей сиротами. Поминальные стихи



заметно отличаются от других видов духовного стиха. Их музыкальному стилю, как отмечает О.А. Пашина, присущи многие черты, свойственные обрядовым жанрам песенного фольклора: ансамблевая форма исполнения в местной многоголосной фактуре, политекстовость напевов, яркая мелодичность [3, с. 244]. Похоронно-поминальный стих Белгородской области «Мы не голуби, мы не белые», исполнявшийся у гроба в первые две ночи после смерти, повествует о прощании души с телом. Он демонстрирует многоголосную кантовую фактуру, характерную для многих погребальных стихов (Пример 4):

Пример 4 – «Мы не голуби, мы не белые» (с. Подсередное Алексеевского р-на Белгородской обл.)

1 Мы не го - лу - би, мы не бе - лы - е.

А мы Ан - ге - лы, хра - ни - те - ли.

2. А мы Ан - ге - лы, хра - ни - те - ли,

ду - ши - те - лу пок - ро - ви - те - ли.

Как уже упоминалось выше, духовные стихи исполнялись во время постов. Как правило, они часто имели назидательный, поучительный характер, рисуя картины из библейской истории либо из жизни людей и их встрече с Господом. К примеру, в белгородском стихе «По городу носятся вести» повествуется о том, как женщина-христианка ждала в гости Господа Бога. Наводя чистоту в своем жилище, она не распознала «великого гостя», пришедшего за помощью в образе бедных людей. Когда она, так и не дождавшись его, уснула, Господь явился к ней со словами:

*Я днём, сумерка́ми и ночью  
Три раза к тебе приходил,  
Три раза меня отсылала  
Приюта у ближних искать.  
«О, Боже, – в слезах я вскричала, –*

*Тебя не могла я узнать».*  
*«Прощаю, – сказал он, – но всё же*  
*Пришедшего надо принять.*  
*Кто бедному в нужде не поможет*  
*Тот не может и мне сослужить»*  
*(«Проходят по городу вести»)*

Такие поучительные стихи-притчи были очень популярны в народной среде, так как проповедовали нравственные законы и этические нормы человеческого бытия. Отраднo осознавать тот факт, что и сегодня духовные стихи не утратили свою этическую ценность и они так же, как и в прошлые века, востребованы в народной среде.

Проведенный краткий анализ стилевых характеристик южнорусских духовных стихов позволяет соотнести их с подобными образцами других регионов России, что и представляет дальнейшую перспективу исследования данного жанра.

#### *Литература:*

1. Духовные стихи Воронежского края [Ноты, текст] / Подготовка текстов и составление Т.Ф. Пуховой, Т.В. Мануковской, А.А. Чернобаевой // Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. – Вып. X. – Воронеж : ВГУ, 2011. – 284 с.
2. Листопадов, А.М. Народная казачья песня на Дону [Ноты, текст] / А.М. Листопадов // Песни Донских казаков. – Т. 4. – Москва : Музгиз, 1953. – 488 с.
3. Народное музыкальное творчество [Текст] : учебник / Отв. ред. О.А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 568 с.
4. Щуров, В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве [Ноты, текст] / В.М. Щуров // Музыкальная фольклористика : сб. ст. ; ред.-сост. А.А. Банин. – Вып. 3. – Москва, 1986. – С. 11–47.
5. Традиционная культура Белгородского края – Вып. 1. – Борисовский, Вейделевский, Волоконовский районы [Электронный ресурс] : сб. науч. ст. и фольклорных мат-лов из «Экспедиционных тетрадей» / Ред.-сост. В.А. Котеля. – Белгород : БГЦНТ, 2006. – 148 с. ; нот. – С. 129. (Белгородский духовный стих «На Ердане» с. Фощеватово Белгородской области). – Режим доступа : [http://bgcnt.ru/assets/files/CULTURAL\\_HERITAGE/EDITIONS/03\\_EXPEDIT-BOOKS/TC\\_BELREG-1-17-BOR\\_15-VEY\\_04-VOL-06-13.pdf](http://bgcnt.ru/assets/files/CULTURAL_HERITAGE/EDITIONS/03_EXPEDIT-BOOKS/TC_BELREG-1-17-BOR_15-VEY_04-VOL-06-13.pdf) (дата обращения 11.11.2018).
6. Щуров, В.М. Жанры русского музыкального фольклора [Текст] : учеб. пособие для муз. вузов и училищ. В 2-х ч. Ч. 2 : Народные песни и инструментальная музыка в образцах. – Москва : Музыка, 2007. – 656 с. ; нот.
7. Южнорусская песенная традиция [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://refdb.ru/look/2240279-p4.html> (дата обращения 11.11.2018).

#### *References:*

1. Duhovnye stihy Voronezhskogo kraja [Noty, tekst] / Podgotovka tekstov i sostavlenie T.F. Puhovoj, T.V. Manukovskoj, A.A. Chernobaevoj // Afanas'evskij sbornik. Materialy i issledovaniya. – Vyp. X. – Voronezh : VGU, 2011. – 284 s.

2. Listopadov, A.M. Narodnaya kazach'ya pesnya na Donu [Noty, tekst] / A.M Listopadov // Pesni Donskih kazakov. – T. 4. – Moskva : Muzgiz, 1953. – 488 s.
3. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo [Tekst] : uchebnik / Otv. red. O.A. Pashina. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2005. – 568 s.
4. Shchurov, V.M. O regional'nyh tradiciyah v russkom narodnom muzykal'nom tvorchestve [Noty, tekst] / V.M Shchurov // Muzykal'naya fol'kloristika : sb. st. ; red.-sost. A.A. Banin. – Vyp. 3. – Moskva, 1986. – S. 11–47.
5. Tradicionnaya kul'tura Belgorodskogo kraja – Vyp. 1. – Borisovskij, Vejdelevskij, Volokonovskij rajony [EHlektronnyj resurs] : sb. nauch. st. i fol'klornyh mat-lov iz «EHkspedicionnyh tetradej» / Red.-sost. V.A. Kotelya. – Belgorod : BGCNT, 2006. – 148 s. ; not. – S. 129. (Belgorodskij duhovnyj stih «Na Erdane» s. Foshchevatovo Belgorodskoj oblasti). – Rezhim dostupa : [http://bgcnt.ru/assets/files/CULTURAL\\_HERITAGE/EDITIONS/03\\_EXPEDIT-BOOKS/TC\\_BELREG-1-17-BOR\\_15-VEY\\_04-VOL-06-13.pdf](http://bgcnt.ru/assets/files/CULTURAL_HERITAGE/EDITIONS/03_EXPEDIT-BOOKS/TC_BELREG-1-17-BOR_15-VEY_04-VOL-06-13.pdf) (data obrashcheniya 11.11.2018).
6. Shchurov, V.M. Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora [Tekst] : ucheb. posobie dlya muz. vuzov i uchilishch. V 2-h ch. Ch. 2 : Narodnye pesni i instrumental'naya muzyka v obrazcah. – Moskva : Muzyka, 2007. – 656 s. ; not.
7. Yuzhnorusskaya pesennaya tradiciya [EHlektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <https://refdb.ru/look/2240279-p4.html> (data obrashcheniya 11.11.2018).

**Бакулина Анна Петровна;**

МКУ ДО «Новооскольская школа искусств имени Н.И. Платонова»,

преподаватель по классу гитары

E-mail: [aniutabakulina@yandex.ru](mailto:aniutabakulina@yandex.ru)

г. Новый Оскол, Россия

## **НАВЫК ЧТЕНИЯ С ЛИСТА, ЕГО ЗНАЧЕНИЕ И МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ**

*Аннотация.* В данной статье рассматривается формирование и развитие навыка чтения нот с листа в начальный период обучения на классической гитаре. В связи с этим раскрывается понятие навыка «чтение с листа» и методы освоения.

*Ключевые слова:* навык чтения с листа; музыкальное произведение; музыкальный инструмент; классическая гитара; гриф.

*Annotation.* This article discusses the formation and development of the skill of reading music from the sheet in the initial period of learning classical guitar. In this regard, the notion of skill "sight-reading".

*Keywords:* reading skills with sheet music; musical instrument; classical guitar; fretboard.

В современном мире возрастает потребность людей в творческом образовании. Родители понимают, что всестороннее развитие детей необходимо, и по возможности – с раннего возраста. К счастью, дети идут заниматься в музыкальные школы, школы искусств, где есть возможность профессионально освоить музыкальный инструмент.

Обучение на классической гитаре пользуется большой популярностью. Гитара является самым выразительным музыкальным инструментом, который востребован в наше время и вызывает огромный интерес к изучению. На гитаре можно исполнять одnogолосные мелодии, играть целые произведения, исполнять аккордами.

В процессе обучения игре на гитаре очень важно для педагога – привить любовь к музыкальному инструменту, раскрыть все его исполнительские возможности, заинтересовать ребенка так, чтобы он шел на занятия с удовольствием и хорошим настроением. В период обучения преподаватель открывает перед учеником знания исполнительского мастерства, музыкального и технического кругозора. Одной из сложных задач, с которой сталкиваются преподаватели в работе, является научить ученика читать с листа. Умение читать с листа имеет широкое распространение среди музыкантов, как и умение разбирать музыкальное произведение. Однако чтение с листа отличается ускоренным восприятием музыкального материала.

Уметь читать с листа – это необходимое качество любого музыканта и исполнителя, эта способность дает большую возможность музыкантам изучать больше нотного материала. Чтению с листа следует начинать обучать как можно раньше, с подготовительных уроков работы на гитаре. Чтение с листа – это не отдельный урок, требующий дополнительного времени, ученик приобретает этот навык одновременно с другими музыкальными способностями. Следовательно, рассматривать чтение с листа отдельно от общего процесса овладения инструментом нельзя.

Первоначально учитель знакомит ученика с историей создания гитары, её строением, объясняет, как правильно сидеть за инструментом. Показывает, как правильно поставить игровой аппарат и способы извлечения звука. После чего учащийся самостоятельно пробует извлекать звук и приступает к разучиванию нот на инструменте.

Разработано несколько методик по освоению расположения нот на грифе. Безусловно, на первоначальном этапе изучения мы обучаем ученика ритмическим фигурам на открытых струнах, способам извлечения звука «тирандо» и «апояндо». Только после этого начинаем извлекать звук двумя руками. Некоторые преподаватели рекомендуют начинать учить ноты на грифе со струн, на которых находятся ноты первой октавы, то есть с 4-й, 5-й струны в первой позиции. Так как гитара является транспонирующим инструментом, то ноты первой октавы записываются в нотных

текстах во второй октаве, поэтому существует ряд причин, по которым не рекомендуют начинать учить ноты с 1-й, 2-й, 3-й струны:

1) изучение нот второй октавы для начинающих музыкантов является сложным процессом, так как ученики начинают изучение нот с первой октавы. Для того чтобы закрепить полученные знания, их необходимо применить на практике, исполнить звуки на инструменте;

2) если при исполнении пьесы использовать ноты второй октавы, то учащимся при игре необходимо будет переходить в другую позицию, а это неудобно и сложно для начинающего музыканта, так как изначально необходимо освоить первую позицию;

3) музицирование на базовых струнах подразумевает применение пальцев правой руки «i», «m», «a» или «i», «m» поочередно, что осложняет процесс обучения начинающего гитариста;

4) при извлечении звуков на 1-й, 2-й, 3-й струнах пальцы левой руки необходимо больше сгибать. Начинающие музыканты при этом делают большую ошибку, когда плотно прижимают ладонь к грифу, это неблагоприятно влияет на постановку игрового аппарата.

Есть еще один метод разучивания нот на грифе, при котором обучающиеся изучают освоение грифа с 4-й, 5-й и 6-й струны («ре», «ля» и «ми»). При извлечении звуков на басовых струнах у учащихся формируется правильная постановка левой руки, а работа пальцем «р» правой руки облегчает извлечение звуков. Ученику нет необходимости следить за переменной пальцев, и можно полностью сосредоточиться на аппликатуре левой руки. По истечении нескольких уроков можно начинать читать с листа в первой октаве. Так как учащиеся начинают изучение нот с первой октавы, то они с большим интересом начинают извлекать их на гитаре. Но у такого метода существует один недостаток: гитара транспонирующий инструмент, ноты звучат на октаву ниже, что создает неудобство при пропевании нот детьми.

На первоначальном этапе обучения на инструменте необходимо начинать играть на открытых струнах, стараться использовать упражнения и произведения на арпеджио. Далее необходимо разобраться со строением нот на нотном стане, какое количество октав на грифе гитары. С первых уроков необходимо приучать учащихся внимательно изучать нотный текст и аппликатуру. Для того чтобы ребенок точно и правильно читал с листа, нужно создать оптимальные условия для глаз. Ноты, гриф и пальцы левой руки должны находиться в поле зрения. Далее необходимо учить охватывать взглядом текст и аппликатурные обозначения. При разучивании музыкального материала нужно начинать читать с листа примитивные, простейшие, короткие произведения, содержащие ноты одной длительности, чтобы была возможность сосредоточиться на технической и ритмической части произведения.

Таким образом, для быстрого усвоения полученных знаний в процессе чтения нот с листа требуется развитие специфических механизмов: быстро мыслить, запоминать, моментально воспринимать нотный текст. А также научиться исполнять музыкальное произведение не опуская глаза на гриф гитары.

Еще одним важным фактором является умение музыканта ориентироваться в нотах неизвестной пьесы, то есть во время игры видеть следующий такт, фразу, мотив, искать глазами наиболее значимые места в нотной записи. Для этого необходимо умение читать с листа не отрывая глаз от текста. То есть, ученик должен исполнять музыкальное произведение и при этом не смотреть на руки. Если же ученик не может легко находить ноты на грифе инструмента, то при отыскивании пальцами нужных комбинаций ему приходится постоянно отводить взгляд от нотного текста на гриф и пальцы. В этот момент легко теряется исполняемый в эту секунду музыкальный фрагмент. Следовательно, отсутствует зрительный контроль над исполняемой пьесой, отсюда – остановки и ошибки. В таком случае необходимо делать ряд упражнений «слепым методом» – без помощи глаз находить струну и лад. В дальнейшем исполнять пассажи, не глядя на гриф, концентрируя внимание на рациональных движениях пальцев левой руки при смене позиций и подготовке пальцев правой руки. Далее необходимо вводить знаки альтерации и понимание динамических оттенков. Это позволяет сформировать мышечные ощущения.

Игра в ансамбле является немаловажным элементом в развитии чтения с листа. Ансамблевая игра дисциплинирует ритм, волю и, самое главное, приносит детям огромную радость.

Отсюда следует, прежде чем приступать к чтению с листа на инструменте, необходимо мысленно прочесть нотный материал, то есть «проиграть в уме». В таком случае исполнителю предоставляется возможность полностью сосредоточиться на содержании музыки. Это создает внутреннее представление об исполняемом произведении.

На уроке по специальности преподавателю необходимо играть пьесы из учебной программы для ученика. При этом просить ученика следить по нотам. Это способствует развитию внутреннего слуха.

Любям, занимающимся музыкой на профессиональном уровне, навык качественно и бегло читать с листа необходим. С этого навыка начинается разбор и разучивание музыкального произведения. Таким образом, беглое чтение с листа зависит от систематических занятий. Как показывает практика, чем больше ученик будет читать с листа, тем быстрее будет развиваться этот навык. У ученика постепенно выработаются определенные слуховые и моторно-двигательные установки на нотный текст, что позволит легко знакомиться с музыкальными произведениями.

### *Литература:*

1. Брянская, Ф. Формирование и развитие навыка чтения нот с листа в первые годы обучения [Текст] / Ф. Брянская. – Варшава, 1976. – тет. 166. – С. 24–29.
2. Качарова, Т.И. Обучение игре с листа на основе активизации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста [Текст] : автореф. дис. канд. пед. наук / Т.И. Качарова. – Елец, 2006. – 26 с.
3. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б.М. Теплов. – Москва ; Ленинград : Наука, 1947. – С. 226–259.
4. Цатурян, К.А. Чтение с листа как метод работы с учащимися-пианистами [Текст] / К.А. Цатурян // Вопросы инструментальной подготовки. – Москва, 1971. – С. 47.

### *References:*

1. Bryanskaya, F. Formirovanie i razvitie navyka chteniya not s lista v pervye gody obucheniya [Tekst] / F. Bryanskaya. – Varshava, 1976. – tet. 166. – S. 24–29.
2. Kacharova, T.I. Obuchenie igre s lista na osnove aktivizacii celostnogo processa vospriyatiya i ozvuchivaniya notnogo teksta [Tekst] : avtoref. dis. kand. ped. nauk / T.I. Kacharova. – Elec, 2006. – 26 s.
3. Teplov, B.M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Tekst] / B.M. Teplov. – Moskva ; Leningrad : Nauka, 1947. – S. 226–259.
4. Caturyan, K.A. CHtenie s lista kak metod raboty s uchashchimisya-pianistami [Tekst] / K.A. Caturyan // Voprosy instrumental'noj podgotovki. – Moskva, 1971. – S. 47.

**Бенко Анастасия Николаевна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,

обучающийся 3 курса факультета музыкального искусства

E-mail: benkonastya@mail.ru

г. Челябинск, Россия

**Юровская Ольга Леонидовна,**

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры народного пения

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

г. Челябинск, Россия

## **ЖИЗНЬ РЕБЁНКА В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ**

*Аннотация.* В статье говорится о значении народного опыта, народной педагогики в воспитании ребенка и его подготовке к зрелой жизни – замужеству, женитьбе. Раскрываются существенные характеристики материнской поэзии. Характеризуется собственно детское творчество, его связь с познанием окружающего мира.

*Ключевые слова:* фольклор; материнская поэзия; жанры детского фольклора; народная педагогика.

*Annotation.* The article speaks about the significance of national experience, folk pedagogy in raising a child and preparing him for a mature life – marriage, marriage. The essential characteristics of maternal poetry are revealed. Characterized by the actual children's creativity, its connection with the knowledge of the world.

*Keywords:* folklore; maternal poetry; genres of children's folklore; folk pedagogy.

В настоящее время родители допускают множество ошибок в воспитании своих детей, а также упускают важные моменты, связанные с развитием ребенка в младенческом возрасте и предполагающие тесный контакт между родителями и детьми. Недостатки воспитания приводят к таким проблемам в поведении детей, как отчуждение ребенка от родителей, недоверие к обществу, незрелость личности, неспособность адаптироваться в социуме, неуважение к старшему поколению и многим другим проблемам.

Народная педагогика устроена так, что в ней гармонично сочетаются все факторы развития ребенка: физические и духовные. Русский фольклор способствует тому, что ребенок, начиная еще с внутриутробного развития, приобщается к жизни в обществе посредством материнской поэзии пестования, а в дальнейшем и посредством детского фольклора.

Сфера материнства и детства представляет собой особую культуру воспитания, выработанную народной педагогикой. За конкретными текстами, за своеобразием и мудростью народных примет в период зачатия и вынашивания ребенка, за прелестью колыбельных, детских пестушек, потешек и прибауток, за простотой, рациональностью и особой эстетикой детских игрушек, одежды и утвари стоят слагаемые народной души, которые вырастают в семье и затем творят историю отдельного человека, народа, и, наконец – человечества. Народная традиция воспитания всегда имела подходы к постепенному и систематическому формированию личности, развитию женских и мужских качеств будущих жен и матерей, мужей и отцов.

Знание детьми окружающей природы, старых обычаев, обрядов и песен, умение трудиться на земле не рождались сами собой, а воспитывались с колыбели. Родители знали, как нужно воспитывать ребенка, как ухаживать за ним. Они понимали, что если не разговаривать с ребенком, не играть, не обучать движениям, то он будет расти бессловесным, слабым, отстающим в физическом и интеллектуальном развитии. Детей старались, в первую очередь, научить родному языку, научить двигаться, ак-



тивно воспринимать окружающую среду. Воспитание происходило в домашней обстановке, в повседневных заботах, в обычном общении, оно опиралось на созданные специально для детей музыкальные и поэтические произведения, игры, игрушки, бытовые предметы, приспособления для физического развития.

*Мир материнской поэзии.* Первые слова и образы окружающей жизни ребенок получает, когда мать поёт ему колыбельные песни. В течение двух лет с момента рождения основным песенным жанром, сопровождавшим жизнь ребенка, были колыбельные – «байки», «баюкальные песни», «коты», «баюшки» – песни, адресованные младенцу, находящемуся в состоянии ритуального перехода, и функционально направленные на завершение этого перехода.

Тексты колыбельных строятся на свободном чередовании нескольких сюжетных мотивов, связанных с функциями этого жанра в традиционной культуре. Наиболее очевидной является функция усыпления, которое достигается многократными повторами слов-маркеров жанра «бай» и «люли», а также производных от них. В текстах «баюшек» часто призываются помощники – Сон и Дрема, животные и птицы, которые должны помочь ребенку скорее уснуть:

*А люленьки, люленьки,  
Прилетели гуленьки,  
Они сели на кровать,  
Стали Танечку качать.*

*Баю-баю-баю-бай,  
Пойди, Бука, под сарай,  
Пойди, Бука, под сарай,  
Коням сена надавай,  
Кони сена не едят,  
Все на Машеньку глядят.*

Усыплению ребенка способствуют и особенности музыкального склада колыбельных песен: размеренная периодичность музыкального ритма, мелодическая монотонность, исключая резкие контрасты в развертывании напева. Байки сопровождались мерным покачиванием ребенка в колыбели. Эти черты являются общими для большинства колыбельных, независимо от того, какой локальной традиции они принадлежат.

Пограничное состояние новорожденного, сохраняющего связи с «тем» светом, а также существующее в народном сознании восприятие сна как аналога смерти определили появление колыбельных песен с особыми сюжетами – смертных баек:

*Баю-баюшки-баю,  
Нет ли местечка в раю,  
Нет ли местечка в раю,  
Хоть маленько, на краю?*

Сближение музыкально-фольклорных жанров, оформляющих рождение и смерть человека, воплощается и в музыкальной структуре большой

группы колыбельных песен, распространенных в южных и западных областях России. Их напевы полностью совпадают с напевами местных похоронных плачей. Различна лишь манера интонирования – тихого, бесстрастно-монотонного в колыбельных и ярко экспрессивного в причитаниях. Вместе с тем интонирование колыбельных песен противостоит песенному интонированию: их причитывают, сказывают. Объединяет их с похоронным плачем и то, что оба эти жанра в русской музыкально-фольклорной традиции являются сольными.

Колыбельные песни – это своеобразное общение матери и ребёнка. Через колыбельные песни мать доносит до ребенка информацию о жизни и быте людей, научает ребенка моральным ценностям, а также выражает свою любовь, ласку и заботу. Это бесспорно способствует формированию таких душевных качеств, как любовь, милосердие, благодушие.

*Раннее детство. Потешки и прибаутки.* С раннего детства человек погружался в звуковой мир традиционной культуры. Песни, исполняемые взрослыми для детей, направлены на развитие слуха, памяти, моторики, на постепенное постижение ребенком основ музыкально-фольклорной традиции. Такие песни называют пестушками, потешками, прибаутками, прибабушками. К ним примыкают и песенки из сказок, обычно передающие прямую речь персонажей. Эти произведения составляют группу, объединенную общими закономерностями как музыкального, так и поэтического склада. Исполняя потешки, ребенка берут на руки, качают его, выполняют разные движения его ручками, ножками, головой. В этих играх малыш запоминает не только слова и мелодии, но и получает физическое развитие.

Развивающая функция пестушек и потешек обуславливает их сближение с другими жанрами музыкально-фольклорной традиции. Так, отмечаемое многими исследователями сходство ритмической организации потешек и взрослых плясовых песен вызвано задачей развития координации движений у детей. Обычно в основе пестушек лежат наиболее универсальные структуры плясового ритма: восьмивременники и примыкающие к ним цезурированные формы со стихом 7+7, а также сегментированные музыкально-ритмические формы типа «Камаринской»:

*По гладенькой дорожке  
Бежали наши ножки,  
По кочкам, по ямам,  
По рытвинам, ухабам,  
В ямку упали, встали,  
Опять побежали –  
По гладенькой дорожке.*

Пестушки, потешки и прибаутки интонируются на грани пения и речитации, сочетая в себе обе эти формы вокальной артикуляции. Поэтому

они никогда не воспринимались носителями традиций как песни. Их напевы чрезвычайно просты, лишены внутрислоговых распевов и чаще всего бывают построены на чередовании двух звуков в пределах терции или кварты:

*Чок, чок, чок, чок,  
Подломился каблучок,  
Подломился каблучок,  
Завалился на бочок.*

При этом ребенка держат на коленях, слегка подбрасывая. При последних словах его наклоняют вправо или влево. Этой пестушкой прививается чувство ритма плясовой мелодии.

Песни, исполняемые взрослыми для детей, способствуют формированию речи и памяти, что проявляется в организации поэтических текстов. В них называется большое количество предметов, действий и понятий, погружающих детей в словесный мир крестьянской общины. Пестушки и потешки формируют пассивный словарь ребенка, развивают моторику, обучают счету:

*А дыбы, дыбы, дыбок,  
Скоро Светочке годок.*

При этих словах стараются поставить ребенка на пальчики ног, укрепляя их.

*– Ладушки, ладушки,  
Где были? – У бабушки.  
– Чего ели? – Кашку.  
Наварили киселя  
Наварили квас,  
Накормили нас.*

Под эту песенку играют с ладошками, пальчиками ребенка.

Развивающая функция объединяет потешки с колыбельными, что выражается в наличии общих сюжетных мотивов в их поэтических текстах. Кроме того, все песни, исполняемые взрослыми для детей, принадлежат исключительно к сфере сольного интонирования.

*Собственный репертуар детей.* С четырехлетнего возраста дети начинают выходить из-под опеки родителей. Они перенимают друг от друга и, особенно, от детей постарше различные песни и припевки. Так формируется свой собственный репертуар музыкальных произведений, а с ним и новый тип музыкального интонирования. Когда ребенок подрастал, он, общаясь со сверстниками, исполнял игровые песенные припевки: заклички дождю, солнцу, радуге, приговорки птицам и насекомым, считалки и дразнилки. Подростком он уже участвовал в молодежных играх и хоро-

водах, на вечерках и беседах запевал вместе с другими новые для себя песни: семейные и любовные, шуточные и плясовые.

Искусство детей, их творчество, связано с окружающим их миром: с лесом и птицами, с полем и речкой, с новым урожаем и старинными обрядами, с временами года и явлениями природы. Дети призывают весну, когда приходит весна и зарядят дожди, они просят дождик не лить, зовут на помощь радугу и солнце. Все свободное время дети играют, так как это для них потребность и необходимость. Через игру они познают общение и дружбу, развиваются физически и духовно.

Мелодии песен, интонируемых детьми, складываются из простейших интонаций, усвоенных еще в грудном возрасте от матери, певшей колыбельные, потешки и прибаутки.

У детей младшего возраста, от 7 до 12 лет, складывается довольно богатый репертуар считалок, дразнилок, закличек, приговорок, прибауток, календарных песен, игр с песенными игровыми припевами, частушек. Лишь пройдя длинную дорогу от простейших интонаций, а затем простейших детских напевов, вырастает и формируется подлинный музыкант, чувствующий природу и основу мелодической ткани песни, ее интонационные особенности и национальный колорит. В подростковом возрасте, начиная с 12–13 лет, дети постепенно переходят от напевно-речевого, мелодико-речитативного фольклорного интонирования к вокально-напевному, приближаясь к музыкальному интонированию, которое существует у взрослых исполнителей. Это связано как с взрослением детей, развитием и укреплением голосового аппарата, изменением музыкального мышления, так и с появлением в репертуаре новых жанров песенного фольклора.

Приобщаясь к крестьянскому труду, дети осваивали и связанные с ним формы музыкально-поэтического фольклора. К примеру, в областях Русского Севера-Запада, где одно из центральных мест в песенных традициях занимают причитания, обучение голошениям происходило в поле во время пастьбы и жатвы. Девочки «водили голосом», причитывали на солнышко, прося, чтобы оно скорее закатилось и можно было пойти домой. С Егорьева дня до Покрова дети ходили в подпасах у взрослых пастухов или нанимались к богатым хозяевам. Во время пастьбы маленькие пастухи перекликались между собой, «вукыли – голыс на голыс». Эти «уканья» представляют собой зовы-вокализы, по характеру мелодики близкие к напевам местных похоронных причитаний.

Приобщение к обрядовой жизни в детстве происходило через игру в куклы и имитацию различных ритуалов семейного цикла. Обычно из глины изготавливали целую «семью» кукол с «маленькими детьми». Девочки укладывали кукол спать, пели им колыбельные, устраивали кукольные

свадьбы и похороны. Хоронили кукол в поле, где пасли скотину, или рядом с кладбищем, голосили по ним, а потом ходили «поминать» хлебными корочками, ягодами, орехами, щавелем.

С раннего возраста дети участвовали во многих ритуалах календарного цикла. Речитативные формы детского обрядового интонирования имели широкую сферу функционирования и за пределами ритуалов. Так, повсеместно были распространены детские закличания дождя: «Когда дождь, кричали: «Радуга-дуга! Перебей дождя! Будет солнышко, высаколнышко!» (Псковская обл.). Для таких закличек характерны неопределенность звуковысотного контура и четкость ритма скандируемых слов, сходного с ритмоформулами потешек и прибауток.

Весной дети играли на улице в подвижные игры: в лапту, горелки, «косой дождь» (становились спиной в круг, брались за руки и бегали, пока не упадут), «золото хоронить» и др. Некоторые из этих игр сопровождались песенками простого ритмического и звуковысотного строения, близкими к потешкам и прибауткам, исполняемым взрослыми для детей. Как правило, амбитус их напевов не превышает терции, а слоговая музыкально-ритмическая форма относится к разряду восьмивременников.

В некоторых играх – в «Мак», «Лен», «Конопельку» и других – имитировался цикл работ по выращиванию различных сельскохозяйственных культур и дальнейшей их обработке. Этапы трудового процесса отражены в текстах песен, сопровождающих эти игры, и в действиях их участников. Следовательно, в этих играх происходило не только приобщение к видам крестьянского труда, но и освоение элементов народной музыкальной речи и хореографии. Вместе с тем приуроченность подобных игр к ранней весне – древнему началу года – позволяет видеть в них и более глубокий мифологический подтекст, связанный с идеей переструктурирования мира в кризисных ситуациях бытия традиционного социума.

Речитативная стихия детского обрядового и игрового фольклора, считалок и закличек, была лишь частью той звуковой среды, в которой рос и развивался ребенок. Уже в раннем возрасте дети начинали открывать для себя звуковые образы взрослого мира, постигать сложные формы свадебных, хороводных и лирических песен, обучаться приемам традиционного музицирования.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что народной педагогикой, сложившейся в недрах фольклора, выработаны и предусмотрены все необходимые средства для правильного и гармоничного развития ребёнка. Фольклор – это живительная среда, гигантский мир высокой культуры, и, может быть, счастливое будущее многих и многих семей связано с постижением этой народной мудрости.

### *Литература:*

1. Науменко, Г.М. Фольклорная азбука. Методика обучения детей народному пению [Текст] / Г.М. Науменко. – Москва : Современная музыка, 2013. – 138 с. : ил. ; нот.
2. Науменко, Г.М. Этнография детства [Текст] : сб. фольклорных и этнографических материалов / Запись, сост. нотация и фотографии Г.М. Науменко. – Москва : Русская жизнь, 2012. – 312 с. : ил. ; нот.
3. Пашина, О.А. Народное музыкальное творчество [Текст] / О.А. Пашина. – Санкт-Петербург, 2005. – 570 с. : ил. ; нот.
4. Покровский, Д.В. Из заметок о традиционной культуре [Текст] / Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество // Сост. Н.Р. Буданова, Н.В. Морохин. – Москва, 2004. – С. 55.
5. Федорова, В.П. У кота-баюна [Текст] / В.П. Федорова. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 1992. – 64 с. : ил.
6. Детский поэтический и музыкальный фольклор [Электронный ресурс] / Этнография – Мифология – Творчество // Сайт Науменко Георгия Марковича. – Режим доступа : <http://naumenko-gm.ru/index.html>.

### *References:*

1. Naumenko, G.M. Fol'klornaya azbuka. Metodika obucheniya detej narodnomu peniyu [Tekst] / G.M. Naumenko. – Moskva : Sovremennaya muzyka, 2013. – 138 s. : il. ; not.
2. Naumenko, G.M. Etnografiya detstva [Tekst] : sb. fol'klornyh i etnograficheskikh materialov / Zapis', sost. notaciya i fotografii G.M. Naumenko. – Moskva : Russkaya zhizn', 2012. – 312 s. : il. ; not.
3. Pashina, O.A. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo [Tekst] / O.A. Pashina. – Sankt-Peterburg, 2005. – 570 s. : il. ; not.
4. Pokrovskij, D.V. Iz zametok o tradicionnoj kul'ture [Tekst] / Dmitrij Pokrovskij. ZHizn' i tvorchestvo // Sost. N.R. Budanova, N.V. Morohin. – Moskva, 2004. – S. 55.
5. Fedorova, V.P. U kota-bayuna [Tekst] / V.P. Fedorova. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1992. – 64 s. : il.
6. Detskij poeticheskij i muzykal'nyj fol'klor [Elektronnyj resurs] / Etnografiya – Mifologiya – Tvorchestvo // Sajt Naumenko Georgiya Markovicha. – Rezhim dostupa : <http://naumenko-gm.ru/index.html>.

**Вахина Светлана Анатольевна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель  
E-mail: kvinta62@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Домарева Маргарита Вениаминовна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель  
E-mail: margarita.domareva@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ВЕРБАЛЬНЫЕ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ РИТМИЧЕСКОГО ЧУВСТВОВАНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ**

*Аннотация.* В статье освещаются некоторые аспекты исследования алгоритма развития ритмического чувствования на начальном этапе обучения музыке на основе образного восприятия музыкального ритма.

*Ключевые слова:* ритмическое чувствование; пластические и вербальные способы; эмоционально-образный паттерн.

*Annotation.* The article highlights some aspects of the study of the algorithm of development of rhythmic feeling at the initial stage of music learning on the basis of figurative perception of musical rhythm.

*Keywords:* rhythmic feeling; plastic and verbal methods; emotional-figurative pattern.

Педагогическая практика и педагогическая наука неразрывно связаны между собой как информационно-энергетическая дуальность, побуждающая к обоюдному эволюционному процессу. Опираясь на свой многолетний практический опыт музыкальной педагогики, авторы статьи пришли к пониманию актуальности исследования вопроса *ритмического чувствования* как философской, социальной и личностной категории.

*Ритмическое чувствование* осознается авторами не только как изначально заложенное в человеке «зерно» ритмического чувства, которое может быть «пророщено» и развито, но и как потоковый процесс проживания человеком телесно и эмоционально различных паттернов временных и пространственных изменений.

*Чувствование* как процесс, обладает динамичностью и связано с ощущением течения времени, что воспринимается личностью как его жизненное течение.

Как ритмическое *чувство* перевести в ритмическое *чувствование*? Какие для этого есть способы и методы? Какие из этих инструментов уже применяются в педагогической практике, а какие откроются в процессе исследования?

В поисках ответов на эти вопросы авторы обратились к сущностной составляющей понятий *«ритм»*, *«чувство»*, *«чувствование»*.

*Ритм* – один из первоисточников, первоэлементов музыки. В истории европейской музыки параллельно с развитием гармонии, мелодики и всех других элементов шло также и развитие ритмической стороны, иногда приводившее к крутой ломке установившихся, традиционных средств, к изменению «ритмического мышления». Эволюция ритмики побуждала теоретическую мысль описывать новые ритмические явления, устанавливать закономерность ритма, вырабатывать композиционные правила ритма и объяснять его сущность.

Слово *«ритм»* имеет очень широкое распространение и применяется по отношению к самым разнообразным пространственно-временным категориям. Говорят о стихотворном ритме, о ритме прозы, о ритме спектакля; мало того, говорят о ритме сердца, дыхания и других органических процессах; говорят о ритме по отношению к смене времен года, дня и ночи. Чаще всего понятие ритма связывается с особенностями чередования явлений во времени, но говорят и о «пространственном ритме».

Поскольку ритм объединяет в себе понятие не только динамики, но и статики, не только содержания, но и формы, он заставляет взаимодействовать объекты во времени и пространстве. И это взаимодействие делает окружающий мир доступным для субъективного, личностного понимания.

*«Ритмическому чувству»*, *«чувству ритма»* посвящен обширный и разнообразный список научных работ, методических разработок и рекомендаций выдающихся ученых и практиков в области музыкальной психологии, среди которых Жак-Далькроз, Теплов Б.М., Назайкинский Е.В., Кирнарская, Д.К. и др. Все эти работы рассматривают метроритмическое чувство как способность воспринимать, ощущать и воспроизводить пульсацию, метрику и ритм через органы чувств посредством психических и двигательных процессов.

Ритмическое чувство специфично для каждого отдельного человека и обеспечивается деятельностью анализаторов центральной нервной системы и нервно-мышечного аппарата. Ритмическое чувство относится к группе специализированных восприятий, оно соединяет в себе точное восприятие временных, пространственных и волевых моментов.

Чувство (ощущение) ритма даётся человеку с самого его рождения посредством интероцептивных ощущений, обусловленных ритмом проис-



ходящих в нём физиологических процессов – от наиболее явных (работа сердца) до менее осознаваемых (суточные биоритмы).

Под термином «чувство» в психологии понимается одно из проявлений эмоциональных переживаний. Тем самым можно говорить о чувстве как о подмножестве понятия «эмоции». Эмоциями же называются психические процессы, протекающие в форме переживаний. В закрепившемся в музыкальной психологии словосочетании «чувство ритма» слово «чувство» приближается к понятию «ощущение», то есть телесно-эмоциональному переживанию. Этот процесс воспринимается авторами статьи уже не как «чувство», но как «чувствование».

В ходе исследования *ритмического чувствования* авторы пришли к пониманию важности **образного** восприятия ритма. И тогда выстроился природный, естественный алгоритм восприятия: *музыкальный ритм – образ – эмоция – телесное переживание*. В процессе воспроизведения ритма в этот алгоритм включаются ментальные аспекты – *интеллект и воля*.

Двигаясь по данному алгоритму, авторы постарались выявить для себя наиболее приоритетные способы развития *ритмического чувствования* и остановились на *пластических и вербальных* как наиболее глубинных бессознательных экстравертных проявлениях и выражениях внутренних интровертных переживаний личности.

В рамках данной статьи эти способы будут только эскизно обозначены, без полного и глубокого раскрытия всех приемов и методов в каждом из направлений.

Ритмическое чувствование в своей основе имеет психо-моторную природу и всегда сопровождается моторными реакциями. Восприятие ритмованного сигнала вызывает многообразие кинестетических ощущений, наиболее активно проявляющихся при восприятии акцента.

*Пластическое* ритмическое проживание возникает, когда тело «идет» за образом, который рождается в воображении человека и следует за ритмическим импульсом и эмоциональным наполнением ритмического рисунка.

Авторы используют в пластическом способе развития ритмического чувствования следующие элементы: мимику, движения головы, пластичные или акцентные движения рук, корпуса, ходьбу, бег, поскоки, приседания, прыжки, а также их координационно-полифоническое сочетание.

*Вербальный* способ развития *ритмического чувствования*, включающий в себя ритмо-звуки, ритмо-слоги, ритмо-слово, работает не только как звуко-смысловой, но и как эмоционально-образный паттерн и «запускает» через ритмическое чувство процесс *ритмического чувствования*.

Когда эти вербальные элементы интегрируются с эмоцией и образом, ритмическое наполнение музыки проживается наиболее естественно и свободно.

Авторы статьи, включившись в это исследование, начали собирать «библиотеку» вербально-образных паттернов, которую можно предлагать на начальном этапе обучения музыке, обогащая и развивая личную «коллекцию» каждого ученика, независимо от его возраста.

Таким образом, правильно сформированное *ритмическое чувствование* на раннем этапе обучения музыке становится базой для выхода на ментальные уровни музыкального мышления, где ведущим ориентиром становится длительность. Обладая ритмическим чувствованием и опираясь на приобретённую способность измерять длительность временем, ученик получает возможность управлять ею и воспринимать тонкие градации в разнообразном соотношении длительностей. Это позволяет дать более глубокий анализ категории музыкального ритма с пониманием не только его конструктивной, но и эмоционально-интонационной роли в создании художественного образа.

Авторы намерены продолжить свое исследование в области развития *ритмического чувствования* в своей практической и научной деятельности.

#### *Литература:*

1. Бергер, Н.А. Сначала – Ритм [Текст] / Н. Бергер. – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – 72 с.
2. Жак-Далькроз, Э. Ритм [Текст] / Э. Жак-Далькроз. – Москва : Классика-XXI век, 2001. – 248 с.
3. Кирнарская, Д.К. Музыкальные способности [Текст] / Д.К. Кирнарская. – Москва : Таланты-XXI век, 2004. – 497 с.
4. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с.
5. Петрушин, В.И. Музыкальная психология [Текст] / В.И. Петрушин. – Москва : Музыка, 1997. – 384 с.
6. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б.М. Теплов // Избр. труды. – Москва : 1985. – 280 с.

#### *References:*

1. Berger, N.A. Snachala – Ritm [Tekst] / N. Berger. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2004. – 72 s.
2. Zhak-Dal'kroz, E. Ritm [Tekst] / E. Zhak-Dal'kroz. – Moskva : Klassika-XXI vek, 2001. – 248 s.
3. Kirnarskaya, D.K. Muzykal'nye sposobnosti [Tekst] / D.K. Kirnarskaya. – Moskva : Talanty-XXI vek, 2004. – 497 s.
4. Nazajkinskij, E.V. O psihologii muzykal'nogo vospriyatiya [Tekst] / E.V. Nazajkinskij. – Moskva : Muzyka, 1972. – 384 s.
5. Petrushin, V.I. Muzykal'naya psihologiya [Tekst] / V.I. Petrushin. – Moskva : Muzyka, 1997. – 384 s.
6. Teplov, B.M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Tekst] / B.M. Teplov // Izbr. trudy. – Moskva : 1985. – 280 s.

**Викторов Дмитрий Валерьевич,**  
кандидат педагогических наук, доцент;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»  
E-mail: viktorovdv@yandex.ru  
г. Челябинск, Россия

**Игошин Юрий Олегович;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель  
E-mail: 18\_09\_1994ichigo@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **КОМПЛЕКС ГТО: К ВОПРОСУ О СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ФИЗКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Аннотация.* Индивидуальная оценка уровня физического состояния и двигательной подготовленности занимающихся – это основа оздоровительных технологий. Решение проблемы здоровья молодёжи в настоящее время является приоритетом образовательной системы, а в связи с организацией здоровьесбережения в среде учебного заведения систематическим занятиям физкультурно-оздоровительной деятельностью, многообразием форм двигательной активности уделяется большое внимание со стороны физкультурного образования.

*Ключевые слова:* физкультурное образование; ГТО; здоровьесбережение; физическая культура.

*Annotation.* Individual assessment of the level of physical condition and physical preparedness of the students is the basis of health technologies. Solving the problem of youth health is currently a priority of the educational system, and in connection with the organization of health preservation in the educational institution environment, systematic physical culture and fitness activities, and the diversity of forms of physical activity, much attention is paid to physical education.

*Keywords:* physical education; TRP; health protection; students; physical education.

Физические нагрузки представляют собой источник мощных, стимулирующих и регулирующих влияние на обмен веществ и деятельность функциональных систем, являются средством целенаправленного воздействия на организм (Э.Г. Булич, А.Г. Дембо, И.В. Мурахов). Регулярные и правильно дозированные физические упражнения расширяют адаптаци-

онные и функциональные возможности сердечно-сосудистой, дыхательной и других систем, приводят к повышению уровня окислительно-восстановительных процессов, способствуют повышению общей приспособляемости организма к неблагоприятным условиям среды. Регулярные занятия заставляют сердце приспосабливаться к условиям работы, вызывают расширение камер сердца и увеличивают силу отдельных сокращений благодаря увеличению толщины стенок миокарда, что ведёт к более экономичной деятельности сердца в покое и при физической нагрузке.

Это доказывает, что целью физических упражнений является не порождение новых возможностей, которых у человека не было до начала их воздействия, а совершенствование механизмов адаптации в пределах уже вызревших возможностей человека, его физическая подготовленность.

Физическая подготовленность – только один из социально значимых результатов физического воспитания. Она быстро утрачивается после завершения учебы, если не поддерживается самостоятельно. В то же время с возрастом мотивация занятий физическими упражнениями, особенно самостоятельных, снижается. Поэтому одной из основных задач физкультурного образования, частью воспитательной работы в учебном заведении, является переход от системы, которая ориентирована на формирование двигательных умений, навыков и физических качеств, к системе, дающей человеку научные знания о своём организме, средствах сохранения и укрепления здоровья и способствующей формированию у него потребности в здоровом образе жизни и физическом самосовершенствовании. Ключевым из них стало введение в действие с 1 сентября 2014 г. в Российской Федерации Всероссийского физкультурно-оздоровительного комплекса «Готов к труду и обороне» (ГТО), главной целью данной меры является повышение общего уровня знаний общества о средствах, методах и формах организации самостоятельных занятий физкультурно-оздоровительной деятельностью.

Программа ГТО в СССР просуществовала 60 лет и успела стать частью спортивно-массовой подготовки советских людей, неотъемлемой от системы патриотического воспитания. Несмотря на ярко выраженный военизированный уклон, акцент на военных видах спорта, привязку к военному делу, благодаря этой программе в стране появились чемпионы и победители, а нация в целом приобрела полезную привычку заниматься физической культурой и спортом.

С учётом этого опыта, в современных условиях при внесении существенных корректив, в соответствии с современными достижениями физической культуры и спорта, их влияния на физическое состояние человека, происходит внедрение обновлённого комплекса ГТО с учётом региональных особенностей и национальных традиций.

Современная структура и содержание Всероссийского физкультурно-спортивного комплекса включает 11 ступеней и охватывает население от 6 до 70 и старше лет. Несомненным положительным моментом является то, что обязательные испытания изначально преобразованы в ярко выраженную систему: смешенное передвижение по пересечённой местности (I ступень) в дальнейшем подкрепляется кроссом и смешенным передвижением по пересечённой местности (II–XI ступени) и усиливается туристским походом (III–IX ступени); метания теннисного (75 г) мяча в цель (I ступень) органично дополнена метанием мяча 150 г (II–IV ступени), а с V по VII ступени предполагается метание спортивного снаряда весом 700 г; бег, лыжи и плавание присутствуют во всех ступенях и разграничены возрастной нормативностью.

С момента создания ГТО идеи и принципы комплекса в СССР получили свое дальнейшее развитие в Единой всесоюзной спортивной классификации (ЕВСК), созданной в 1935–1937 гг. дав возможность установить единые принципы определения спортивной подготовки на всей территории СССР. Физкультурный комплекс ГТО был органически связан с Единой всесоюзной спортивной классификацией, определяющей последовательность роста мастерства, уровень подготовленности спортсменов и развития их достижений от массовых спортивных разрядов до высших классификационных категорий. Спортивные разряды и звания присваивались при условии сдачи спортсменами норм и требований физкультурного комплекса ГТО по 10 видам спорта.

Стоит отметить, что в современной действительности особо не наблюдается массовость, а тем более обязательность сдачи норм ГТО среди спортивной элиты. Можно отметить определённый пиар в этой сфере: олимпийским чемпионам, представляющим Россию, присвоены статусы послов ГТО; проводятся соревнования по сдаче норм ГТО среди воспитанников спортшкол, но только в рамках поощрения воспитанников, показавших лучшие результаты.

В современном комплексе ГТО также существуют обязательные нормы и испытания по выбору, однако состав обязательных норм существенно облегчён для выполнения (отсутствуют дисциплины плавания и лыжного спорта), а в нормах по выбору преобладают дисциплины прикладного характера. К тому же, существуют неравные условия в выполнении теста «Стрельба из пневматической винтовки» (участники, стреляющие из винтовок разных типов, будут поставлены в заведомо неравные условия), и логические несоответствия (испытания по выбору, не имеющие альтернативы, целесообразно рассматривать, как обязательные испытания). В условиях постоянной напряжённости у внешних границ России и террористической угрозы овладение, развитие и совершенствование физиче-

ских качеств и массовых видов спорта, по нашему мнению, должно проводиться в более однозначно определённых условиях.

В начале XXI в. существенно усложнилась возможность заниматься избранным видом физкультурно-оздоровительной деятельности. Коммерциализация физической культуры, спорта встречается повсеместно: платные детские спортивные секции, аренда спортивных помещений, отсутствие государственного финансирования развития физкультурно-спортивной сферы по месту жительства или работы, самостоятельно оплачиваемый выезд на спортивные соревнования и т. д.

Введение в 2014 г. комплекса ГТО только добавляет проблем материально-финансового характера: социальная реклама, необходимость площадок «в шаговой доступности» для занятий спортом, создание (строительство, аренда) центра для сдачи норм ГТО, своевременная оплата тренеров, инструкторов центров тестирования, работников физической культуры, педагогических работников, финансовая поддержка профессионального развития.

Согласно данным, приведённым В.Л. Мутко на заседании Совета при Президенте Российской Федерации по развитию физической культуры и спорта, обеспеченность плавательными бассейнами составляет всего 9,9 %. В связи с тем, что решение проблемы недостаточной обеспеченности бассейнами требует больших финансовых затрат, и она не может быть решена в короткий срок, необходимо учитывать различные факторы специально оборудованных мест на водоёмах.

Обновлённый комплекс ГТО принципа постепенности по каким-то причинам не предполагает, что значительно затрудняет пропаганду и апробацию в условиях недостатка квалифицированных кадров и новых специалистов. Требования к испытаниям также падают: бег на 100 м с 13,6 с до 14,8 с; некоторые нормативы исключаются из испытаний или заменяются: прыжок в длину с разбега на прыжок в длину с места, гонка на лыжах тестируется без учета времени, или изымается из тестов.

К сожалению, полувековая история развития комплекса ГТО попала в число необдуманно ликвидированных сфер, касаемых массового физкультурного движения в стране, улучшения физической подготовки и увеличению продолжительности жизни населения.

Не стоит забывать историю, нужно помнить, что в начале XIX в. занятия физической культурой и спортом были уделом одиночек и энтузиастов. Являясь естественной потребностью, физическая культура для подавляющего большинства населения России была недоступна, но удовлетворение которой в определённый момент стало возможным, благодаря политическим обстоятельствам и идеологически правильной пропаганде. Комплекс ГТО, в основе которого лежал послереволюционный декрет об

обязательном обучении военным делам, в СССР возник как средство готовности советских людей к защите Родины, органично зародил Единую всесоюзную спортивную классификацию (ЕВСК), устанавливающую единые принципы спортивной подготовки на всей территории СССР. Долгое время комплекс ГТО оставался решающим критерием повышения спортивного мастерства по важнейшим видам спорта. Притягательная сила комплекса ГТО открыла дорогу в спорт миллионам советских девушек и юношей, поскольку с выполнения нормативов комплекса ГТО начали свой путь знаменитые советские спортсмены.

Комплекс ГТО 2014 года идеологически, как выражение интересов и последующей их оценки, с нашей точки зрения, малопродуктивен. Виды спорта, лежащие в его основе, известны, доступны и медийны. Нормы существенно занижены от квалификаций различных видов спорта, что явно затруднит отбор. Возможно предположить, что комплекс создаст систему преемственности спортивного опыта, несомненно, ляжет в основу программ патриотического воспитания граждан Российской Федерации, станет критерием физической подготовленности при самостоятельных занятиях.

Комплекс ГТО СССР имел жёсткую привязку к программам физической культуры средних и высших учебных заведений. В настоящее время, когда многие нормативные испытания исключены из учебных программ, материально-техническая база оставляет желать лучшего, финансирование, мягко говоря, ограниченное, возрождённый комплекс во многом усложняет объединение многочисленных и неоднородных методик физической подготовки учащихся и ее оценки. Можем предположить, что комплекс ГТО станет ориентиром для способов занятий разнообразной физкультурно-оздоровительной деятельностью, поможет измерить актуальный уровень здоровья россиян, приведёт к появлению многочисленных паспортов здоровья и билетов физкультурников.

Отбросив коррупционную составляющую, выполнение норм ГТО может стать условием для поступления на государственную или муниципальную службу; способом ознакомления учащихся с различными видами спорта, их элементами и средствами; возрождения или появления новых специальностей и расширения рабочих мест.

В целом, в современных условиях комплекс ГТО, скорее всего, останется на уровне значимой PR-компании для многочисленных слоёв социума, что станет мощным толчком развития физкультурно-массового движения.

### *Литература:*

1. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова ; РАН, Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – Москва : Азбуковник, 1999. – 944 с.
2. Смирнов, Н.К. Здоровьесберегающие образовательные технологии и психология здоровья в школе [Текст] / Н.К. Смирнов. – Москва : АРКТИ, 2006. – 320 с.
3. Яковлев, Е.В. Педагогическая концепция: методологические аспекты построения [Текст] / Е.В. Яковлев, Н.О. Яковлева. – Москва : ВЛАДОС, 2006. – 239 с.

### *References:*

1. Ozhegov, S.I. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka: 80000 slov i frazeologicheskij vyrazhenij [Tekst] / S.I. Ozhegov, N.Yu. Shvedova ; RAN, Institut russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova. – 4-e izd., dop. – Moskva : Azbukovnik, 1999. – 944 s.
2. Smirnov, N.K. Zdorov'esberegayushchie obrazovatel'nye tekhnologii i psihologiya zdorov'ya v shkole [Tekst] / N.K. Smirnov. – Moskva : ARKTI, 2006. – 320 s.
3. Yakovlev, E.V. Pedagogicheskaya koncepciya: metodologicheskie aspekty postroeniya [Tekst] / E.V. Yakovlev, N.O. Yakovleva. – Moskva : VLADOS, 2006. – 239 s.

**Викторов Дмитрий Валерьевич,**

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»

E-mail: viktorovdv@yandex.ru

г. Челябинск, Россия

**Никулин Алексей Александрович;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,

преподаватель

E-mail: nikulin\_1964@mail.ru

г. Челябинск, Россия

## **ПРИНЦИПЫ ПРИКЛАДНОГО ФИЗКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

*Аннотация.* Взаимосвязь системы физического воспитания и профессионального труда заключается в объективном единстве двигательных функций организма, задействованных в том и в другом виде деятельности, где физическое упражнение как двигательное управляемое действие формируется по законам теории и методики физической культуры. Предлагаемый преподавателем физического воспитания учебно-тренировочный материал встраивает выполнение движения в пространственно-временной



контекст производственной деятельности человека, программирует его будущие действия к дальнейшей практической деятельности на основе формируемой профессиональной адаптации. Проблема качества подготовки будущих специалистов с ограниченными возможностями здоровья к работе в новых, изменяющихся условиях производства, связанных с риском, адаптации к этим условиям, эффективным выполнением производственного процесса в условиях вуза остаётся в настоящее время актуальной.

*Ключевые слова:* прикладность; физкультурное образование; профессиональная адаптация.

*Annotation.* The interrelation of the system of physical education and professional labor consists in the objective unity of the motor functions of the body involved in that and in another kind of activity, where physical exercise as a motorized controlled action is formed according to the laws of the theory and methodology of physical culture. The training material proposed by the teacher of physical education builds the movement into the spatial-temporal context of the human production activity, programs its future actions for further practical activities on the basis of the formed professional adaptation. The problem of the quality of training future specialists with disabilities to work in the new, changing production conditions associated with the risk, adaptation to these conditions, the effective implementation of the production process in the conditions of the university remains currently relevant and in demand.

*Keywords:* applied skills; physical education; professional adaptation.

В настоящее время теория и методика физического воспитания представляют собой симбиоз общих основ теории и методики физической культуры, направлений и форм их применения в формировании двигательной подготовленности человека к будущей трудовой деятельности [2].

Одним из ключевых требований к подготовке специалиста является чётко выраженная профессиональная направленность непрерывного процесса формирования у студентов профессиональной адаптации, связанной с характером предстоящей трудовой деятельности [1]. Качество выпускников вуза зависит от организации адекватного содержания программного материала будущей профессиональной деятельности специалиста [3]. Физическая культура, составной частью которой является профессионально-прикладная подготовка, и которая в существенной мере формирует и определяет функциональное состояние, уровень двигательной готовности и профессиональной адаптации к выполнению производственной деятельности, не является исключением.

Согласно проанализированным данным, среди медицинских групп обучающихся Южно-Уральского государственного института искусств

им. П.И. Чайковского выявлена следующая картина распределения заболеваемости и, следовательно, ограничения занятий физической культурой: первое место – болезни сердечно-сосудистой системы (34,6%), на втором – опорно-двигательного аппарата (19,2%), на третьем (15,4%) – миопия и нарушение зрения, далее (11,5%) – болезни органов дыхания. Достаточно большое количество студентов с болезнями и патологиями ЖКТ и эндокринной системы, т. е. с заболеваниями органов, наиболее значимых для обеспечения жизнедеятельности. Также были выявлены случаи недостатка физического развития и инвалидности. Большой процент студентов имеют от двух и более негативных отклонений.

Вместе с тем стоит отметить, что существует неопределенное число студентов, имеющих серьезные ограничения здоровья, однако сознательно не предоставивших образовательному учреждению каких-либо сведений об ограничениях возможностей здоровья.

Такие студенты не в состоянии выполнять традиционную прикладную подготовку с максимальным объёмом и интенсивностью физических напряжений, а следовательно, профессионально адаптироваться к производственным процессам. В этой связи по-прежнему остаётся важной задачей повышение их двигательной активности и готовности к предстоящей трудовой деятельности.

Следовательно, необходимость разработки организационных основ к формированию профессиональной адаптации студентов с ограниченными возможностями здоровья диктуется несоответствием применяемых в профессионально-прикладной физической подготовке средств, методов и форм.

Гипотеза нашей работы в том, что профессиональная адаптация в наиболее результативной, если будет обусловлена технология прикладного физкультурного образования на принципах, позволяющих регулировать педагогическую деятельность в ходе реализации и обеспечивающие специфичность всех процессуальных требований, а также взаимосвязь и взаимозависимость его составных частей адекватно и соразмерно двигательной готовности студентов с ограниченными возможностями здоровья.

Нельзя гарантировать, что систематизированная научная информация и двигательный опыт в области профессионально-прикладной физической подготовки будут эффективно реализованы, а сформированные у студентов поведенческие реакции и двигательные умения соберутся в целостную профессиональную деятельность. Выпускнику вуза с ограниченными возможностями здоровья и имеющему по этой причине низкий уровень развития двигательных способностей, нужно пройти длительную, нередко занимающую несколько лет двигательную и социально-производственную адаптацию, которая протекает для молодого специалиста труднее и ост-

рее, поскольку развитие его профессионально важных качеств не входит в содержание физкультурного образования.

Для этой цели принципы, являющиеся отражением и обобщением закономерностей, определяют сущность и механизмы процесса прикладного физкультурного образования, конкретизируют особенности этого процесса, характеризуют связь содержания, методов, форм и приёмов с практикой трудовой деятельности.

Провести определенные занятия, не опираясь на принципы, вероятно, возможно, но невозможно при этом достигнуть цели. Поэтому можно сказать, что принципы представляют собой общие исходные положения, в которых выражены основные требования к содержанию и методам организации педагогического процесса.

В содержание технологии ПФО студентов с ограниченными возможностями здоровья подбираются средства физической культуры по трем критериям: прошлого двигательного опыта (что умеет), настоящего психолого-функционального и физического состояния (что может) и требованиями будущей профессиональной деятельности (что должен уметь). Основу разработки технологии ПФО составляют ассоциативно-рефлекторная теория и теория контекстного обучения.

Для нашей работы принципы имеют двойную значимость: определяют условия, обеспечивающие возможность формирования и развития прикладного физкультурного образования будущих профессионалов, и обуславливают практические требования конкретного содержания средств и методов физической культуры на каждом из этапов формирования профессиональной адаптации, которые были реализованы в работе.

Концептуальный этап – создание у студентов с ограниченными возможностями в здоровье в процессе кратких тематических бесед во время проведения практических занятий, компенсации недостающих знаний, поскольку высшее профессиональное образование в силу своей функциональной специфики не может с должной степенью оперативности реагировать на изменения, происходящие на практике.

Как правило, впервые поступившие в высшее учебное заведение, не имеют опыта профессиональной деятельности, необходимой системы знаний в решении профессиональных задач, приобретении умений и навыков в области физической культуры, степень развития которых определяется при приеме на работу или при оценке кандидатов на занятие должности. Поэтому ведущим на первом этапе эксперимента являлся для нас принцип универсальности, предполагающий разностороннее физическое развитие, создающее прочную основу для совершенствования жизненно важных функций организма, профессиональных двигательных качеств и навыков. Учебный материал рассчитывается не только на личную физическую под-

готовку будущего специалиста, но и на его подготовку как будущего руководителя. От знания и понимания им комплекса этих вопросов нередко в будущем зависит степень и масштаб использования средств физической культуры и спорта в производственных коллективах.

Физическая подготовка направлена на развитие и совершенствование всех физических качеств (выносливость, сила, быстрота, гибкость, ловкость), т.к. от них зависит уровень работоспособности, отражающий потенциальные возможности субъекта выполнять конкретную работу в любой профессиональной деятельности, его личные профессионально ориентированные ресурсы и функциональные резервы, мобилизационные возможности личности активизировать эти ресурсы и резервы в необходимый рабочий период.

Познавательный этап – актуализация в субъектном опыте студентов возможностей организма, индивидуальных особенностей и использование этих знаний в профессиональной деятельности под руководством преподавателя.

Ведущим на этом этапе стал для нас принцип сочетанности, предполагающий отсутствие специальной классификации физических упражнений, ориентированной на задачи специалистов различных профессиональных групп, но зависящий от количества вовлечённых физкультурных мероприятий и поэтапного их усложнения. Это предполагает использование разнообразных средств физической культуры и спорта для формирования у будущего специалиста профессиональных знаний, двигательных умений и навыков, личностных и физических качеств, обеспечивающих в совокупности их готовность к трудовой деятельности.

Результативно-проектировочный этап – самостоятельное выполнение деятельности, в различных ее проявлениях, которая может корректироваться, уточняться, модифицироваться и даже полностью изменяться и проявление готовности и способности решать практические ситуации на основе собственной ценностной позиции, учитывая вероятные и желаемые изменения.

На данном этапе ведущими стали принципы: сопряжённости, подразумевающий целесообразную преемственность в очередности использования нагрузок, исходящую из создания таких условий, при которых предыдущие нагрузки обеспечивают благоприятный функциональный фон для повышения тренирующего воздействия последующих; и рациональности, определяющий последовательность физических нагрузок, содействующих развитию двигательных профессиональных качеств. Здесь обязательны упражнения, которые воздействуя на физические качества, обеспечивают общий подъем функциональных возможностей организма и, вместе с тем, расширяют, обновляют фонд двигательных умений и навыков.

Система принципов построена как результат теоретико-методологического анализа, позволившего экстраполировать идеи профессиональной подготовки студентов. Принципы рассмотрены в единстве и целостности образования. Все они взаимодействуют между собой, взаимообуславливают, взаимовлияют, взаимозависят и взаимодополняют друг друга, обеспечивая в организме человека развитие совокупности изменений, способствующих разворачиванию механизма общей адаптации, перестройке различных органов и систем, расширению их функциональных возможностей, совершенствованию регуляторных механизмов.

Принципы позволили разработать педагогическую модель ПФО, позволяющую объединить теоретическое и эмпирическое в педагогическом исследовании и представить изучаемый объект в его целостности, основное назначение которой заключается в раскрытии связи структуры изучаемого объекта с выполняемыми функциями. Моделирование определяет «образец» реального процесса педагогической деятельности и возможность перенесения полученных результатов на оригинал.

Эффективность модели зависит от того, в какой мере содержательное обеспечение согласуется со спецификой деятельности обучающегося контингента, его ценностными ориентациями, мотивами и потребностями. На каждом этапе (1, 3, 5 семестры) в содержательную часть включались виды лёгкой атлетики циклического и ациклического характера, поскольку лёгкоатлетические упражнения являются основополагающими в жизнедеятельности человека, способствуют разностороннему развитию физических способностей и профессионально важных качеств. Включение во 2, 4, 6 этапы физических упражнений из различных профессионально-прикладных видов спорта, подвижных и спортивных игр обуславливалось диагнозом и состоянием здоровья.

Результаты сравнительного анализа динамики сформированности критериев и показателей профессиональной адаптации студентов с ограниченными возможностями здоровья в экспериментальных и в контрольных группах позволяют признать экспериментальную методику эффективной.

#### *Литература:*

1. Кабачков, В.А. Основы физического воспитания с профессиональной направленностью в учебных заведениях профтехобразования [Текст] : дис. ... д-ра пед. наук в виде науч. доклада / В.А. Кабачков. – Москва, 1996. – 64 с.
2. Коровин, С.С. Теория и методика формирования физической культуры личности [Текст] / С.С. Коровин. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2005. – 72 с.
3. Лубышева, Л.И. Современный ценностный потенциал физической культуры и спорта и пути его освоения обществом и личностью [Текст] / Л.И. Лубышева // Теория и практика физической культуры. – 1997. – № 6. – С. 10–15.

### *References:*

1. Kabachkov, V.A. Osnovy fizicheskogo vospitaniya s professional'noj napravlennoy v učebnyh zavedeniyah proftekhobrazovaniya [Tekst] : dis. ... d-ra ped. nauk v vide nauch. doklada / V.A. Kabachkov. – Moskva, 1996. – 64 s.
2. Korovin, S.S. Teoriya i metodika formirovaniya fizicheskoy kul'tury lichnosti [Tekst] / S.S. Korovin. – Orenburg: Izd-vo OGPU, 2005. – 72 s.
3. Lubysheva, L.I. Sovremennyy cennostnyj potencial fizicheskoy kul'tury i sporta i puti ego osvoeniya obshchestvom i lichnost'yu [Tekst] / L.I. Lubysheva // Teoriya i praktika fizicheskoy kul'tury. – 1997. – № 6. – S. 10–15.

**Гаевская Марианна Николаевна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
референт-аналитик информационных ресурсов  
E-mail: gaevsk.73@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

### **ИННОВАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕКАХ**

*Аннотация.* В статье раскрываются библиотечные инновации, используемые в музыкальных библиотеках.

*Ключевые слова:* инновации в библиотеках; интерактивные методы; электронно-библиотечные системы.

*Annotation.* The article reveals library innovations used in music libraries.

*Keywords:* innovations in libraries; interactive methods; electronic library systems.

В настоящее время библиотечным профессиональным сообществом осознано, что перспективы успешного развития есть только у библиотек, избирающих инновационный путь.

Инновация в библиотечном деле – это создание принципиально новых образцов деятельности, выводящих профессиональную деятельность на принципиально новый качественный уровень. Инновационная деятельность может быть направлена как на получение нового библиотечно-информационного продукта, так и на внедрение новых эффективных технологий работы [2].

Современная ситуация в обществе поставила библиотеки перед необходимостью переосмысления своего назначения, определения новых целей и задач деятельности, пересмотра своей роли и места в жизни общества. Библиотеки выступают теперь как многофункциональные учреждения, вынужденные находить и занимать социокультурные ниши на досу-

говом рынке и брать на себя функции, свойственные другим культурно-просветительным и воспитательным учреждениям. Библиотекам придется предлагать новые услуги и повышать качество традиционных услуг, осваивать непривычные формы деятельности.

Основой инновационного развития библиотек обоснованно признаны информационно-коммуникационные технологии, включая их программно-аппаратное обеспечение, а результатом – повышение качества создаваемых библиотекой продуктов и услуг.

Инновации в библиотечном деле имеют специфику, отличающую их от инноваций в других сферах, но методологическая и концептуальная базы у них общие. Кроме того, библиотечная инновация – это и процесс, и результат, т.е. результат процесса, который неизбежно со временем превращается в обыденность, затем и в традицию, а потом – в архаику. Именно поэтому, в силу постоянного устаревания инноваций, процесс инновационной деятельности также постоянен [3].

Из инноваций в работе последних лет можно выделить **интерактивные методы**. Интерактивность (inter – взаимный, act – действовать) означает взаимодействовать, находиться в режиме диалога с кем-либо.

Доступ к библиотечным документам осуществляют в новых реалиях с помощью отдела компьютеризации информационно-библиографических процессов сотрудники читального зала, абонемента, библиографы и библиотечный персонал, который непосредственно отвечает на информационные запросы.

Поскольку фонд специальной библиотеки формируется исходя из информационной ценности документов для конкретной группы пользователей, в музыкальной библиотеке основной фонд – это ноты и книги по музыке [5]. Ноты морально не устаревают, так как они фиксируют музыкальное произведение – это факт культурной жизни общества. Может устаревать редакция музыкального произведения, его трактовка, форма записи, нотация, манера исполнения. Поэтому фонды музыкальных библиотек достаточно стабильны, а их ценность со временем возрастает.

Наряду с нотной и учебной литературой, изданной большими тиражами, в крупных музыкальных библиотеках существуют фонды редких изданий и рукописей, коллекции концертных программ, газетных вырезок по музыкальной тематике, изоматериалов.

В последние годы музыкальные библиотеки комплектуются собственными электронными документами, копиями оригиналов, изданных в бумажном виде и оригинальными электронными изданиями. Начинают создаваться электронные библиотечные системы, читателям предоставляется возможность пользоваться литературой других библиотек и издательств [4].

В соответствии с требованиями государственных образовательных стандартов в части обеспечения каждого обучающегося доступом к электронно-библиотечной системе перед вузами встала сложная задача выбора ЭБС, наиболее соответствующей по содержанию контента специфике учебного заведения. После рекомендаций преподавателей и научных работников делается выбор в пользу определенных ЭБС [1].

Наиболее популярны в последнее время такие ЭБС, как «Лань», «Юрайт», «Рукопт», «Университетская библиотека онлайн» и др.

Электронно-библиотечная система издательства «Лань» – это ресурс, включающий в себя как электронные версии книг издательства «Лань», так и электронные книжные коллекции других издательств. ЭБС «Лань» – это простой и удобный ресурс для работы и учебы. В разделе «Музыка и театр» насчитывается 1716 книг только издательства «Лань».

ЭБС «Юрайт» – это сайт для поиска изданий и доступа к тексту издания в отсутствие традиционной печатной книги. Для удобства навигации по электронной библиотеке издания сгруппированы в каталог по тематическому принципу. Пользователям доступны различные сервисы для отбора изданий и обеспечения с их помощью комфортного учебного процесса. Такая форма представления учебных материалов востребована учебными заведениями, преподавателями, студентами. Она позволяет быстрее, чем напечатанный тираж, приобщиться к учебным материалам, она открыта каждый час, каждый день в любой точке интернет-пространства. Время пользования и количество пользователей не ограничено. Коммерческая политика библиотеки максимально прозрачна и доступна каждому учебному заведению. В электронной библиотеке представлены все книги издательства «Юрайт». Некоторые издания и дополнительные материалы доступны только в электронной библиотеке. В ЭБС «Юрайт» фонд электронной библиотеки составляет более 5000 наименований и постоянно пополняется новинками, в большинстве своем это учебники и учебные пособия для всех уровней профессионального образования от ведущих научных школ с соблюдением требований новых ФГОСов.

Национальный цифровой ресурс «РУКОПТ» – межотраслевая научная библиотека на базе информационной технологии «КОНТЕКСТУМ». Здесь размещен цифровой контент различного рода: книги, периодические издания и отдельные статьи, а также аудио-, видео-, мультимедиа, софт и многое другое.

Ежедневно обновляющаяся электронная библиотека (база данных) позволяет пользователям быть в курсе актуальной научной информации. Постоянно ведется работа по расширению содержания и усовершенствованию функциональных возможностей Национального цифрового ресурса



«РУКОНТ». В числе партнеров «РУКОНТА» – ведущие издательства, высшие учебные заведения и библиотеки. Национальный цифровой ресурс «РУКОНТ» имеет государственную регистрацию в качестве электронного СМИ и базы данных.

«Университетская библиотека онлайн» – это электронно-библиотечная система, содержащая издания по основным изучаемым дисциплинам и сформированная на основании прямых договоров с правообладателями учебной и научной литературы. Цель – обеспечение вузов и библиотек доступом к научной, учебной литературе и научной периодике для эффективного информационно-библиотечного сопровождения учебного процесса. Подключение к ЭБС «Университетская библиотека онлайн» позволяет вузам выполнить требования ФГОС ВПО третьего поколения, а также приказ Минобрнауки России № 1953 от 05 сентября 2011 г.

Так, например, в Магнитогорской государственной консерватории имени М.И. Глинки используются такие ЭБС, как «Лань», «Университетская библиотека онлайн». В Екатеринбургском Институте музыкального и художественного образования используются ЭБС: «Университетская библиотека онлайн», «Лань», «Юрайт», Научная библиотека «Elibrary.ru». В челябинском вузе ЮУрГИИ в рамках современного образования также используются следующие ЭБС: «Лань», «Руконт», «Юрайт», «IPR-books». Сложившаяся система электронных ресурсов библиотеки ЮУрГИИ обеспечивает широкий доступ к информационным источникам, способствует улучшению качества образования.

Инновации в библиотеке – это не только условие и инструмент её развития, но и средство повышения полезности деятельности библиотеки, уровня качества того социального блага, которое она предоставляет обществу и конкретным потребителям. Благо, которое предоставляет библиотека обществу – это качественное выполнение социальных функций и их расширение, которые в настоящее время подвергаются серьёзным изменениям. В последнее время становятся наиболее популярными ресурсы ЭБС. Их использование необходимо в современном образовании.

#### *Литература:*

1. Анищенко, Л.Н. Формирование и развитие системы электронных образовательных и научных ресурсов вузовской библиотеки [Текст] / Л.Н. Анищенко // Научные и технические библиотеки. – 2016. – № 2. – С. 25–32.
2. Брюс, Э. Инновации [Текст] / Э. Брюс, Д. Берчелл ; пер. с англ. – Москва : Дело и Сервис, 2010. – 240 с.
3. Гусева, Е.Н. Организация инновационного процесса в библиотеке: примерная схема [Электронный ресурс] / Е.Н. Гусева. – Режим доступа : [http://www.gpntb.ru/ntb/ntb/2014/3/ntb\\_3\\_7\\_2014.pdf](http://www.gpntb.ru/ntb/ntb/2014/3/ntb_3_7_2014.pdf) (дата обращения 10.11.2018).
4. Полтавская, Е.И. Музыкальные библиотеки [Текст] /Е.И. Полтавская // Научные и технические библиотеки. – 2017. – № 12. – С. 97–108.

5. Ямпольский, И.М. Библиотеки музыкальные / И.М. Ямпольский // Музыкальная Энциклопедия. – Т. 1. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – С. 467.

### *References:*

1. Anishchenko, L.N. Formirovanie i razvitie sistemy elektronnyh obrazovatel'nyh i nauchnyh resursov vuzovskoj biblioteki [Tekst] / L.N. Anishchenko // Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki. – 2016. – № 2. – S. 25–32.

2. Bryus, E. Innovacii [Tekst] / E. Bryus, D. Berchell ; per. s angl. – Moskva : Delo i Servis, 2010. – 240 s.

3. Guseva, E.N. Organizaciya innovacionnogo processa v biblioteke: primernaya skhema [Elektronnyj resurs] / E.N. Guseva. – Rezhim dostupa : [http://www.gpntb.ru/ntb/ntb/2014/3/ntb\\_3\\_7\\_2014.pdf](http://www.gpntb.ru/ntb/ntb/2014/3/ntb_3_7_2014.pdf) (data obrashcheniya 10.11.2018).

4. Poltavskaya, E.I. Muzykal'nye biblioteki [Tekst] /E.I. Poltavskaya // Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki. – 2017. – № 12. – S. 97–108.

5. YAmпол'skij, I.M. Biblioteki muzykal'nye / I.M. YAmпол'skij // Muzykal'naya Enciklopediya. – Т. 1. – Москва : Sovetskaya enciklopediya, 1973. – С. 467.

**Груцынова Анна Петровна,**  
доктор искусствоведения, доцент;  
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского»,  
профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов  
E-mail: [anna\\_gru@mail.ru](mailto:anna_gru@mail.ru)  
г. Москва, Россия

## **ГАЛАНТНЫЙ АНЕКДОТ, РАССКАЗАННЫЙ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ (БАЛЕТ АНДРЕ МЕССАЖЕ «ПРИКЛЮЧЕНИЕ ГИМАР»)**

*Аннотация.* Статья посвящена балету Андре Мессаже «Приключение Гимар» (1896). Автор рассматривает особенности сюжета и прослеживает его исторические аналогии. В статье значительное внимание уделено анализу музыкальной драматургии балета. Автор подробно рассматривает повторяющиеся фрагменты, служащие характеристикой персонажей, и танцевальные сцены, составляющие основу музыкальной драматургии произведения. Статья сопровождается поясняющими нотными примерами и иллюстрациями.

*Ключевые слова:* Андре Мессаже; «Приключение Гимар»; балет; музыкальная драматургия.

*Annotation.* The article is devoted to the ballet André Messagé «The Adventure of Guimard» («Une aventure de la Guimard») (1896). The author considers the features of the plot and he traces ballet historical analogies. The article paid considerable attention to the analysis of musical dramaturgy of the bal-

let. The author examines in detail the repetitive fragments that characterize the characters and dance scenes that form the basis of the musical dramaturgy of the work. The article is accompanied by explanatory musical examples and illustrations.

*Keywords:* André Messager; «The adventure of la Guimard» («Une aventure de la Guimard»); ballet; musical dramaturgy.

«Приключение Гимар» – последний балет Андре Мессаже (рис. 1), написанный им на либретто Анри Кэна в 1900 году для Опера-Комик и показанный в постановке мадам Марикиты. Премьера балета оказалась двойной: сначала он был исполнен труппой Опера-Комик 1 октября в парке Версаля на празднике по случаю Конгресса железных дорог, а затем спустя месяц, тем же составом исполнителей, 6 ноября на сцене самого театра.



Рисунок 1 – А. Мессаже (Ф. Регаме, ок. 1891)

Либретто этого одноактного балета было просто и даже в некотором смысле элементарно, а подобного рода сюжет не был чем-то абсолютно новым в истории западноевропейского балета. «В “Приключении Гимар”, – замечал М. Келькель, – заметна банальность сюжета, счастливо облагороженного музыкой Андре Мессаже» [5, p. 14].

Вся история разворачивается в кабачке «Терпсихора» близ парижского Понт-Нёф, где встречаются двое молодых влюблённых. Но молодой человек беден и не может купить своей подруге красивые безделушки, предлагаемые торговками, из-за чего та, обидевшись, от него уходит. Расстроенного молодого человека обещает избавить от этого несчастья сержант-рекрутер, который уговаривает его подписать бумаги в обмен на

полный кошелёк и обещания весёлой солдатской жизни. Получив деньги, влюблённый отдаёт их девушке, но та, поняв, откуда они, пытается вернуть кошелёк рекрутеру и просит отдать ей подписанную юношей бумагу. Сержант охотно забирает деньги, но бумаги не возвращает. Возникает ссора, но в этот момент в кабачке появляется Гимар с двумя своими товарками – «маленькими крысами Оперы»<sup>3</sup>. Никем не узнанная, она спрашивает о причине шума и берётся помочь. Обольстив сержанта танцем, она выхватывает у него пресловутую бумагу и рвёт на части. Рекрутер выходит, обещая отомстить, а в кабачке в это время начинаются танцы, затеянные Гимар. Сначала все исполняют ригодон, а затем, в благодарность танцовщице, своё искусство демонстрируют влюблённые. Но тут появляется рекрутер во главе толпы вооружённых слуг и сопровождаемый полицейским капралом. Гимар сначала скрывается от них в толпе, затем одного бьёт веером, другому даёт пощёчину. Тем временем входит лейтенант полиции в компании богатого откупщика. Лейтенант требует у Гимар объяснений её преступлений, но откупщик – большой любитель Оперы – узнаёт в своевольной незнакомке знаменитую танцовщицу. Рекрутера выгоняют за дверь, а Гимар в доказательство, что это действительно она, танцует самый модный танец. Завершается балет триумфом Гимар, которую торжественно уносят в портшезе.

Истории о рекрутерах, которые обманом, подкупом или иным путём пытаются заставить молодого человека подписать бумаги о вербовке, и о героинях, которые собственной хитростью избавляют несчастного возлюбленного от этой участи, были весьма популярны и в XVIII веке (например, балет «Рекруты, или Испытание любви», некоторыми исследователями приписываемый В.-А. Моцарту<sup>4</sup>), и в веке девятнадцатом (например, «Пакеретта»). В силу сюжетных особенностей интриги подобные спектакли были, как правило, бытовыми и бесспорно комическими. Но появившееся в конце XIX века «Приключение Гимар» – не просто балет комический, это ещё и балет галантный, чему в немалой степени способствует образ главной героини. В данном случае мы имеем дело с определённой «модуляцией» отношения либреттиста к сюжету. Персонажи, которые в традиционном балете XIX века были бы главными (то есть, влюблённые, которых эта история касается непосредственно), становятся второстепенными. Либреттист даже не наделяет их именами, при необходимости обходясь определениями «влюблённые», «влюблённая», «моло-

<sup>3</sup> «Крысами оперы» (*rat de l'opéra*) или «маленькими крысами оперы» (*petit rat de l'opéra*) в парижской Опере XIX века называли учениц, участвующих в спектаклях, или танцовщиц кордебалета.

<sup>4</sup> Этот балет составлен из произведений композитора, но было ли это сделано им самим или иным музыкантом, и – соответственно – следует ли его считать балетом Моцарта или балетом на его музыку (что не одно и то же), доподлинно не известно.

дой человек», «девушка», «друг», «подруга» и т. п. Главной же героиней становится Гимар, которая «включается» в развитие сюжета уже после непосредственной завязки (подписание бумаг о вербовке), по сути дела, в середине спектакля, и берётся исправить всё исключительно для собственного развлечения. Более того – из всех героев балета именно она наделяется именем собственным, остальные же рассматриваются как своеобразные драматургические персонажи-«символы». Это лишний раз подчёркивает как важность и «центральность» Гимар, так и схематичность всего прочего, существующего лишь ради её истории и составляющего необходимый сюжетный фон спектакля.

Кроме того, балеты, где центральным действующим лицом является танцовщица, к началу XX века тоже становятся традиционными и популярными по вполне объяснимым причинам. Благодаря такому выбору авторы могут использовать большое количество танцев исполнительницы даже в сравнительно кратком балете, так как к этому располагает сам образ героини. Можно вспомнить балет П. Тальони–Ц. Пуни «Прима-балерина» (1849), М. Петипа–Ц. Пуни «Путешествующая танцовщица» (1865), М. Петипа–Л. Минкуса «Камарго» (1872), Ж. Хансена–А. Вормсера «Звезда» (1897), а, кроме того, знаменитых «Эсмеральду» и «Баядерку», которые, не являясь историями о *танцовщице балета*, тем не менее, являются *балетами о танцовщицах*.



Рисунок 2 – М.-М. Гимар (Ж.-О. Фрагонар, 1769)

Да и сама Мари-Мадлен Гимар (рис. 2), вместе с певицей Джузеппиной Грассини, уже была одной из героинь французского балета конца XIX века, войдя в сюжет «Мервейёз и жиголетт» Луи Ганна (1894). Однако в балете Ганна она как персонаж была скорее частью исторического контек-

ста, а весь спектакль в целом представлял собой пример создания практически исторического музыкального спектакля, в котором подавляющее большинство персонажей – реально существовавшие люди.

В балете же «Приключение Гимар» конкретная личность конкретной танцовщицы не столь принципиальна. В либретто её имя можно было бы заменить любым иным именем любой иной исполнительницы (даже исполнительницы вымышленной), лишь дав ей в перечне персонажей определение «известной танцовщицы Оперы». Однако в данном балете присутствие Гимар на сцене придаёт неуловимый оттенок достоверности изобретённому либреттистом сюжету.

Кроме того, использование имени Гимар – это ещё и оттенок определённой исторической эпохи (вторая половина XVIII века, скорее всего, его 70–80-е годы), и даже некий намёк на вполне реальное место действия, которое в кратком содержании балета и в его ремарках называется «кабачок Терпсихора» (*la quinguette de «Terpsichore»*), но явно намекает на знаменитый «Отель Гимар» (*Hôtel de mademoiselle Guimard*), который среди парижан (в честь танцовщицы) назывался также и «храм Терпсихоры» (*le temple de Terpsichore*) (рис. 3).

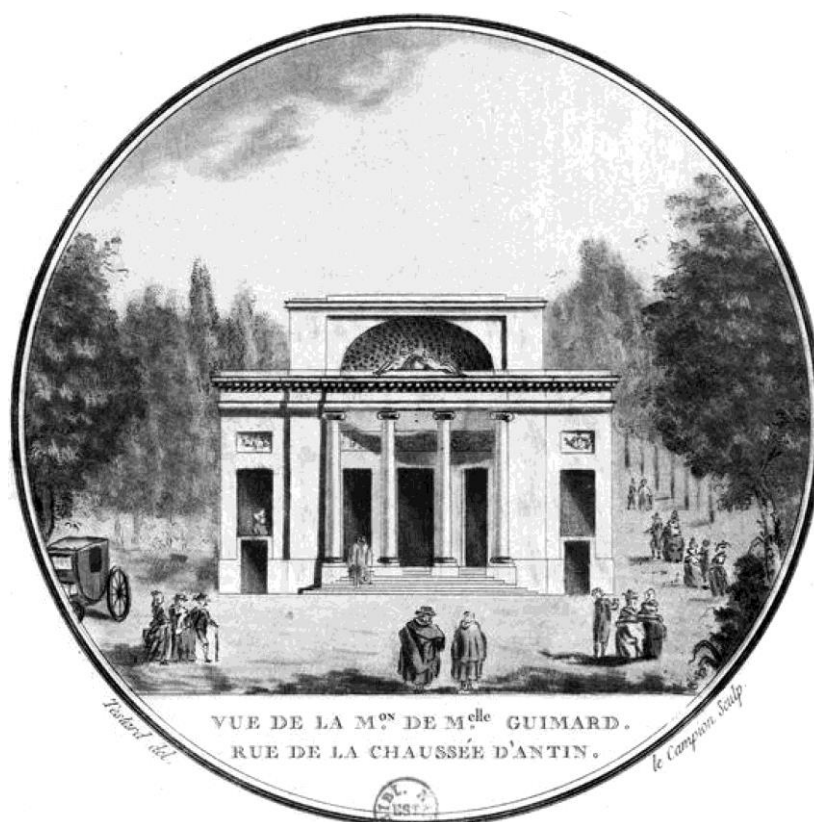


Рисунок 3 – Отель Гимар (Ф.-М. Тестар, 1789)

Впрочем, достоверность эпохи в этом балете, как уже понятно, не главное. В отличие от «Мервейёз и жиголетт» Ганна, где реально существовавшие личности являются определяющими и «поддерживаются» избираемыми музыкальными жанрами и где избранная эпоха становится

принципиально важным элементом восприятия, здесь присутствие Гимар мыслится лишь ещё одной пикантной подробностью исторического анекдота, легшего в основу сюжета.

Так же, как и большинство иных балетов рубежа XIX–XX веков, «Приключение Гимар» – сочинение не просто одноактное, но единого развития. Краткость произведения привела к максимальной насыщенности музыкальными «событиями». Впрочем, нельзя сказать, что балет Мессаже представляет собой единое, *абсолютно* безцезурное музыкальное построение наподобие свободно развивающейся симфонической поэмы. Внутри него образуются относительно завершённые танцы, как имеющие названия (например, Сцена любви<sup>5</sup>, Выход Гимар), так их и не имеющие (сцена с торговками, марш рекрутера, сцена обольщения рекрутера танцовщицей Гимар); как жанрово определённые (Ригодон), так и не имеющие отсылок к какому-либо конкретному танцевальному жанру (танец влюблённых, Финальный ансамбль). Именно они становятся своеобразными смысловыми точками, вычерчивающим музыкально-драматургический «график» развивающегося сценического действия.

В отличие от большинства прочих балетов того времени, в этой партитуре практически отсутствуют лейтмотивы, что можно объяснить как отличительной чертой письма самого Мессаже, так и особенностями балета, в котором главный персонаж (Гимар) в силу её профессии характеризуется не какой-либо конкретной темой, а многочисленными танцами, в которых она участвует одна или в сопровождении ансамбля.

Единственный персонаж, который обрисовывается в балете если не лейтмотивом, то возвращающимся фрагментом танца, это, как ни странно, сержант-рекрутер, герой не первостепенный, но ярко охарактеризованный несколькими маршами, музыкально родственными друг другу. Среди множества танцевальных ритмов и жанров они звучат весьма свежо и контрастно, помогая лучше осознать происходящее. Все они отличаются чётким ритмом, фанфарными мотивами, восходящей «напористой» мелодикой.

Первый марш сержанта сопровождает его появление в действии, это своеобразная «увертюра» его сценического образа:

---

<sup>5</sup> Написанными с прописной буквы мы будем упоминать названия танцев, указанных в клавире (Сцена любви, Выход Гимар и пр.). Танцевальные сцены, в клавире не обозначенные и названные так нами, мы даём написанными со строчной буквы (сцена с торговками, марш рекрутера, сцена обольщения рекрутера и пр.).

*пример 1*



Внутри этого марша появляется и вторая тема, развивающая ту же идею, но лишённая некоторой «сглаженной» балетной триольности:

*пример 2*



Однако гораздо большее значение в балете будет иметь третья маршевая тема, принимающая на себя роль своеобразного музыкального портрета сержанта. Она напоминает своим рисунком вторую тему, но в ритмическом отношении гораздо проще, а благодаря трёхдольности размера звучит по-балетному сглаженно. Именно она будет повторяться при каждом появлении рекрутера на сцене. Но никаких преобразований эта тема не претерпевает, каждый раз оставаясь узнаваемой и сохраняя весь комплекс своих музыкальных черт:

*пример 3*



Если взглянуть на музыку балета в целом, то можно сказать, что построен он вполне традиционно, в духе большинства спектаклей XIX века. Это свободное сочетание пантомимных фрагментов, в которых развивается действие, и самых разнообразных танцев. Мы уже упоминали, что некоторые из них получают отдельное указание на их наличие в клавире, тогда как иные образуют краткие танцевальные «островки» внутри пантомимного действия.

Танец с точным указанием использованного бытового жанра в этом балете один – Ригодон; он составляет своеобразный центр балета и словно



делит спектакль надвое. Действие, развивающееся до него, – это завязка (подписание бумаги о рекрутировании и отказ её вернуть) и первая «местная» кульминация (обольщение рекрутера, уничтожение злосчастной бумаги танцовщицей Гимар и угрозы в её сторону сержанта). Действие, развивающееся после него, представляет собой уже драматическую кульминацию (попытка арестовать героиню) и развязку балета с внезапным узнаванием и общим чувствованием Гимар.

Использованный Мессаже Ригодон нельзя считать жанром, часто появляющимся в балетах XIX века. Уже упоминавшийся нами Ганн для характеристики Гимар в партитуре «Мервейёз и жиголетт» прибег к более привычному менуэту. Непривычный же для хореографического спектакля Ригодон звучит свежо и неизбито.

Это один из самых пространных танцев в «Приключении Гимар», с одной стороны, логически возникающий в сюжете, а с другой – имеющий точное начало и абсолютно точный финал, являясь единственным своего рода «вставным» номером внутри балета.

Если охватить взглядом его форму, то окажется, что построен Ригодон весьма классически: это сложная трёхчастная форма с трио, которая предоставляет многочисленные возможности взаимного производного контраста, образующегося внутри одного, мелодически родственного, танцевального движения. При этом каждая из относительно «новых» музыкальных тем сопровождает меняющийся состав исполнителей. Это сопоставление ансамбля, соло Гимар и Гимар в сопровождении ансамбля. И чаще всего подобное сопоставление логически связано с динамикой исполнения: оркестровое *f* «провоцирует» ансамблевый танец, появляющееся *p* – соло Гимар.

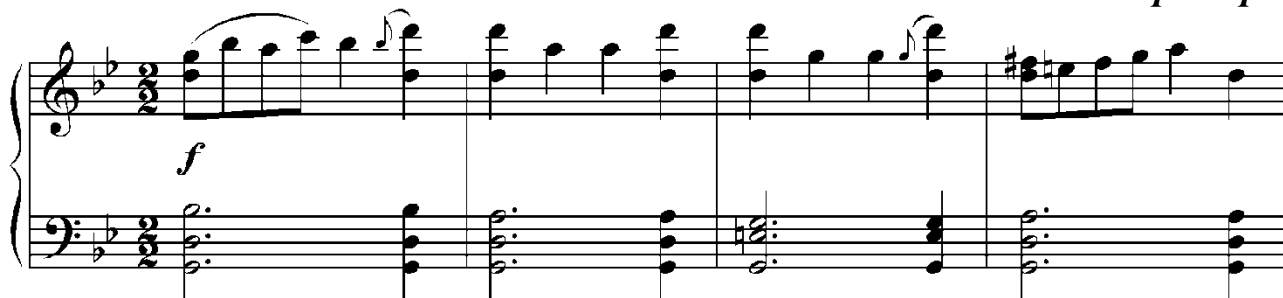
Как мы уже говорили, все темы Ригодона тематически связаны друг с другом, но имеют каждая – свои особенности. Их объединяет общее ритмическое движение и своеобразная гармонизация, в которой постоянно подчёркивается «бурдонная» басовая квинта, чрезвычайно часто возникающая в аккомпанементе и становящаяся одним из характерных штрихов «народного» танца, исполняемого в кабачке в весьма характерных декорациях (в ремарках можно прочесть: «Гимар приносят вино, она просит музыкантов подняться на бочки и приглашает всех потанцевать»<sup>6</sup>).

Крайние разделы Ригодона минорные и – в свою очередь – они тоже трёхчастны. Их первая тема – собственно «заглавная» тема танца, чаще всего повторяющаяся и сопровождающая хореографический ансамбль:

---

<sup>6</sup> Ремарки клавира балета [2] приводятся в переводе автора работы.

*пример 4*



Вторая тема крайних разделов – соло Гимар – представляет собой своеобразную вариацию на прозвучавшую тему с несколько изменённым мелодическим рисунком и чуть более «подвижным» аккомпанементом (впрочем, «убыстрение» темпа здесь лишь кажущееся, связанное с появлением в нижнем регистре чётко проговариваемых восьмых):

*пример 5*



Тема возникающего трио продолжает танцевальное движение в чуть ином ритмическом облике, но явно связано с темами первого раздела. Кроме того, оно традиционно отличается ладовым контрастом: мажорная тема звучит чуть прозрачнее и камернее:

*пример 6*



Гораздо чаще, чем бытовые танцевальные жанры, в балете встречаются жанры традиционно балетные, характерные для спектаклей XIX века. Более того, на некоторые из них точно указано в клавире, что делает их некими важными сценическими точками.

С именем Гимар связаны четыре таких фрагмента, причём, два из них – сольные (Выход Гимар и Вариация Гимар).

Выход героини можно уподобить своеобразной танцевальной «выходной арии», по яркости и, вероятно, производившему на зрителя музыкальному впечатлению похожей, например, на знаменитую «Хабанеру» Кармен. Мы не зря вспомнили об этой опере Ж. Бизе, так как Выход Гимар, несмотря на всю его несомненную «французскость», имеет неулови-

мый оттенок чего-то музыкально-испанского, что, прежде всего, выражается в ритмически чётком и весьма характерном вступлении:

пример 7

The musical score for Example 7 is written for piano in 3/4 time, marked *ff* (fortissimo). It features a rhythmic introduction with a dotted quarter note followed by an eighth note in the right hand, and a dotted quarter note followed by an eighth note in the left hand. The melody is characterized by a series of eighth-note chords in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line above the staff indicates an *8va* (octave) marking. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

Впрочем, собственно сама тема этого Выхода представляет собой уже обобщённо-балетное построение, почти лишённое национального колорита (если не считать таковым ритм аккомпанемента):

пример 8

The musical score for Example 8 is written for piano in 3/4 time. It features a rhythmic introduction with a dotted quarter note followed by an eighth note in the right hand, and a dotted quarter note followed by an eighth note in the left hand. The melody is characterized by a series of eighth-note chords in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line above the staff indicates an *8va* (octave) marking. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

Однако сам факт введения отдельного фрагмента для выхода исполнительницы заслуживает внимания, так как подобное решение в балетных партитурах встречается не слишком часто. Его можно объяснить тем, что заглавная героиня балета появляется лишь в середине сюжетного действия, а потому этот факт следовало подчеркнуть специально. Все события, произошедшие до этого момента, теперь оказываются своеобразным вступительным построением (пусть и со своей кульминацией), на смысловом пике которого и появлялась Гимар.

Второй сольный танец героини, специально обозначенный композитором, – это её Вариация, возникающая в конце балета, с одной стороны, в качестве сюжетного триумфа Гимар, а с другой – как дополнительное доказательство её личности через демонстрацию таланта. Более того, возникновение танца предваряется ремаркой: «Это и есть прекрасная знаменитая танцовщица, которая, чтоб убедить всех, танцует “*dernier pas à la mode*”<sup>7</sup>». Таким образом, можно предположить, что звучащий далее танец будет каким-либо новым, характеризующим эпоху, жанром.

Однако появляющийся танец представляется скорее ещё одной стилизацией, причём, стилизацией, которая с любой точки зрения не очень похожа на «последний писк танцевальной моды» времён Гимар. С одной

<sup>7</sup> «Танец – последний писк моды».

стороны, в этом танце слышатся отголоски совсем не новомодных танцев конца XVIII века: менуэта, сарабанды или даже чаконь<sup>8</sup>. С другой стороны, этот «*dernier pas à la mode*» мог быть трактован в хореографическом смысле как некий *новый танцевальный рисунок*, не обязательно поддержанный *новым музыкальным сопровождением*. В некотором смысле Вариация Гимар может служить жанрово-бытовым ответом прозвучавшему в центре балета Ригодону.

«*Dernier pas à la mode*», как и Ригодон, имеет строго очерченные рамки и представляет собой своеобразный «вставной» танец, возникающий внутри пантомимного действия. Его основная тема – строгая и торжественная, размеренность и хоральность которой скорее заставляет вспомнить не о конце XVIII века, а о его начале:

пример 9

The image shows a musical score for a piano piece, likely a variation of a dance. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. Dynamics markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* again. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs.

Варьированная реприза этого танца позволяет говорить об отголосках уже упомянутой чаконь, столь характерной для балетной музыки (правда, более всего для её примеров XVIII века). Впрочем, вариационная форма в этом танце не выдерживается, что вполне объяснимо в балете конца XIX века, уже не столь скрупулёзно соблюдающем формы традиционных балетных жанров.

Ещё один танец, указанный в клавире – Финальный ансамбль, который представляет собой один из вариантов заключающего балет галопа<sup>9</sup>. Этот стремительный танец должен был венчать всё это незамысловатое по фабуле сочинение, а потому и форма, и темы, которые избирает для него композитор, столь же «несерьёзны» и напоминают скорее традиционную коду музыкально-хореографической формы.

<sup>8</sup> Впрочем, для второй половины XVIII века чаконя, размещённая в музыкально-театральном произведении, была вполне частым явлением (см.: [1]).

<sup>9</sup> Галоп, нередко завершавший балет XIX века, служил своеобразным аналогом традиционного финального ансамбля в опере XVIII века.

Основная тема Финального ансамбля – задорная и словно закручивающаяся вокруг своей оси. Её движение постоянно подстёгивается остигнутым биением восьмых в аккомпанементе:

*пример 10*



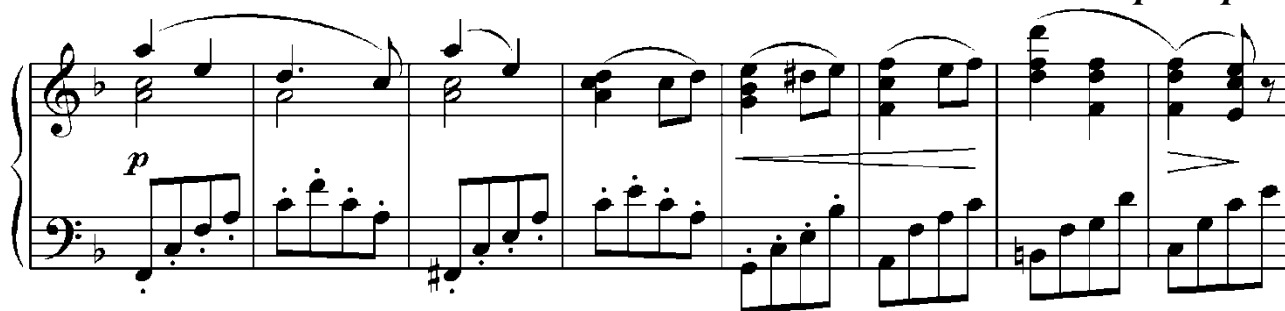
Форма Финального ансамбля может быть трактована как рондо, в котором первый эпизод напоминает скорее логическое продолжение основной музыкальной идеи, изложенной в рефрене,

*пример 11*



а второй – контрастен. Он становится последним сольным танцевальным фрагментом Гимар, специально отмеченным в клавире. С одной стороны, он находится в русле общего движения, а с другой – более лиричен и производит впечатление камерного вкрапления в картину общего веселья:

*пример 12*



В коде Финального ансамбля именно тема второго эпизода преобразуется в апофеоз торжества Гимар, что представляется логичным, так как именно второй эпизод связан с обликом танцовщицы:

*пример 13*



Завершая разговор об отмеченных в музыке «Приключения Гимар» танцах, следует сделать одно смелое, но не лишённое оснований предположение. Если мы охватим единым взглядом шесть из четырёх указанных танцев, в которых участвует Гимар, то, выстроенные в общую последовательность, они образуют линию, напоминающую своими контурами традиционную для балета XIX века форму *pas de deux*. Причём, *pas de deux*, трактованного уже в духе конца столетия. Действительно, сначала мы видим Выход Гимар (аналог традиционного *entrée*), затем – Ригодон, в котором участвуют ансамбль и сама Гимар (который можно трактовать как подобие дуэтного *Adagio*), после возникает Вариация Гимар (собственно, необходимый в *pas de deux* сольный танец) и, наконец, Финальный ансамбль с сольным фрагментом танцовщицы, который, как мы уже говорили, по стилю схож с привычной Кодой. Таким образом, мы получим расфокусированный хореографический дуэт, отмеченный важной особенностью балетов последней трети XIX века и начала следующего столетия: отсутствием мужского сольного танца (участвующий в танцах в балете «Приключение Гимар» Влюблённый на самом деле был ролью для танцовщицы-травести, прочие мужские роли – сержант, солдаты, полицейский капрал и др. – предполагали пантомимное исполнение).

Прочие танцевальные сцены, которые образуют более или менее завершённые фрагменты и лишены специального указания в партитуре, зачастую построены весьма свободно. Они, имея точный «зачин», не могут

похвастаться сколько-нибудь определённым финалом, свободно переходя в дальнейшее музыкальное повествование.

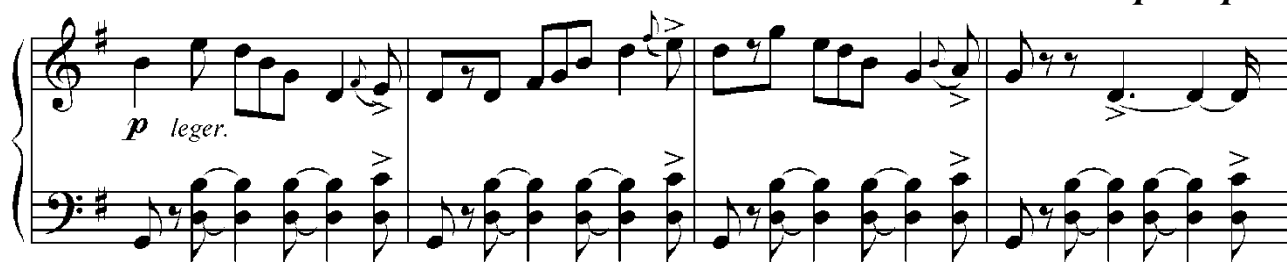
До появления на сцене Гимар возникает ещё один танец – Сцена любви, исполняемая парой влюблённых, справедливо не носящая указания «*pas de deux*» (чего можно было бы ожидать, будь это балет более раннего времени). Музыкально-хореографическая форма в танце не выдерживается и более того – Сцена любви, имея точное начало, переходит далее в танцевальную сцену торговков. Нежная тема этого эпизода развивается свободно, отличаясь возникающей время от времени неквадратностью, которая подчёркивается и используемым композитором изменением темпа:

*пример 14*

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into three systems. The first system begins with a *dolce* marking and a *p* dynamic. The second system starts with a *poco rit.* marking, followed by a section marked *a Tempo* with a '6' above the staff, indicating a sextuplet. The third system continues the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

Сцена торговков тоже не имеет точного завершения. По своему сценическому значению этот фрагмент, вероятно, был эпизодом пантомимным (в ремарках можно прочитать: «они [влюблённые – А.Г.] видят себя окружёнными торговками кружевами, украшениями, чепчиками и шейными платками, которые, танцуя, предлагают юной паре свои товары»). С другой стороны, эта сцена могла бы стать и изящным танцем, если бы не постоянно подчёркиваемые, слегка «надоедающие», синкопы:

пример 15



Ещё одна такая не названная, но более танцевальная и завершённая, сцена встречается нам в тот момент сценического действия, когда Гимар берётся помочь влюблённым и очаровывает сержанта-рекрутера. Написанный в форме вариаций<sup>10</sup>, этот эпизод впервые предоставляет нам возможность познакомиться с обольстительным танцем исполнительницы (её Выход такой возможности не предполагал). Изящество, томность музыкальных движений (скорей всего, провоцирующих на схожее пластическое решение), постоянная ритмическая «игра» с залигованными звуками, всё это отличает тему сцены обольщения:

пример 16



Наконец, последняя из таких неуказанных танцевальных сцен, – это танец влюблённых, возникающий сразу после Ригодона и имеющий оттенок вальса. С точки зрения времени действия балета, вальс должен трактоваться как анахронизм. С другой стороны, если рассматривать балет с точки зрения композитора конца XIX века, то наличие в партитуре вальса – это уже скорее добрая традиция жанра, нежели указание на время действия и стилистические особенности эпохи.

Завершённая трёхчастная форма танца оправдывается и предполагаемой сценической трактовкой. Первый её раздел исполнялся дуэтом влюблённых, второй был отдан соло Гимар, в третьем танцовщики объединились.

Крайние разделы танца представляют собой, как мы уже говорили, вариант вальса с покачивающимся аккомпанементом и такой же волнообразной мелодией не слишком большого диапазона. Благодаря своей ритмике эта тема кажется наполненной гамионами:

<sup>10</sup> Следует сказать, что в балетах рубежа XIX–XX века форма вариаций в качестве основы для хореографического номера становится всё популярнее.



*пример 18*



Середина же танца, представляющая собой вариацию Гимар (вариацию как в хореографическом, так и в музыкальном смысле этого термина), напротив, гемиолу нарочито отвергает, ещё более приближаясь к быстрому вальсу:

*пример 18*



Танцы, как названные, так и не обозначенные композитором, объединяются более или менее протяжёнными связками, имеющими двойное назначение. Это и своеобразные «переходы», музыкально необходимые для объединения танцевальных эпизодов, и сценически важные действенные сцены, в которых активно развивается сюжет. Однако, как мы уже говорили, в отличие от многих других примеров французских балетов рубежа веков, эти действенные сцены не связаны с использованием лейтмотивов, которые могли бы их дополнительно объединить. Чаще всего в них встречаются отголоски недавно прозвучавших фрагментов. Таким образом, музыкально-драматургической основой балета становятся именно созданные Мессаже танцы (которые прочими композиторами нередко трактуются как «вставные» номера), появляющиеся в действенных сценах в качестве отголосков. Но они не исполняют функции лейтмотивов или сквозных тем, являясь лишь музыкальными «воспоминаниями» о прошедшем и своим наличием «стягивая» расположенные рядом отдельные танцевальные фрагменты, но не более того.

Первое представление балета оказалось весьма знаменательно объединено в одном спектакле с первым действием оперы Л. Делиба «Король сказал» (рис. 4).

| <b>FÊTE</b>  |  |                                      |  |
|--|--|--------------------------------------|--|
| OFFERTE PAR LE GOUVERNEMENT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE   |  |                                      |  |
| AU CONGRÈS INTERNATIONAL DES CHEMINS DE FER  |  |                                      |  |
| AU CHATEAU DE VERSAILLES   |  |                                      |  |
| LE 1 <sup>er</sup> OCTOBRE 1900  |  |                                      |  |
| — 0 —  |  |                                      |  |
| 1 <sup>er</sup> ACTE DE  |  |                                      |  |
| <b>Le Roi l'a dit</b>  |  |                                      |  |
| Opéra-Comique en deux actes de GONDINET et M <sup>r</sup> PH. GILLÉ  |  |                                      |  |
| Musique de Léo DELIBES   |  |                                      |  |
| Le Marquis de Montcontour . . . . .  | M <sup>r</sup> L. FUGÈRE   | Philomèle . . . . .                  | M <sup>lle</sup> BEAN  |
| Benoît . . . . .   | M <sup>r</sup> CARBONNE  | Chimène . . . . .                    | M <sup>lle</sup> DAFPETYE  |
| Miton . . . . .  | M <sup>r</sup> GRIVOT  | La Marquise . . . . .                | M <sup>lle</sup> C. PIERRON  |
| Merlussac . . . . .  | M <sup>r</sup> JACQUIN   | Javotte . . . . .                    | M <sup>lle</sup> TIPHAINÉ  |
| Gautru . . . . .   | M <sup>r</sup> GOURDON   | La Blenette . . . . .                | M <sup>lle</sup> M. DELORN   |
| Facôme . . . . .   | M <sup>r</sup> MESMAECKER  | Flarambel . . . . .                  | M <sup>lle</sup> EYREAMS   |
|  |  | Agathe . . . . .                     | M <sup>lle</sup> MARIÉ DE LISLE  |
|  |  | Angélique . . . . .                  | M <sup>lle</sup> VILMA   |
| — 0 —  |  |                                      |  |
| <b>Une Aventure de la Guimard</b>  |  |                                      |  |
| Ballet-Divertissement en un acte de M <sup>r</sup> HENRI CAIN  |  |                                      |  |
| Musique de M <sup>r</sup> A. MESSEGER  |  |                                      |  |
| Chorégraphie de M <sup>lle</sup> MARIQUITA — Décor de M <sup>r</sup> L. JOSSEAUME — COSTUMES de M <sup>r</sup> CH. BIANCHINI |  |                                      |  |
| — 0 —  |  |                                      |  |
| La Guimard . . . . .   | M <sup>lle</sup> CHASLES   |                                      |  |
| L'Amoureuse . . . . .  | M <sup>lle</sup> EDEA SANTORI  | L'Amoureux . . . . .                 | M <sup>lle</sup> G. DUGUÉ  |
| Le Sergent recruteur . . . . . M <sup>r</sup> BARTOLETTI   |  |                                      |  |
| Le Lieutenant de Police . . . . .  | M <sup>r</sup> CH. AUBERT  | Le Patron de la Guinguette . . . . . | M <sup>r</sup> PRICE PÈRE  |
| Quatre petits Rats . . . . .   | M <sup>lles</sup> RAY, ANDRÉ<br>ROBIN, LIPARIA                               | Huit Marchandes . . . . .            | M <sup>lles</sup> HATREL, VUILLAUME 2 <sup>e</sup><br>MAY, CALVIERE, LEROY,<br>NRIKYN, EYSER, DEGAUX |
| Quatre petits Clercs . . . . .   | M <sup>lles</sup> VUILLAUME 1 <sup>re</sup><br>MARTINEZ, LEFRESNE<br>OTYLLIA | Quatre Ribaudes . . . . .            | M <sup>lles</sup> YOLIN, BROUSSIER<br>DAMONGEOT, VUECHOT   |
| Deux Trompettes . . . . .  | M <sup>lles</sup> CHAMBON, MARY  | Quatre Grisettes . . . . .           | M <sup>lles</sup> DE CESAC, DEVILLIERS<br>LUCIA, PLA   |
| Deux Marchands . . . . .   | M <sup>lles</sup> VINDER, POUPIN   | Le Sergent du Guet . . . . .         | M <sup>r</sup> ELOI  |
| Bourgeois, Bourgeoises, Soldats, Musiciens, Porteurs.  |  |                                      |  |
| — 0 —  |  |                                      |  |
| Chef d'Orchestre : M <sup>r</sup> A. MESSEGER  |  |                                      |  |
| Chef des Chœurs : M <sup>r</sup> H. CARRÉ  |  |                                      |  |

Рисунок 4 – Программа спектакля (1 октября 1900)

Автор отзыва об этом вечере не преминул упомянуть, что и декорации были соответствующими: «На сцене – триптих в духе Ватто, справа и слева два ряда деревьев, украшенных разноцветными плодами, которые внезапно загораются» [3, р. 2]. Обе части спектакля, таким образом, оказались галантно-изысканными и, на взгляд критика конца XIX века, «несерьёзными»<sup>11</sup>.

Сохранившийся отзыв на этот спектакль, впрочем, донёс до нас несколько слов об исполнительнице главной роли – мадемуазель Шаль: «Гимар – восхитительная, изящная звезда Опера-Комик, это м-ль Шаль,

<sup>11</sup> Здесь можно провести параллель со спектаклями в петербургском Эрмитажном театре, игравшимися примерно в те же годы. Они также составлялись из отдельных актов спектаклей или (в редких случаях) одноактных постановок и предполагали исполнение для избранной приглашённой публики (в петербургском варианте – придворной). Впрочем, спектакли в парке Версаля не были столь постоянной практикой, как спектакли Эрмитажного театра.

которая кажется более милой и более лёгкой в своём танце, чем когда-либо» [3, р. 2].

Можно было бы сказать, что «Приключение Гимар», как и большинство других французских балетов того времени, стремительно и безвозвратно канули в Лету, что их не воспринимали как достойные внимания произведения ни современники, ни тем более критики более позднего времени. Но тем более удивительно, что спустя почти четыре десятилетия, в 1934 году, А. де Кюрзон, начиная отзыв на премьеру «Фрагонара» Г. Пьерне, не без лёгкого налёта ностальгии писал так: «В 1900 году Андре Мессаже в Опера-Комик рассказал нам о “Приключении Гимар” <...>, и это было очаровательно» [4, р. 4].

#### *Литература:*

1. Булычёва, А.В. Жизнь после жизни. Театральные чаконы и пассакальи в эпоху Просвещения [Текст] / А.В. Булычёва // Старинная музыка. – 2003. – № 1. – С. 14–20. – ISSN 1999–6810.

2. Une Aventure de la Guimard. Ballet en un acte de Henry Cain. Musique de André Messager. – Paris : Choudens. Editeurs, 1901. – 57 p.

3. Charles Chincholle. Le Gala de Versailles // Le Figaro. – 1900. – № 275. – P. 1–2.

4. Henri de Curzon. Revue musicale // Journal des débats politiques et littéraires. – 1934. – № 300. – P. 4.

5. Kelkel, M. La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles / M. Kelkel. – Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1992. – 328 p. – ISBN: 2711642739, 9782711642731.

#### *References:*

1. Bulychyova, A.V. Zhizn' posle zhizni. Teatral'nye chakony i passakal'i v ehpohe Prosveshcheniya [Tekst] / A.V. Bulychyova // Starinnaya muzyka. – 2003. – № 1. – S. 14–20. – ISSN 1999–6810.

2. Une Aventure de la Guimard. Ballet en un acte de Henry Cain. Musique de André Messager. – Paris : Choudens. Editeurs, 1901. – 57 r.

3. Charles Chincholle. Le Gala de Versailles // Le Figaro. – 1900. – № 275. – R. 1–2.

4. Henri de Curzon. Revue musicale // Journal des débats politiques et littéraires. – 1934. – № 300. – R. 4.

5. Kelkel, M. La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles / M. Kelkel. – Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1992. – 328 r. – ISBN: 2711642739, 9782711642731.

**Дымова Ирина Георгиевна,**  
кандидат педагогических наук, доцент,  
заслуженный работник культуры РФ;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
заведующий теоретическим отделением факультета  
музыкального искусства  
E-mail: i.g.dymova\_80@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Чикина Екатерина Владимировна;**  
Детская школа искусств № 12,  
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин  
E-mail: i.g.dymova\_80@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ТАЙНЫЕ СМЫСЛЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШИФРОВ**

*Аннотация.* В статье раскрываются различные виды музыкального шифрования: риторические фигуры, монограмма ВАСН, криптография знаков, букв и цифр, рисунков.

*Ключевые слова:* шифр; тайные смыслы; риторические фигуры; символика цифр; ономафония.

*Annotation.* The article reveals different types of music encryption: rhetorical figures, VACH monogram, cryptography of signs, letters and numbers, drawings.

*Keywords:* cipher; secret meanings; rhetorical figures; symbolism of numbers; onomatopia.

*Знать много языков – значит  
иметь много ключей к одному замку.  
Вольтер*

Информационный поток в современном мире огромен, и каждая отдельная смысловая деталь оказывается важной для понимания сущности того или иного явления жизни, природы, человека, общества. Нередко, помимо прямой информации, произведения искусства содержали ещё и скрытый смысл, зашифрованный разными способами. Процесс шифрования данных обнаруживается на протяжении всей истории развития человеческого общества. Наиболее изощрённо и разнообразно он проявляется в искусстве, позволяющем личности приобщиться к прекрасному, дающему энергию для осознания особой тайной реальности. Как универсальный духовный проводник, оно запечатлевает в «документе эпохи» мысли, веру

и надежду разных поколений, доступных к расшифровке человеку из другого времени.

Зачем же нужно в произведении искусства что-то зашифровывать, и откуда появилась эта традиция?

Потребность в тайнописи в Древнем мире и Античности связывалась не только с религиозными мистификациями, но и с желанием ремесленников прославить своё имя, при этом сохранив в секрете особенности мастерства. Готические храмы Средневековья были загадкой, воплощённой в камне, витражах, скульптурах, внутривидовых композициях. В эпоху Возрождения шифры защищали авторство научных открытий, а произведения искусства наполняли символами и иносказательностью, поощряя свойственное человеку стремление к постижению неизвестного.

Следуя мысли немецкого композитора Ф. Мендельсона о том, что в самом абстрактном из видов искусств – музыке – «ноты имеют такой же определенный смысл, как и слова», обратимся к эпохе Барокко как наиболее «говорящему» периоду истории музыки [4, с. 43]. Характерной чертой барочного музыкального языка явилось наличие своеобразных звуковых формул – риторических фигур, ставших устойчивыми символами определённых чувств и понятий. В трудах Б. Яворского указаны наиболее популярные приёмы риторики для передачи эмоций средствами музыки: печали в нисходящей мелодии (*catabasis*), воскресения в восходящем звукоряде (*anabasis*), скорби и страдания в хроматическом движении (*passus duriusculus*), интонации вопроса в восходящей секунде (*interrogatio*), а восклицания в скачке на сексту вверх (*exclamatio*) и др. Устойчивые мелодические обороты позволяют раскрыть те скрытые «послания», которыми наполнены сочинения И.С. Баха.

Одной из ключевых риторических фигур эпохи Барокко была фигура креста, встречающаяся «во множестве баховских произведений, в явном или скрытом виде... Эмблема эта состоит из разнонаправленных нот; если графически связать первую с третьей, а вторую с четвертой, образуется рисунок креста (X). Фамилия “Бах” (BACH) при нотной расшифровке образует такой же рисунок, что, вероятно, не могло не поразить композитора» [5, с. 168].

Монограмма<sup>12</sup> BACH, обладая магнетическим действием, использовалась классиками, романтиками, современными композиторами. Эту интонационную лейтформулу можно найти в «Большой фуге» (op. 133) Л. Бетховена, «6 фугах на имя BACH» Р. Шумана, «Мессе» Es-dur Ф. Шуберта, «Фантазии и фуге на тему BACH» Ф. Листа, «Вальсе-импровизации на

---

<sup>12</sup> Монограмма (греч. *μόνος* – один, *γραμμά* – буква) – это вербальная, живописно-изобразительная или музыкальная шифровка имени, включающая в том числе названия городов, каких-либо понятий или целых фраз.

имя ВАСН» Ф. Пуленка из «Hommage à J.S. Bach», в «Коллаже на тему ВАСН» А. Пярта, в «Размышлении на хорал И.С. Баха “И вот я перед троном Твоим”» С. Губайдулиной и др. Аналогично Баху многие композиторы превращали собственные имена в музыкальные монограммы<sup>13</sup>.

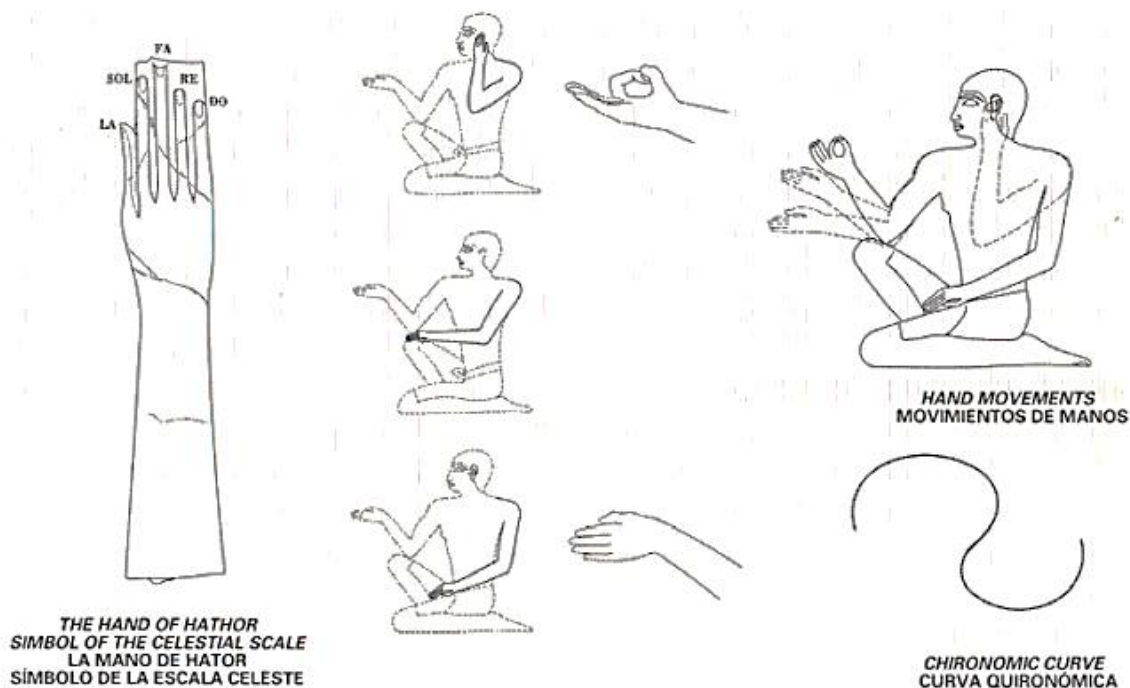
Тайнопись, она же криптография, зародилась в одно время с письменностью, позволив с помощью условных знаков, букв и цифр ограничить доступ к информации посторонним лицам. Первые приёмы скрытого письма, основанные на методе подстановки, возникли в эпоху Древних царств и Античности (атбаш, шифр Цезаря), одновременно были изобретены криптографические инструменты для защиты данных (диск и линейка Энея, скитала, квадрат и шахматная доска Полибия), использовалась стеганография (книжный шифр Энея). И, наоборот, с помощью техники дешифрования древние рукописи и языки со временем стали открыты к изучению.

Так, одним из важнейших памятников в исследовании лингвистических особенностей «цивилизации фараонов» стал найденный в 1799 году Розеттский камень (196 год до н.э.). Он содержал идентичные по смыслу тексты на греческом языке и древнеегипетском – в виде иероглифов и демотического письма. Информация, представленная на разных языках, стала «ключом» к пониманию содержания рельефов гробниц – самых монументальных и загадочных объектов исторического и культурного наследия Древнего Египта.

В XX веке немецким музыковедом Хансом Хикманом была проанализирована техника древней визуальной нотации – *хирономия* (с греч. «рука» и «закон»). Это особый способ обозначения высоты звука или простого гармонического интервала через положение кистей и пальцев. Хирономисты (писцы – дирижёры и одновременно певцы) изображались во время музыкально-драматических представлений-мистерий в коленопреклонённой позе. Знаки подавались одной рукой, другая же лежала на колене, полу или заводилась за спину, также отмечала вокальную партию, если была прижата к щеке. Обе руки использовались для согласования нескольких нот или ритма:

---

<sup>13</sup> По классификации О. Сурминовой монограмма может быть представлена как зашифрованная фамилия (SHCHED – Щедрин, La-do-f – Лядов, B-la-f – Беляев), инициалы (DSCH – Дмитрий Шостакович, A(D)SCH – Альфред Шнитке, AB – Альбан Берг, EsG – Софья Губайдулина, ED(Es) – Эдисон Денисов), как комплекс избранных «литер» (AD SCHBEG – Арнольд Шёнберг, ABA BEG – Альбан Берг и A EBE – Антон Веберн в Камерном концерте А. Берга, EsEF AD – Йозеф Гайдн, FA EsCHBE – Франц Шуберт, BE EsCHA – Роберт Шуман, FE DEsH BA – Феликс Мендельсон-Бартольди, HAEEs B – Иоганнес Брамс, CHAD GE – Рихард Вагнер, HA EsAEs – Иоганн Штраус, CHAD Es – Рихард Штраус, A BCE – Антон Брукнер, GEs AHE – Густав Малер, A EG – Макс Регер, A HDE – Пауль Хиндемит, CA F – Карл Орф, HA EsE – Ханс Эйслер, A DEsEESA – Пауль Дессау) [8].



Важность этого открытия отметил в своём труде и испанский музыковед Рафаэль Перес Арройо. В книге «Музыка в эпоху Пирамид»<sup>14</sup> Арройо собрал тридцать гимнов из «Текстов Пирамид» – древнейшего произведения египетской религиозной литературы. Кроме того, он опубликовал более сотни фотографий и высококачественных иллюстраций музыкальных инструментов давней эпохи, что помогло провести уникальную реставрацию имевшихся музейных образцов (флейты, аргула, арфы и перкуссии). Это позволило воссоздать максимально аутентичное звучание древнеегипетской музыки в исполнении современного вокально-инструментального ансамбля «Хатор».

В целом эстетика Древнего Царства превозносила музыку, представляя её проводником для священного слова, знанием высшего порядка. Традиция графического фиксирования звука в дальнейшем эволюционирует от пиктограммы к букве, а затем к невменному знаку, наиболее точную высоту которого стали подчёркивать линии, будто воспроизводя на бумаге струны музыкального инструмента. Теоретики не переставали искать наиболее точный способ передачи посланий из нот для «избранных» и «посвящённых» в тайны искусства звука. Так, в эпоху Средневековья итальянский монах Гвидо Аретинский ограничил число линий и в самом начале поместил буквенные знаки, ставшие впоследствии «ключами» к музыке.

<sup>14</sup> Книга Рафаэля Переса Арройо и Сиры Бонет «La Música en la era de las pirámides». – Мадрид, 2001. – 495 с.



Ярким представителем «нового искусства» считается мэтр французской поэзии и музыки Гильом де Машо (1300–1377). По мнению Н. Васильевой, его «творчество до сих пор остается для современных исследователей в определенной степени “terra incognita”, несмотря на достаточную изученность его музыкального языка. <...> Он словно держит в руках некие «ключи тайны», предлагая слушателям только догадываться о своих истинных намерениях» [3, с. 6]. В условиях сложной социально-политической атмосферы средневековой Европы (непрекращающаяся борьба за королевский престол, военные сражения, развитие научного прогресса и культуры) большое значение имели навыки тайного письма. В свободной и гибкой ритмике с множеством мелких пауз, характерной для ряда произведений Гильома де Машо, исследователи находили преднамеренный «разрыв» смыслового контекста вокальной партии. Определив фамилию композитора «Machaut» как ключ с повторяющимся звеном «а», искусствовед Н. Васильева выявила его соответствие с балладой «Phyton, le mervilleus serpent» («Питон, дивный змей») в его первой части: 2 – М, 12 – А, 9 – С, 17 – Н, 12 – А, 6 – U, 7 – Т. Вторая же часть произведения оставила неизвестными два числа 14 и 5 – их буквенное значение подбиралось исходя из особенностей грамматики французского языка: 14 – S, 5 – O, 6 – U, 9 – С, 12 – А, 6 – U, 7 – Т. В ходе криптоанализа получилась осмысленная фраза: «Машо под покровительством» или «Машо в шифре»<sup>15</sup>.

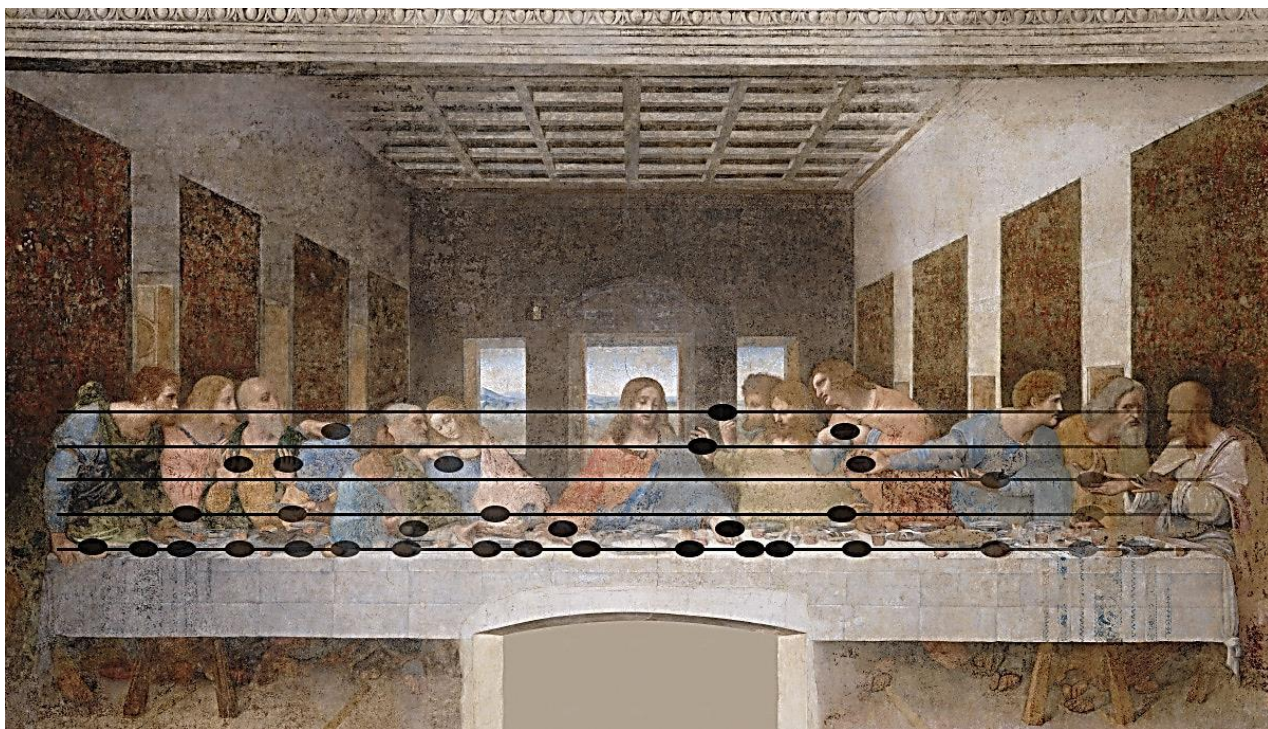
Следующий приём связан с подстановкой гласных или согласных звуков шифруемого слова или фразы буквенным фонетическим эквивалентом нотного обозначения (А, В, С, D, E, F, G, А, Н). Такой вид шифра стал популярен в музыкальной культуре Возрождения, когда жил и творил Леонардо да Винчи (1452–1519). С творческим наследием великого гения, прозванного К. Бальмонтом «художником с гибким телом леопарда, а в мудрости – лукавою змеею»<sup>16</sup> связано множество загадок. В 2007 году итальянский музыкант Джованни Мария Пала завершил исследование

<sup>15</sup> Двоякая интерпретация выражения «soucaut» – «sou[s] caut[i]on» («под покровительством», «под покровом») или «sou[s] cot[e]» («в шифре»). Подробный анализ и нотные примеры приведены в статье Н. Васильевой [3].

<sup>16</sup> Константин Бальмонт стихотворение «Леонардо да Винчи» (1917) из сборника «Сонеты Солнца, мёда и Луны», 1921 г.



фрески «Тайная вечеря» (1495–1498, Санта-Мария-делле-Грацие), опубликовав книгу «Тайная музыка» («La Musica Celata»). Автор объяснил свой способ интерпретации с точки зрения христианской символики: хлеб означает тело Христово, а руки благословляют пищу (Ил. 1).



Ил. 1. Леонардо да Винчи «Тайная вечеря».  
Нотная расшифровка Дж. М. Пала

Наложив нотный стан на всю длину росписи по линии стола, указанные объекты стали восприниматься Дж. Пала как ноты без длительностей, которые при «зеркальном прочтении» (что было характерно для манеры письма Леонардо) в органном тембре прозвучали как медленная музыка, напоминающая реквием.

Анализ и дешифровку подобных посланий значительно облегчили технические достижения, ставшие, одновременно, площадкой для прочтения шифров. Эволюция, ранее связанная с «нотописанием», с момента изобретения фонографа Т. Эдисона (1877) переходит на уровень «звукосписания», то есть фиксирования самого момента исполнения со всеми индивидуальными особенностями интерпретатора. С изобретением в XX веке грампластинки, появились оригинальные способы шифрования. Иногда на одной стороне винилового диска издатели размещали две или более дорожки, шедшие параллельными спиралями. Записи могли быть совершенно разными, поэтому каждый раз слушатель сталкивался со случайностью, опуская звукосниматель. Так, в 1980 году в комплекте с журналом

«MAD» в продажу поступил диск «Этот сверхволнующий день»<sup>17</sup>, о наступлении которого и говорилось в оптимистичном начале песни. Независимо от того, на какую из дорожек ставилась игла, проходя через «чистую область», она соскальзывала на одну из восьми довольно неожиданных сюжетных канавок-концовок. Слушатели до дыр затирали пластинку, чтобы обнаружить все варианты.

С распространением компакт-дисков часть звуковой дорожки – в начале альбома, а также в промежутках между композициями – стала воспроизводить не только «тишину», но и скрытые треки (pregap, hidden track, «track 00»). С помощью компьютера послание можно услышать при «прокрутке» диска в обратном направлении – от первой песни до фактического начала всей аудиодорожки CD. В большинстве случаев намёк на наличие подобного материала нельзя было найти на обложке по разным причинам: песня была включена в альбом в последний момент («Freedom» из «Driving Rain» П. Маккартни); это была нестудийная запись («All By Myself» из «Dookie» группы Green Day); цель – достигнуть комического эффекта («Bite Me» из «Off the Deep End» Э. Янковича); желание сделать подарок фанатам (комментарии от создателя сериала К. Картера в «The X Files: The Album»); наличие запрещённого материала какого-либо характера.

А что будет, если зашифровать музыку в виде рисунка? Подобный вопрос звучал фантастически до момента изобретения киноплёнки. Поиски способа создания искусственной звуковой волны привели исследователей Б. Янковского и Е. Мурзина к конструированию синтезатора оптической фонограммы, важнейшей частью которого стал спектр. В результате в 1958 году появился «АНС» – универсальная фотоэлектронная машина, названная в честь композитора Александра Николаевича Скрябина. Она давала возможность синтезировать любой звук и музыкальный строй методом рисования спектрограммы на специальном холсте без отвлекающих операций вроде проявки и сушки плёнки. Сегодня существует прототип «АНС» в виде аудиовизуальной программы – «Virtual ANS» разработчика А. Золотова. Графический редактор позволяет создавать, обрабатывать и сохранять спектральный облик музыкального произведения, а также преобразовывать сам звук в спектр. Таким образом, получается картинка с зашифрованным в ней коротким посланием, которую можно записать на любой доступной поверхности (бумага, дерево, пластик) или разместить в интернете, а также «считать» с помощью камеры смартфона. Возникает перспектива не только появления звуковых подсказок в детских книгах и

---

<sup>17</sup> «It's a Super Spectacular Day» – lyrics by F. Jacobs, music by N. Blagman, vocals by B. Alto, B. Mantia (flexi-disc).

учебниках, аудиометок на товарах, но и новой волны секретных музыкальных сообщений.

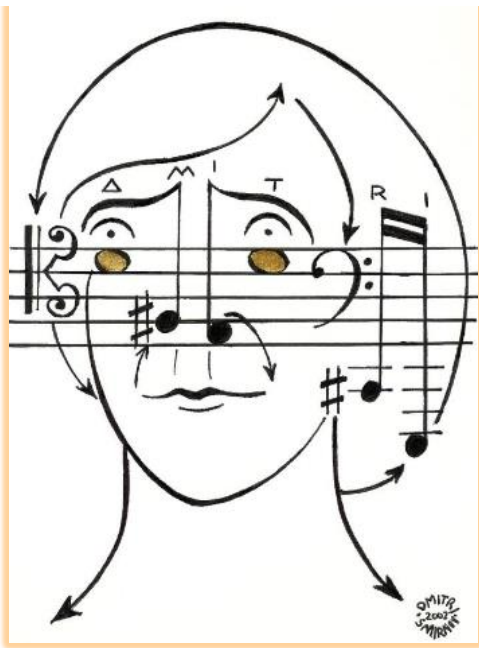
В современном мире технологии не стоят на месте, позволяя многое делать вместо себя машинам и созданным для них программам. Несмотря на это человеческая мысль продолжает трудиться, придумывать необычные идеи. Явление шифра-монограммы в искусстве современности конкретизировано термином «ономафония»<sup>18</sup>, характеризующего «диалогические связи эпох в современном искусстве. <...> Это не только “звучащее имя”, но и “озвучивание” действительности именами» [9, с. 69]. Подобный «инструмент» подсказывает композиторам XX-XXI веков «персонажей» и «сюжеты» произведений, а также внемузыкальную словесную программу, выражение которой возможно с помощью авторской музыкальной «азбуки».

Так, например, современный композитор Дмитрий Смирнов преобразовал привычную звукобуквенную систему в индивидуальный шифр. «Идея проста, – комментирует изобретатель, – все традиционные соответствия остаются на своих местах, и при том, что уже давно стало традицией си-бемоль приравнивать к букве В, а ми-бемоль – к букве S, я добавил три новых соответствия: до-диез = R, фа-диез = N, и соль-диез = U. Осталось только объединить между собой буквы, звучащие похожим образом – А и О, D и T, G и J, и т. д» [6, с. 109]. Любопытен автопортрет Д. Смирнова, который, следуя собственному музыкальному «алфавиту», зашифровал себя в истории музыки.

Получив заказ написать произведение к 200-летию квартетного творчества Людвига ван Бетховена, Д. Смирнов использовал этот «алфавит» при создании Струнного квартета № 6 (op. 106, 1998). Автор «рисует» мистический портрет венского классика в первой части («Вечерней серенаде») следующим образом: интонация имени «Ludwig» (cis-gis-d-gis-e-g), выраженная в партии первой скрипки, постепенно разрастается, распределяясь между всеми инструментами, до полного варианта «Ludwig van Bethoven» (cis-gis-d-gis-e-g f-a-fis b-e-d-h-a-f-e-fis). Соединив этот звуковой образ с цитатой из побочной партии бетховенского Квартета № 5 (op. 18) в начале следующей части, композитор «озвучивает» приглашение на бал для предшественников и последователей Бетховена.

---

<sup>18</sup> По определению автора термина О. Сурминовой: ономафония (от греч. *ὄνομα* – «имя», «название», *φωνή* – «звук») – процесс «перевода», транскрипции имени собственного, как некоего вербального текста, в систему музыкальных знаков (например, буква соответствует тону определенной высоты) [9, с. 69]. Известные ономафонические формулы: BACH (Бах), DSCH (Шостакович), ASCH (Шнитке), EDS (Денисов).



*c cis d es e f fis g as a b h*  
**C R D S E F N G U A B H**  
**K, Q L T Z I, Y V M J W O P X**

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| R | S | M | U | B |
| L | Z | N | W | P |
| C | D | E | G | A |
| K | T | I | J | O |
| Q |   | Y | V | H |
|   |   |   |   | X |

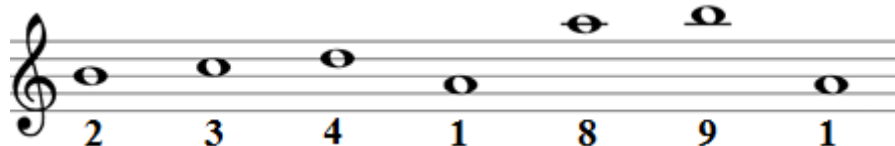
### Дмитрий Смирнов. «Авторпортрет» и «музыкальный алфавит»

Перед слушателем развёртывается, по выражению Д. Смирнова, «краткая история музыки», представляющая стилистически выстроенные группы имён 85 персонажей с характерными названиями: «Гендель: двойной или, вернее, тройной канон», «Удары судьбы», «Благородный и сентиментальный вальс» и т. д. Завершается сочинение кодой – «Бетховен возвращается». Как отмечает исследователь О. Сурминова: «Структурировать такой материал по законам чисто музыкальной логики почти невозможно. “На помощь” композитор призывает <...> “удары судьбы” – ритмический знак бетховенской симфонии, и монограммы BACH и DSCH – единственные легко и точно опознаваемые знаки в безбрежном море криптофонических номинаций» [9, с. 76].

В своей творческой работе Д. Смирнов разрабатывал и другие варианты музыкального «алфавита», например, где буква равна интервалу. Эта идея также оказалась близка челябинскому композитору Алану Кузьмину и его симфонии чисел «Джульетта»<sup>27</sup>. Композиция для флейты, фортепиано и струнного оркестра впервые прозвучала в 2016 году в программе челябинского фестиваля, посвящённого 125-летию Сергея Прокофьева. В произведении А. Кузьмин зашифровал дату рождения композитора – 23 апреля 1891 года. Символика этого числа – «23041891» – легла в основу интонационного материала симфонии, объединив три известные интервальные модели. Лёгкая и острая тема-зерно представляет собой вариант «танеевской системы» с чередованием мажорно-минорной краски («0 – прима, 1 – секунда, 2 – терция»):



Её противоположность – спокойная минорная тема в парящем тембре флейты. Она появилась из широко используемого в мировой практике интервального «кода» («1 – прима, 2 – секунда, 3 – терция »):



В среднем разделе потеря баланса и гармонии ознаменована переходом в иной стилистический пласт – серийную технику. Изменённый облик Джульетты вырисовывается при прочтении шифра на каждой ступени хроматического ряда:



«В своём творчестве я стремлюсь показать, что философия и математика – те области, которые пронизывают всё в нашей жизни, от самых бытовых моментов до самых возвышенных, – говорит в интервью Алан Кузьмин. – Когда я пишу музыку, то волей-неволей ловлю себя на мысли, что иной раз обращаюсь к жёстким математическим конструкциям, а потом одухотворяю их, вливаю в них эмоции» [1].

Возникновение подобных сочинений можно объяснить с позиции другого композитора-экспериментатора – Альфреда Шнитке: «... Мне очень интересно писать сочинения, где не всё лежит на поверхности. Я пришёл к выводу – чем больше всего в музыку “запрятано”, тем более это делает её бездонной и неисчерпаемой, конечно, если это “запрятано” на разных уровнях» [2, с. 72].

Итак, шифрование в ритме или звуках, в нотописании или звукописании различных посланий от древности до новейшей музыки представляет собой специфический художественный приём. Он отражает особенности композиторского мышления минувших времён, и современности – той удивительной, захватывающей и парадоксальной цифровой эпохи, в которой мы живём. Исследователь Ю. Стракович отметила одну из главных черт сегодняшнего времени – «невероятное ускорение всего и вся», поэтому любой, претендующий на «роль исследователя» будет погружён «в пространство, которое противится всем его аналитическим инструментам: эфемерное, зыбкое, ускользающее. Почти волшебное – вот только в нём, в отличие от мира привычных волшебных историй, дело делается гораздо быстрее, чем сказывается сказка» [7, с. 315].

### *Литература:*

1. Ананьева, С. День рождения Прокофьева отметили премьерами [Электронный ресурс] / С. Ананьева. – Режим доступа : URL: <http://chelyabinsk.74.ru/text/longread/gorod/226440830480384.html?mobile=0> (дата обращения 21.02.2018).
2. Беседы с Альфредом Шнитке [Текст] / сост. А.В. Ивашкин. – Москва, 1994. – 304 с.
3. Васильева, Н.В. Криптограммы в творчестве Гильома де Машо [Текст] / Н.В. Васильева // Старинная музыка. – 2009. – № 2. – С. 6–12.
4. Дамс, В.Ф. Мендельсон-Бартольди [Текст] / В.Ф. Дамс ; пер. с нем. Л.А. Мазель. – Москва : Музыкальный сектор, 1930. – 56 с.
5. Друскин, М.С. И.С. Бах [Текст] / М.С. Друскин. – Москва : Музыка, 1982. – 383 с.
6. Смирнов, Д.Н. наброски к автобиографии / Д.Н. Смирнов // Музыкальный журнал европейского севера. – Петрозаводская гос. консерватория им. А.К. Глазунова, 2015. – № 1. – С. 45–120.
7. Стракович, Ю.В. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке [Текст] / Ю.В. Стракович. – Москва : Классика-XXI, 2014. – 352 с.
8. Сурминова, О.В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа [Текст] / О.В. Сурминова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – № 96. – С. 286.
9. Сурминова, О.В. Ономафония в жанре «Краткой истории музыки» [Текст] / О.В. Сурминова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2012. – № 1 (1). – С. 68–78.

### *References:*

1. Anan'eva, S. Den' rozhdeniya Prokof'eva otmetili prem'erami [Elektronnyj resurs] / S. Anan'eva. – Rezhim dostupa : URL: <http://chelyabinsk.74.ru/text/longread/gorod/226440830480384.html?mobile=0> (data obrashcheniya 21.02.2018).
2. Besedy s Al'fredom SHnitke [Tekst] / sost. A.V. Ivashkin. – Moskva, 1994. – 304 s.
3. Vasil'eva, N.V. Kriptogrammy v tvorchestve Gil'oma de Masho [Tekst] / N.V. Vasil'eva // Starinnaya muzyka. – 2009. – № 2. – S. 6–12.
4. Dams, V.F. Mendel'son-Bartol'di [Tekst] / V.F. Dams ; per. s nem. L.A. Mazel'. – Moskva : Muzykal'nyj sektor, 1930. – 56 s.
5. Druskin, M.S. I.S. Bah [Tekst] / M.S. Druskin. – Moskva : Muzyka, 1982. – 383 s.
6. Smirnov, D.N. Nabroski k avtobiografii / D.N. Smirnov // Muzykal'nyj zhurnal evropejskogo severa. – Petrozavodskaya gos. konservatoriya im. A.K. Glazunova, 2015. – № 1. – S. 45–120.
7. Strakovich, YU.V. Cifrolyuciya. CHto sluchilos' s muzykoj v XXI veke [Tekst] / YU.V. Strakovich. – Moskva : Klassika-XXI, 2014. – 352 s.
8. Surminova, O.V. O nekotoryh filosofskih koncepciyah imeni v kontekste problemy muzykal'nogo simvola [Tekst] / O.V. Surminova // Izvestiya RGPU im. A.I. Gercena. – 2009. – № 96. – S. 286.
9. Surminova, O.V. Onomafoniya v zhanre «Kratkoj istorii muzyki» [Tekst] / O.V. Surminova // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. – 2012. – № 1 (1). – S. 68–78.

**Зубкова Лариса Юрьевна,**  
кандидат педагогических наук;  
ГБОУ ДО г. Москвы «Детская школа искусств им. М.А. Балакирева»,  
преподаватель теоретических дисциплин  
E-mail: larissaseles@yandex.ru  
г. Москва, Россия

## **ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ТУРИЗМ КАК ЭФФЕКТИВНЫЙ СПОСОБ ОСВОЕНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА**

*Аннотация.* Статья освещает современные педагогические идеи в деле сохранения и популяризации мемориальных культурных объектов. Автор раскрывает некоторые особенности реализованных и проектируемых образовательных туристических маршрутов, их влияние на формирование активной позиции учащихся и их родителей по освоению культурного наследия страны. Отмечена важность освоения ресурсов культурного наследия для созидания гуманистически направленных личности и общества.

*Ключевые слова:* мемориальные культурные объекты; социально-значимая деятельность; дополнительное образование; перспективные образовательные маршруты.

*Annotation.* The article deals with modern pedagogical ideas in the conservation and promotion of cultural memorial sites. The author reveals some features of realized and planned educational trails, their effect on the formation of an active position of students and their parents for the development of the cultural heritage of the country. The importance of development of cultural heritage resources to build humanistically directed to the individual and society.

*Keywords:* memorial cultural objects; socially-significant activity; additional education; advanced educational routes.

Вектор развития личности человека во многом зависит от его взаимодействия с социокультурным пространством. Приобщение к данной пространственно-временной целостности начинается с рождения ребенка и продолжается всю последующую жизнь. Воздействие компонентов социокультурного пространства (социум, ценности, коммуникация, информация и др.) способствует становлению социокультурной идентичности личности в процессе ее приобщения к человеческому обществу через самоощущение, самоосмысление и самореализацию [4]. Расширение границ социокультурного пространства в процессе жизнедеятельности (семья, образовательные учреждения, населенный пункт, район, область и т. д.) создает благоприятные условия для знакомства с социальной и культур-

ной деятельностью предыдущих поколений и современников, дает надежду на возможность реализации личностного потенциала.

Культурное наследие, являясь значимой частью социокультурного пространства, признанной многими поколениями, открывает перед человеком неиссякаемый источник нравственного и духовного совершенствования. Знакомство с многовековым культурным и историческим опытом, освоение ресурсов культурного наследия, формирование эмоционально-ценностного отношения к нему способствуют развитию высококультурной гуманистически направленной личности. Поэтому так важно уже с раннего возраста приобщать детей к объектам культурного наследия, интегрируя знакомство с ними в образовательный процесс.

Образовательный туризм как способ освоения культурного наследия активно используется в просветительской деятельности общеобразовательных школ, гимназий и т. п. Он позволяет пробудить интерес и формировать бережное отношение к истории, символам, ценностям и традициям на объектах, имеющих важное мемориальное значение. Однако в учреждениях дополнительного образования, таких, как детские музыкальные школы, детские школы искусств и др., образовательные путешествия используются не часто – в силу ряда объективных и субъективных причин [1].

В практике нашей школы, имеющей целью воспитание, образование развитие детей, освоение, распространение и сохранение культурного наследия в области музыки и пропаганду общественной, педагогической и творческой деятельности М.А. Балакирева, существует ежегодная образовательная поездка в подмосковный город Клин. Частью этой образовательной экспедиции является возложение цветов к могиле отца композитора Милия Алексеевича Балакирева.

Особенно значимыми для педагогического коллектива школы, учащихся и их родителей стали 2011–2013 годы, когда по инициативе родительского актива и при поддержке администрации школы был реставрирован старый гранитный памятник 1869 года и цветник на могиле Алексея Константиновича Балакирева. Также по инициативе коллектива школы одной из площадей г. Москвы в 2017 г. официально было присвоено имя композитора М.А. Балакирева – выдающегося общественного деятеля, пианиста, дирижера, композитора, главы содружества «Могучая кучка», одного из руководителей «Бесплатной музыкальной школы», организатора концертов Императорского русского музыкального общества, директора Придворной певческой капеллы. Насколько ближе становится сам композитор и его время, когда дети, родители, преподаватели сообща сохраняют объекты культурного наследия не только духовно, отдавая память композитору и его семье, но и реально, что являет собой пример уважительного отношения к русской истории и культуре. Восстановление конкретного



мемориального объекта и возможность влиять на современную жизнь своего города, т. е. вовлечение учащихся в социально значимую деятельность, дает им возможность почувствовать себя важной частью общества и культуры.

Актуальной тенденцией в педагогической практике последних лет является разработка и структурирование разветвленной системы образовательных путешествий. Ее создание невозможно без активного взаимодействия образовательных учреждений разного типа и ведомственной принадлежности [2]. Среди перспективных проектируемых образовательных маршрутов в области музыкального образования следует отметить творческие образовательные путешествия в школы, названные в честь композиторов «Могучей кучки», знакомство со школьными музеями, культурно-образовательные маршруты по памятным местам, связанным с деятельностью ее представителей. Идея наладить творческие связи между школами, носящими имена членов музыкального кружка «Могучая кучка», возникла из мысли о возрождении творческого союза выдающихся русских композиторов на новом уровне, восстановление разрушившегося содружества в новом качестве.

Конечно, организационно и финансово подобные образовательные путешествия проще устраивать внутри своего региона. Но, регулярно привлекая внимание к этой популярной и важной форме работы с учащимися, возможно, со временем удастся расширить территорию путешествий: богатый материал находится в Санкт-Петербурге, где «кучкисты» жили и творили значимую часть своей жизни, много интересного ребята могут узнать, совершая поездки по своеобразному «Могучему кольцу» – местам, с которыми связана жизнь знаменитых музыкантов. Пока такие поездки чаще осуществляются не реально, а виртуально, но и подобные виртуальные путешествия в современном мире являются актуальными, востребованными, интересными детям [3].

Организуя образовательные путешествия, мы отмечали большой интерес к подобному виду воспитания, образования и развития среди преподавателей, родителей, детей. Подобные образовательные мероприятия позволили значительно расширить кругозор детей, обогатить их новыми знаниями, привить интерес к подобным поездкам, что, возможно, даст толчок к самостоятельным путешествиям в дальнейшем, а также будет способствовать саморазвитию и формированию высокообразованной и высококультурной личности учащихся.

#### *Литература:*

1. Ковалева, Т.М. Образовательное путешествие как педагогическая технология в работе современного учителя [Электронный ресурс] / Т.М. Ковалева // Преподаватель XXI век. – 2014. – № 4. – С. 171–179. – Режим доступа : URL: <https://>

cyberleninka.ru/article/n/obrazovatelnoe-puteshestvie-kak-pedagogicheskaya-tehnologiya-v-rabote-sovremennogo-uchitelya (дата обращения 18.08.2018).

2. Милованов, К.Ю. Педагогическая роль музеев в социокультурном пространстве современной России [Электронный ресурс] / К.Ю. Милованов // Ценности и смыслы. – 2013. – № 6 (28). – С. 84–100. – Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskaya-rol-muzeev-v-sotsiokulturnom-prostranstve-sovremennoy-rossii> (дата обращения 01.11.2018).

3. Никонова, А.А. Визуальные технологии и сохранение культурного наследия России [Электронный ресурс] / А.А. Никонова // Вестник С-ПбГУКИ. – 2014. – № 1 (18) март. – С. 49–53. – Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-tehnologii-i-sohranenie-kulturnogo-naslediya-rossii> (дата обращения 30.08.2018).

4. Орлова, Е.В. Социокультурное пространство: к определению понятия [Электронный ресурс] / Е.В. Орлова // Манускрипт. – 2017. – № 7 (81). – С. 149–152. – Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnoe-prostranstvo-k-opredeleniyu-ponyatiya> (дата обращения: 01.11.2018).

### *References:*

1. Kovaleva, T.M. Obrazovatel'noe puteshestvie kak pedagogicheskaya tekhnologiya v rabote sovremennogo uchitelya [Электронный ресурс] / Т.М. Kovaleva // Prepodavatel' XXI vek. – 2014. – № 4. – С. 171–179. – Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazovatelnoe-puteshestvie-kak-pedagogicheskaya-tehnologiya-v-rabote-sovremennogo-uchitelya> (дата обращения 18.08.2018).

2. Milovanov, K.YU. Pedagogicheskaya rol' muzeev v sociokul'turnom prostranstve sovremennoj Rossii [Электронный ресурс] / К.Ю. Milovanov // Cennosti i smysly. – 2013. – № 6 (28). – С. 84–100. – Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskaya-rol-muzeev-v-sotsiokulturnom-prostranstve-sovremennoy-rossii> (дата обращения 01.11.2018).

3. Nikonova, A.A. Vizual'nye tekhnologii i sohranenie kul'turnogo naslediya Rossii [Электронный ресурс] / А.А. Nikonova // Vestnik S-PbGUKI. – 2014. – № 1 (18) март. – С. 49–53. – Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-tehnologii-i-sohranenie-kulturnogo-naslediya-rossii> (дата обращения 30.08.2018).

4. Orlova, E.V. Sociokul'turnoe prostranstvo: k opredeleniyu ponyatiya [Электронный ресурс] / Е.В. Orlova // Манускрипт. – 2017. – № 7 (81). – С. 149–152. – Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnoe-prostranstvo-k-opredeleniyu-ponyatiya> (дата обращения: 01.11.2018).

**Иголкина Ирина Николаевна;**  
МКУ ДО «Новооскольская школа искусств имени Н. И. Платонова»,  
преподаватель

E-mail: pavlenko-1964@bk.ru  
г. Новый Оскол, Россия

**Павленко Оксана Мефодьевна;**  
МКУ ДО «Новооскольская школа искусств имени Н.И. Платонова»,  
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер  
E-mail: pavlenko-1964@bk.ru  
г. Новый Оскол, Россия

## **РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В РАБОТЕ С ХОРОМ. ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ**

*Аннотация.* В статье рассматриваются проблемы, возникающие у руководителя хорового коллектива, связанные с физиологическими особенностями исполнителей. Обозначаются наиболее часто встречающиеся разновидности вокальных недостатков звучания голоса. Представлена «Резонансная теория искусства пения», разработанная профессором В.П. Морозовым, которая является основой профессионального певческого и художественно-исполнительского искусства.

*Ключевые слова:* хор; вокальные навыки; тембр голоса; интонирование; тембровая окраска; физиология; физические недостатки; голосоведение; музыкальный слух; исполнительская деятельность.

*Annotation.* The article reviews the problems that emerge in the choral group leader related to the physiological characteristics of the performers. The most common types of vocal imperfections in the voice are indicated. The «Resonans Theory of the Art of Singing», developed by professor V. P. Morozov, which in the basis of professional singing and performing arts, is presented.

*Keywords:* choir; vocal attainments; timber of voice; intonation; timber coloring; physiology; physical defects; voice-leading; ear of music; performing activity.

В хоровой исполнительской деятельности индивидуальные качества дирижера раскрываются в оригинальной трактовке произведений, в манере исполнения, в умении формировать тембры певческих голосов. Объясняется это тем, что у каждого дирижера хора складываются свои музыкально-слуховые и тембровые представления, свой критерий качества вокального звучания и художественного исполнения.

В каждом хоровом коллективе, и особенно в любительском, у руководителя хора возникают определенные проблемы по вокальному воспита-

нию участников хора, т. к. хоровое пение – вид искусства демократический, доступный всем желающим. Красивый тембр, широкий диапазон, поставленные вокально от природы голоса у желающих петь в хоре встречаются редко, и задачей хормейстера является в процессе общехоровых репетиций и индивидуальных занятий с поющими привитие правильных навыков, а при необходимости – исправление вокальных недостатков отдельных хористов. Наиболее часто встречающиеся разновидности вокальных недостатков звучания голоса – это: сформированное, зажатое горловое пение; гнусавость; плоское звучание; фальшивая интонация; погрешности певческого вибрато (качание или тремоляция). Хормейстеру необходимо, во-первых, знать причины, вызывающие эти недостатки и, во-вторых, хорошо представлять методику и практику их устранения. Некоторые из этих недостатков возникают в результате бездумного подражания голосу популярного певца либо попытки копировать сильный, богатый голос оперного певца, без наличия у хориста для этого персональных вокальных данных. Есть и ряд вокальных недостатков, обусловленных определенными физиологическими причинами, к примеру, гнусавость, связанная с необратимыми болезненными изменениями голосового аппарата (врожденная «заячья губа», искривление носовой перегородки в результате травмы или хронических гайморитов), либо погрешности вибрато, связанные с возрастными изменениями голосовых складок. Картавость и шепелявость тоже почти не поддаются исправлению в процессе пения, и таких участников нецелесообразно принимать в хор. Заикание в процессе пения достаточно легко поддается исправлению, и опытные логопеды даже рекомендуют людям, страдающим таким дефектом, заниматься хоровым пением, а в бытовой речи стремиться говорить нараспев, слегка растягивая слоги. Умение чисто интонировать – сложный навык, непосредственно связанный с формированием и развитием музыкально-слуховых представлений о звуковысотности и тембровой окрашенности, и в этом прослеживается диалектическая сущность взаимосвязи музыкально-слуховых представлений с полученными практическими результатами. Теоретические знания в форме усвоения понятий законов интонирования также помогают формированию музыкально-слуховых представлений звуковысотности. В процессе пения по нотам певцы корректируют свое звучание в нужном вокально-интонационном направлении, но как бы ни был у них автоматизирован этот навык, момент сознательного слухового контроля за вокально правильным интонированием мелодии всегда является неизменным спутником в их музыкальной деятельности. При интонировании упражнений или хорового произведения голоса певцов могут несколько изменяться по высоте, что придает звучанию различную интонационную окраску. Ученые-акустики объясняют это явление тем, что ин-

тонация певческого голоса так же, как и интонация смычковых инструментов, значительно отличается от интонации темперированного строя (фортепиано) и опирается на зонную природу звуковысотного слуха. Зонный строй, которым пользуются певцы, выражается в свойствах интервалов отклоняться от строгой и неизменной величины. Подобное свойство интервалов, обеспечивающее певческому голосу индивидуальную тембровую выразительность, еще не означает произвольности в интонировании их высоты во время пения. Практика обучения убеждает, что на основе ладово-смысловой взаимосвязи между звуками стабильные интервалы, к которым относятся «чистые» интервалы октавы, квинты, кварты, интонируются устойчиво, в то время как объективно существующая в зонном строе модификация или интервальное варьирование величины звука, характерное для неустойчивых интервалов, являются одним из существенных элементов музыкальной выразительности. Модификация величины звука подтверждается современными акустическими исследованиями, установившими, что тембровое вибрато звука голоса допускает амплитуду колебания до полутона, правда, при малой частоте – 6–7 колебаний в секунду. Оно-то и придает певческому голосу прелесть интонационной «фальши», которая, кстати, не воспринимается слухом как таковая. Более того, В.П. Морозов считает, что тенденцию опытных музыкантов уклоняться от точного интонирования, видимо, следует причислять скорее к достоинствам, нежели к недостаткам музыкального чувства [3, с. 13].

«Резонансная теория искусства пения», разработанная профессором В.П. Морозовым, является основой профессионального певческого и художественно-исполнительского искусства, и этот профессионализм проявляется в любом направлении – академическом, народном и вокально-хоровом. Каждое из направлений отличается манерой пения. Академическое пение опирается на единую резонансную основу, т. е. скоординированную работу дыхания, мягкого нёба и гортани при округлении гласных. Народному пению характерен диалект той или иной области России, который вносит самобытность в певческую школу, построенную на разговорной манере пения, но по принципу, тождественному академической. Хоровое пение формируется под воздействием хорового строя и ансамбля. Из практики работы мы убедились в том, что звучание хора проходит тембровые изменения. В.И. Сафонова в процессе акустических исследований звука в хоре и педагогического эксперимента по обучению певцов с применением метода самоконтроля подтвердила появление в хоровом звучании тембровых изменений, позволяющих объединить их по фазам, и таким образом зафиксировать фазовый характер развития вокально-хоровых навыков. Оценка хорового звучания проводилась сначала на слух по специально разработанным схемам-инструкциям, а потом на аппарату-

ре. Результат исследования позволил В.И. Сафоновой сделать так называемые «срезы» по тембру и качеству звука.

**1 срез** (начало обучения пению в хоре) зафиксировал фальшивое, «пестрое» звучание, а при усилении динамики звука появлялся горловой призыв. В ансамблевом пении вокальное интонирование было фальшивым и нестройным.

**2 срез** (середина учебного года) – хор проявил элементарные вокально-хоровые навыки, однако звучание приобрело фальцетную манеру пения, при которой строй и ансамбль были на хорошем уровне за счет головного резонирования, но несколько обестембреными и однообразными по манере пения.

**3 срез** (конец середины учебного года) – хор показал более качественное звучание, которое проявилось в яркой, темброво красивой окраске, но некоторой тяжеловесности звука, что делало его менее полетным. Появилась тенденция к неустойчивости чистоты строя и ансамбля.

**4 срез** (конец учебного года) – в хоре наступает стабильность в вокальном звучании, выраженном в красивом, свободно льющемся, ярком по тембру, эмоционально насыщенном исполнении как отдельных партий, так и хора в целом. Вокальное интонирование, строй и ансамбль проявлялись на достаточно высоком уровне [6, с. 166–175].

При интонировании мелодии очень важно опираться также на скрытое голосоведение, т. е. на связи между не соседними звуками, что возможно только при хорошо развитых музыкально-слуховых представлениях и музыкальной памяти. Певцы хора сталкиваются не только с мелодическим, но и с гармоническим строем и подходят к интонированию мелодии и гармонии с позиций, несовместимых друг с другом. «У человека существует два разных подхода, два разных критерия в определении чистоты гармонических и мелодических интервалов, – пишет Н.К. Переверзев, – представление о чистоте, выработанное для гармонических интервалов, не годится в применении к мелодическим интервалам, и наоборот» [5, с. 32].

В работе над многоголосным хоровым произведением хормейстер воспринимает музыкальную ткань в целом и следит за интонированием мелодии и гармонии, выделяя тот или иной элемент в зависимости от значения и места, занимаемого им в художественно смысловой интерпретации произведения. Интонирование зависит от характера и стиля произведения, где интонационная чистота звучания тесно связана с ритмом, темпом, силой звука и динамикой. Культура интонирования в хоре связана с пением без сопровождения инструмента, так как темперированный строй фортепиано, по мнению Н.К. Переверзева, лишь приблизительно отражает подлинный смысл нотного текста и далек от интонационных представлений певцов. Знания законов интонирования очень важны для хормейстера,

так как они обеспечивают профессиональный подход к формированию звучания и открывают широкие перспективы в работе над художественной выразительностью. В условиях хоровой деятельности неопытные певцы в первое время не могут контролировать в полной мере свое звучание, тем более, что они не имеют еще хорошо развитого вокального слуха и осознанного представления механизма образования звучания. Формирование вокального слуха в хоре происходит с формированием певческих навыков, причем правильно формируемое хоровое звучание положительно влияет на качество музыкально-слуховых и тембровых представлений певцов. Умелое применение методических приемов имеет огромное значение, но решающим моментом в успешной работе с хорами является не только индивидуальное чутье, эмпирический опыт, но и значение закономерности развития навыка в процессе обучения пению в хоре. Вооруженный знаниями педагог не блуждает в потёмках, а формирует нужное ему звучание сознательно, применяя соответствующие методические приёмы.

Профессор Н.А. Бернштейн очень метко охарактеризовал «идеал будущего», который складывается у человека в представлении: «Каждый значительный акт представляет собой решение (или попытку решения) определенной задачи действия. Но задача действия, иными словами, результат, которого организм стремится достигнуть, есть не что иное, что должно стать, но чего еще нет. Таким образом, задача действия есть закодированное так или иначе в мозгу отображение или модель потребного будущего» [1, с. 303–308].

Достигнуть модели «потребности будущего», или «эталона» звучания, можно только посредством музыкально-слуховых представлений и хорошо развитого вокального слуха, поэтому научить хористов слышать хоровое звучание, разбираться в нем, определять не только правильное, но и неправильное его формирование, устанавливать причину и знать, как ее устранить – задача, которая стоит перед руководителем хорового класса, готовящего специалистов, руководителей хоров.

#### *Литература:*

1. Берштейн, Н.А. Очерки о физиологии движений и физиологии активности [Текст] / Н.А. Берштейн. – Москва : Медицина, 1966. – 523 с.
2. Виноградов, К. Работа над дикцией в хоре [Текст] / К. Виноградов. – Москва : Музыка, 1967. – 101 с.
3. Морозов, В. Вокальный слух [Текст] / В. Морозов. – Ленинград : Музыка, 1967. – 88 с.
4. Никольская-Береговская, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века [Ноты] : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / К. Ф. Никольская-Береговская. – Москва : ВЛАДОС, 2003. – 304 с.
5. Переверзев, К. Проблемы музыкального интонирования [Текст] / К. Переверзев. – Москва : Музыка, 1966. – 56 с.

6. Сафонова, В. И. Формирование певческого самоконтроля у подростков и молодёжи в процессе хоровых занятий [Текст] / В.И. Сафонова. – Москва : Музыка, 1988. – 197 с.

### *References:*

1. Bershtejn, N.A. Oчерки o fiziologii dvizhenij i fiziologii aktivnosti [Текст] / N.A. Bershtejn. – Moskva : Medicina, 1966. – 523 s.

2. Vinogradov, K. Rabota nad dikciej v hore [Текст] / K. Vinogradov. – Moskva : Muzyka, 1967. – 101 s.

3. Morozov, V. Vokal'nyj sluh [Текст] / V. Morozov. – Leningrad : Muzyka, 1967. – 88 s.

4. Nikol'skaya-Beregovskaya, K. F. Russkaya vokal'no-horovaya shkola: Ot drevnosti do XXI veka [Noty] : ucheb. posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedenij / K. F. Nikol'skaya-Beregovskaya. – Moskva : VLADOS, 2003. – 304 s.

5. Pereverzev, K. Problemy muzykal'nogo intonirovaniya [Текст] / K. Pereverzev. – Moskva : Muzyka, 1966. – 56 s.

6. Safonova, V. I. Formirovanie pevcheskogo samokontrolya u podrostkov i molodyozhi v processe horovyh zanyatij [Текст] / V.I. Safonova. – Moskva : Muzyka, 1988. – 197 s.

**Кайлы Марина Леонидовна;**

ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,

магистрант

E-mail: marinakayli@hotmail.com

г. Краснодар, Россия

**Невская Полина Вячеславовна,**

доктор искусствоведения, доцент;

ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,

профессор кафедры русского и иностранных языков и литературы

E-mail: nevpolina@mail.ru

г. Краснодар, Россия

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ДОЛГОСРОЧНЫЙ ПРОЕКТ МОТИВАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ СТУДЕНТАМИ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА**

*Аннотация.* В статье рассматривается аспект использования иноязычной художественной литературы в обучении. Описываются возможные формы работы с текстом для улучшения лексического и грамматического строя языка студентов, а также способы выбора текста для дальнейшей мотивации студента в продолжении изучения иностранного языка.

*Ключевые слова:* аутентичные материалы; мотивация; художественная литература; чтение «для удовольствия».



*Annotation.* In the article is shown the aspect of using of foreign language fiction in English classes. Described possible forms of work with the text, for improving of lexical and grammatical structure of students language and ways how to choose the text for further motivation of student in learning of a foreign language.

*Keywords:* authentic materials; motivation; fiction; «pleasure reading».

Современное общество требует от специалиста владения хотя бы одним иностранным языком. Целью обучения является формирование коммуникативной компетенции, овладение устной и письменной речью, способность ведения диалога культур, знание своей культуры, а также культуры страны изучаемого языка.

Успешное овладение студентами иностранным языком зависит от методики преподавания, использования в процессе обучения современных технологий. Достижению поставленной цели способствует организация занятий таким образом, чтобы создать языковую среду, приближенную к реальной. Для реализации поставленной задачи используются аутентичные материалы.

В новом словаре методических терминов и понятий А.Н. Щукин и Э.Г. Азимов дали понятие аутентичным материалам – «это материалы для изучающих язык, которые используются в реальной жизни страны» [1, с. 25]. К таким материалам относятся художественная литература, программы радио и телевидения, журналы и газеты и многое другое.

Использование художественного произведения помогает обогатить речь студента новой лексикой. Пополняя словарный запас при помощи аутентичных текстов и закрепляя в памяти изученные ранее выражения и слова, студент обогащает свою речь и помогает развитию всех четырех языковых навыков. К ним относятся: чтение, говорение, письмо и аудирование. Аудирование – это одно из самых сложных направлений.

Однако не стоит забывать, что аутентичные тексты сложны тем, что это тот устный или письменный продукт речевой деятельности, который не адаптирован под уровень знания языка студентов. Необходимость введения данных текстов в обучение обусловлено приобщением студентов к пониманию культуры и истории страны изучаемого языка.

Чтение – это сложный мысленный процесс восприятия и понимания иноязычной письменной речи. Осмысление прочитанной информации происходит на уровне ранее усвоенных понятий, а также происходит усвоение новой, содержащейся в тексте информации. Чтение вырабатывает сенсомоторный навык, позволяющий выделять логико-смысловые опоры, анализировать синтаксические связи и воспринимать представление в тексте сообщения [2, с. 301].

Существует много методик использования художественной литературы на уроках иностранного языка. Ниже приведен пример поэтапного изучения произведения художественной литературы.

1. Разминка, которая предшествует прочтению произведения. Обсуждаются знания студентов об авторе и эпохе художественной литературы, моменты популярности и всеобщего признания данного произведения.

2. Чтение и перевод прочитанного – данный этап подразумевает такое чтение, чтобы количество незнакомых слов было от 2 до 4 на странице, так как целью данного этапа является развитие языковой догадки. В случае, если незнакомых слов будет слишком много, у студента не останется времени для работы с текстом. Данный вид чтения помогает обогатить словарный запас и увидеть грамматические структуры, использованные в произведении.

3. Чтение для понимания, для ответа на один или несколько общих вопросов о произведении. Под этим этапом понимается осознание студентами главной мысли произведения, понимание, о чем или о ком говорится в тексте.

4. Детальное чтение, когда студент после первого ознакомительного чтения перечитывает текст для его детализации и ответов на вопросы, требующих детальных ответов. Данные ответы могут быть подкреплены цитатами из текста.

5. Анализ лексики произведения – на данном этапе более детально прорабатывается встречающаяся в тексте лексика. Могут даваться задания на поиск определенных слов в отрывке, и по найденным предложениям студент определяет его лексическое значение. Одним из распространенных заданий является характеристика слова при помощи нахождения его синонима.

6. Анализ грамматических структур, использованных в тексте. Данный этап помогает студентам увидеть, в каких случаях употребляется определенная грамматическая конструкция.

7. Вывод о прочитанном. Студент высказывает свое отношение к прочитанному, подводит итоги, раскрывает замысел, вложенный автором в произведение. Очень полезны задания на пересказ прочитанного или разыгрывание диалога по ролям.

8. Аудирование по произведению. Чтобы приучить студента к пониманию иноязычной речи на слух, эффективно внедрять прослушивание фрагментов изучаемого произведения с последующим выполнением заданий, ответов на поставленные вопросы [4].

Неадаптированные или аутентичные тексты полезно внедрять студентам, хорошо владеющим иностранным языком или студентам языковой направленности – переводчикам или литературным работникам. Студен-

там неязыковой направленности даются тексты, адаптированные для чтения по уровню владения языком.

Как же выбрать произведение для чтения? Чтобы не ошибиться с выбором, необходимо чтобы выбранная книга отвечала следующим критериям:

- уровень произведения должен отвечать языковому уровню студентов;
- объем произведения должен соответствовать отведенному времени для чтения;
- книга должна соответствовать программе обучения студентов, а также стать мотивацией для дальнейшего изучения языка;
- культурный и литературный опыт студентов должен соответствовать уровню выбранной книги, для того чтобы студент смог ее понять и проанализировать.

Многие преподаватели советуют не брать сложные для чтения произведения, а начинать с адаптированных текстов, порой даже на уровень ниже уровня владения языком студентами. Потому что чтению «для удовольствия» студентов тоже надо научить. Ведь если студент при переводе текста будет заглядывать в словарь через каждое слово, его интерес к книге или отрывку угаснет, а порой вовсе может отбить желание читать на иностранном языке.

Очень эффективна методика обучения иностранным языкам, включающая «Pleasure reading», так называемое чтение «для удовольствия». Она подразумевает выбор студентами определенной книги для чтения, с последующим выписыванием незнакомых слов и моментов. Преподаватель расписывает план по чтению определенного произведения, который содержит конкретные даты, когда студенты должны будут подготовить анализ определенного объема прочитанного. Очень важно научить студентов любить чтение на иностранном языке.

Для эффективного чтения и чтения «для удовольствия» на иностранном языке необходимо сформировать такие навыки, как: способность к игнорированию неизвестных единиц, если оно не искажает смысл, который содержится в произведении; способность вычленять главную мысль; чтение по ключевым словам; работа со словарем и сносками, предлагаемыми в тексте; способность к интерпретации и трансформации [3, с. 157]. Совокупность и развитие данных навыков у студентов послужит мотивацией для продолжения чтения аутентичной художественной литературы, повышая тем самым иноязычную компетентность специалиста.

#### *Литература:*

1. Азимов, Э.Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) [Текст] / Э.Г. Азимов, А.Н. Щукин – Москва : ИКАР, 2009. – 448 с.

2. Камянова, Т.Г. Успешный английский. Системный подход к изучению английского языка [Текст] / Т.Г. Камянова. – Москва : Эксмо, 2017. – 480 с.

3. Соловова, Е.Н. Методика обучения иностранным языкам: базовый курс лекций [Текст] : пособие для студентов пед. вузов и учителей / Е.Н. Соловова. – 4-е изд. – Москва : Просвещение, 2006. – 238 с.

4. Как использовать художественную литературу в преподавании английского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : / URL: <http://skyteach.ru/2017/09/11/kak-ispolzovat-hudozhestvennyuyu-literaturu-v-prepodavanii-angliyskogo/> (дата обращения: 04.11.2018).

#### *References:*

1. Azimov, E.G. Novyj slovar' metodicheskikh terminov i ponyatij (teoriya i praktika obucheniya yazykam) [Tekst] / E.G. Azimov, A.N. SHCHukin – Moskva : IKAR, 2009. – 448 s.

2. Kamyanova, T.G. Uspeshnyj anglijskij. Sistemnyj podhod k izucheniyu angliyskogo yazyka [Tekst] / T.G. Kamyanova. – Moskva : Eksmo, 2017. – 480 s.

3. Solovova, E.N. Metodika obucheniya inostrannym yazykam: bazovyy kurs lekciy [Tekst] : posobie dlya studentov ped. vuzov i uchitelej / E.N. Solovova. – 4-e izd. – Moskva : Prosveshchenie, 2006. – 238 s.

4. Как ispol'zovat' hudozhestvennyuyu literaturu v prepodavanii angliyskogo yazyka [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : / URL: <http://skyteach.ru/2017/09/11/kak-ispolzovat-hudozhestvennyuyu-literaturu-v-prepodavanii-angliyskogo/> (data obrashcheniya: 04.11.2018).

**Кашин Константин Сергеевич,**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств

им. П.И. Чайковского»,

преподаватель кафедры СГиППД

E-mail: [stalker66692@mail.ru](mailto:stalker66692@mail.ru)

**Зеленин Артём Вадимович;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств

им. П.И. Чайковского»,

обучающийся 2 курса факультета СКД

E-mail: [stalker66692@mail.ru](mailto:stalker66692@mail.ru)

г. Челябинск, Россия

## **РАЗРАБОТКА АЛЬТЕРНАТИВНОЙ РЕФОРМЫ ОТМЕНЫ КРЕПОСТНОГО ПРАВА ПОД АВТОРСТВОМ М.Н. МУРАВЬЕВА**

*Аннотация.* Статья посвящена реформе отмены крепостного права в России. Раскрываются суть альтернативного варианта этой реформы и его значение для последующего исторического развития страны.

*Ключевые слова:* крепостное право; реформа; отечественная история.

*Annotation.* The article is devoted to the reform of the abolition of serfdom in Russia. The essence of the alternative variant of this reform and its significance for the subsequent historical development of the country are revealed.

*Keywords:* serfdom; reform; national history.

Процесс внутреннего социально-политического развития России в середине XIX века, несомненно, является переломным. В советской историографии этот год был условно принят за границу, отделяющую историю феодальной России от России капиталистической, а также крестьянское движение в ответ на реформы 1861 года являлось значимым событием отечественной истории, давшим толчок последующему развитию революционных настроений в российском обществе, которые предопределили развитие страны на долгие годы.

Отмена крепостного права имеет огромное значение для понимания процесса исторического развития России в эпоху капитализма, определившего расстановку классовых сил в пореформенный период и обусловившего создание экономических и политических предпосылок для событий последующих революционных потрясений.

Суть реформы весьма четко передал в лекциях «Курс русской истории», В.О. Ключевский: «Общие положения начинаются объявлением крепостных крестьян лично свободными без выкупа; это практическое развитие мысли, скрытой, как мы видели, в законе об обязанных крестьянах 1842 г. Но крестьяне, получая личную свободу, вместе с тем в интересах исправного платежа государственных и других повинностей наделяются землей в постоянное пользование. Эти наделы совершаются по добровольному соглашению крестьян с землевладельцами. Там, где такого соглашения не последует, поземельное обеспечение крестьян совершается на общих основаниях местных положений, которые были изданы для губерний великорусских и белорусских. Крестьяне, освободившись от крепостной зависимости и получив от землевладельца известный земельный надел в постоянное пользование, платят землевладельцу деньгами или трудом, т. е. платят оброк или несут барщину. Пользуясь на таком условии помещичьей землей, крестьяне эти составляют класс временнообязанных. По желанию своему они выкупают у землевладельца свои усадьбы; они могут покупать и полевые угодья, но по взаимному соглашению с помещиком. Выкупая усадьбу или землю, они пользуются известной казенной ссудой; как скоро крестьяне выкупят землю, они выходят из временнообязанных. До выкупа помещик сохраняет вотчинно-помещичий надзор над крестьянами; с выкупом прекращаются все обязательные отношения крестьян к землевладельцу, и они вступают в положение крестьян-

собственников. Вот общее основание, на котором совершалось освобождение крестьян.

Выходя из крепостной зависимости, крестьяне устраиваются в сельские общества, получают известное самоуправление. Таким образом, весь акт освобождения сложился из трех моментов: 1) из устройства сельского общества, 2) из наделения крестьян землею в постоянное пользование и 3) из выкупа этой земли, отведенной в постоянное пользование. Для нас второстепенное значение имеет устройство земского сельского управления; замечу только, что все крепостные крестьяне устроены были в особые сельские общества. Сельское общество – это поселок, принадлежавший одному владельцу, или часть большого поселка, принадлежавшего нескольким владельцам. Сельские общества, соседние друг к другу, соединяются в волости; волость, вообще приход. Иногда, впрочем, могут быть соединены принадлежащие, например, одному землевладельцу смежные сельские общества разных приходов, но так, чтобы в волости было не меньше 300 и не больше 2 тыс. ревизских душ. Сельское общество, как волость представляет хозяйственно-административное учреждение. Сельское общество управляется волостным старостой и сельским сходом; волость управляется выборным волостным старшиной и волостным сходом, составленным из домохозяев волости. Сельский сход, как и сельский староста, имеет чисто хозяйственное административное значение. Волостное управление сосредоточивало в себе еще и сословный суд, органом которого была коллегия выборных судей» [2].

Ошибочно полагать, что планы по освобождению существовали в единственном проекте, и небезынтересно обратить внимание, какие же существовали альтернативы. Обратимся к проекту реформы отмены крепостного права М.Н. Муравьева.

Генерал от инфантерии М.Н. Муравьев, занимавший с апреля 1857 по январь 1862 г. должность министра государственных имуществ вошел в мемуаристику и политический «фольклор», а затем и в историографию реформы 1861 г. классическим антигероем, злым гением освобождения крестьян.

Муравьев предлагал провести аграрную реформу, которая из-за своей сложности не могла не требовать предварительного обновления системы управления. Он выступал за региональную поэтапность реформы, т. к. повсеместное и немедленное предоставление крестьянам гражданских прав подорвет сельскохозяйственное производство в помещичьих имениях, парализует хлебную торговлю, вызовет продовольственный кризис. Отмену крепостного права министр рассматривал как важную составную часть более широкой проблемы – интенсификации аграрного производства и целенаправленного переустройства самих основ аграрного строя. Он предлагал

начать в Самарской, Пермской и Оренбургской губерниях распродажу свободных казенных земель в руки помещиков, вменяя им в обязанность «переселять на них крестьян на условиях свободных поселян». У Муравьева была весьма жесткая позиция относительно крестьянства [1, с. 69].

Министр также предостерегал от передачи большого фонда свободных земель крестьянам: «...от крестьянского хозяйства нельзя ожидать ни положения капиталов для правильной обработки земли, ни благоразумного и просвещенного труда» [1, с. 92]. Приоритет помещичьего хозяйства перед крестьянским в будущем аграрном строе не вызывал у него в конце 1857 г. каких-либо сомнений.

В мае 1858 г. особый Комитет для устройства быта государственных, удельных и заводских крестьян дал добро на разработку правил для проведения специального землеустройства в великорусских губерниях. Муравьев предлагал создать под контролем и при содействии правительства укрупненные хуторские хозяйства. Аналогичные мероприятия проводились, начиная с 1858 г., в литовских губерниях.

Суть создания поземельной собственности – альтернативная: выбор между сохранением при выкупе общинного землевладения и дроблением наделного фонда на отдельные участки.

В мае 1859 г. Муравьев приступил к продаже государственным крестьянам их наделной земли. Эта кампания началась одновременно с кадастровой переоценкой земель государственных крестьян в ряде губерний. Переоценка должна была заменить оброчную подать арендной платой.

С одобрения Александра II новые правила были первоначально опробованы летом 1859 г. в Петербургской и Самарской губерниях.

В мероприятиях Муравьева на первом месте стояла не трансформация подати в ренту как таковая, а сопряженная с ней продажа земли в собственность крестьян.

«Приравнивая» государственного крестьянина в его поземельных правах к временнообязанному, за которое историки критикуют Муравьева резче всего, выводило казну из правового тупика и, в конечном счете, превращало крестьянина в собственника. Министр раз за разом подчеркивал, что налогообложение по принципу соответствия платежей доходности земли должно настраивать крестьян на переход к более рациональному хозяйствованию, подталкивать предприимчивых хозяев к выделу из общины.

На открытую полемику Муравьев решается лишь после поступления проектов редакционной комиссии в Главный комитет в октябре 1860 г. Самое главное разногласие было в расхождении противников в определении задач выкупа – итогового звена реформы. Развитие принципа выкупа в проектах редакционных комиссий для Великороссии привело к поста-

новке выкупной операции почти исключительно на основу общинного землевладения. Конечная цель реформы определялась как превращение каждого крестьянина (в составе общины) в собственника земли, предохранение страны даже от элементов сельского «пролетариата». Эта цель, по убеждению Муравьева, была утопией. «Превращая всех крестьян в номинальных собственников, власть не решает, а загоняет вовнутрь общины проблему стихийного обезземеливания. Увеличение надела общины отнюдь не спасает от дифференциации, а напротив, дает простор процессу расслоения крестьянства, ускоряет его» [1, с. 112].

Что же касается средств достижения цели, поставленной лидерами редакционных комиссий, то Муравьев считал глубинным пороком задуманной выкупной операции ее принудительность. Т. е. крестьяне должны иметь возможность выбора – где, за какую цену, при каких условиях и т. д. приобретать землю.

Таким образом, рассмотрев альтернативную концепцию в статье М.Д. Долбилова, можно говорить о том, что реформа 1861 года, являлась вместе с тем переломом, поворотным пунктом в истории России. Не предусматривая и не обеспечивая одномоментного переворота во всех сферах государственной жизни, она закладывала для этого переворота фундамент и исключала возможность реставрации дореформенных порядков. Вместе с тем, муравьевская концепция оказалась близка к столыпинской в вопросе установки на активное вмешательство власти в ход аграрного развития, что вполне смогло бы избавить российское государство от проблем, проявившихся после принятой концепции реформ. К сожалению, эксперимент не был завершён вследствие провала на практике, а в силу принятой в 1866 г. концептуальной установки на бюрократическое невмешательство. Но также ясно и то, что для проведения такого курса в общероссийском масштабе требовалась весьма мощная кадровая и институциональная бюрократическая опора на местах. Из-за ее объективного отсутствия в ту эпоху, проект аграрной политики, построенного на принципах тесного взаимодействия бюрократии с деревней, должен был остаться отвлеченной.

### *Литература:*

1. Долбилов, М.Д. М.Н. Муравьев и освобождение крестьян: проблема консервативно-бюрократического реформаторства [Текст] / М.Д. Долбилов // Отечественная история. – 2002. – № 6. – С. 67–112.
2. В.О. Ключевский. Курс русской истории. Лекция LXXXVI. – [Электронный ресурс] / В.О. Ключевский. – Режим доступа : <http://www.kulichki.com/inkwell/text/special/history/kluch/kluch86.htm> (дата обращения 21.12.2017).



### References:

1. Dolbilov, M.D. M.N. Murav'yov i osvobozhdenie krest'yan: problema konservativno-byurokraticeskogo reformatorstva [Tekst] / M.D. Dolbilov // Otechestvennaya istoriya. – 2002. – № 6. – S. 67–112.

2. V.O. Klyuchevskij. Kurs russoj istorii. Lekciya LXXXVI. – [Elektronnyj resurs] / V.O. Klyuchevskij. – Rezhim dostupa : <http://www.kulichki.com/inkwell/text/special/history/kluch/kluch86.htm> (data obrashcheniya 21.12.2017).

**Корниенко Виолетта Викторовна;**

ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,  
обучающийся

E-mail: veta@mail.ru

г. Краснодар, Россия

**Синицына Юлия Николаевна,**

кандидат филологических наук;

ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,  
профессор кафедры русского и иностранных языков и литературы

E-mail: tiida07@yandex.ru

г. Краснодар, Россия

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОБУЧЕНИИ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ**

*Аннотация.* В статье рассмотрена целесообразность применения иноязычной литературы в процессе обучения английскому языку. Анализируются основные достоинства, принципы использования при обучении чтению, развиваемые навыки и умения, а также методы работы с литературой на языке оригинала.

*Ключевые слова:* обучение английскому языку; иноязычная литература; методика преподавания английского языка; обучение чтению.

*Annotation.* The article considers the feasibility of using foreign language literature in the process of learning English. The main advantages, principles of use in teaching reading, developed skills and abilities, as well as methods of working with literature in the original language are analyzed.

*Keywords:* teaching English; foreign language literature; teaching English; teaching reading.

За последние годы методика преподавания английского языка как иностранного претерпевает большие изменения. Сам процесс обучения затрагивает такую значительную составляющую, как знакомство с культурой изучаемого языка. Культура в свою очередь подразумевает некий

набор характеристик, которые предписывают человеку определенную систему поведения, мыслей, переживаний, то есть предполагает знание культурных традиций различных народов, их духовные, материальные ценности, жизненные принципы, условия, реалии, их уникальный менталитет, образы мышления, типы вербальной и невербальной коммуникации.

Особую роль в изучении иностранного языка играет художественная и нехудожественная литература. Умение читать иноязычные произведения – это ключевой навык, который приобретается в процессе обучения. На сегодняшний день на рынке представлено большое количество учебных пособий, делающих основной упор на чтение – от готовых методических разработок, адаптированных под определенный уровень владения иностранным языком, с готовыми заданиями, вопросами – до различного рода публицистических материалов на конкретную тематику (бизнес, медицина, юриспруденция и другие) и художественной литературы на языке оригинала.

Чтение иноязычной литературы способствует развитию у студентов в процессе обсуждения прочитанного речевых навыков, умения высказывать и аргументировать собственную точку зрения, стратегии чтения со способностью извлекать основную и необходимую информацию при прочтении текста в дальнейшем с интерпретацией его содержания и высказывания мыслей и идей автора, оценивая описанные ситуации, героев и события. Таким образом стимулируется речевая деятельность. Кроме того, при прочтении художественной литературы развивается умение выразительного чтения в соответствии с фонетическими и интонационными правилами изучаемого языка.

Иноязычная литература позволяет отойти от стандартизированных учебных текстов и познакомить студента с современным «живым» языком [1, с. 231]. Работа с оригинальным текстом способствует развитию грамматических и лексических языковых навыков. Позволяет преодолеть языковой барьер. Не менее важно то, что иноязычная литература включает в себя лингвострановедческую составляющую – дает понятия о культурном и социальном устройстве общества, расширяет кругозор и мотивирует к дальнейшему изучению английского языка. Еще одно преимущество – это формирование навыков самоорганизации, то есть способность систематизировать, анализировать и перерабатывать смысловую информацию текста и умение работать со словарем.

Тем не менее, существует мнение, что изучение английского языка с помощью иноязычной литературы в определенной степени не целесообразно. Один из авторов «Кембриджского справочника по обучению английскому языку для иностранцев» А. Мейли объясняет сложившуюся

точку зрения следующим образом. Литература долгое время была традиционным и основным источником информации. Но с техническим прогрессом изменились и источники, и средства, используемые в методике преподавания, тем самым роль художественных и нехудожественных произведений значительно ослабела. А употребление литературного и художественного слова стало неуместно и непопулярно. Однако в «последнее время началась постепенная реабилитация литературы и ее ценности в процессе обучения» [2, р. 180].

Использование иноязычной литературы можно объяснить следующими принципами:

- лингвистическими – источник синтаксических, лексических, грамматических структур;
- когнитивными – навыки мышления, обсуждения и выражения своих мыслей;
- эстетическими – чтение иноязычной литературы позволяет увидеть красоту языка оригинала (например, классического английского языка), описанных событий, отношений между людьми;
- общеобразовательными – чтение развивает кругозор;
- мотивирующими – чтение вызывает интерес к изучению культурных аспектов англоязычных стран.

Для того чтобы процесс обучения английскому языку с помощью иноязычной литературы был максимально эффективным и одновременно интересным для обучающегося, необходимо внимательно подходить к выбору данной литературы. Главным критерием отбора является соответствие лексической сложности произведения уровню языковой подготовки учащегося. Кроме того, необходимо обратить внимание и на культурную ценность текста и соответствие его содержания интересам и целям студента.

Процесс работы с иноязычной литературой может выглядеть следующим образом: прочитать и перевести произведение или отрывок из текста; затем описать события, которые произошли, героев, их характер, отношения; охарактеризовать поступки; выразить свое общее впечатление с помощью вводных конструкций (In one hand he is right...on the other hand..., I find it boring, interesting, I have some strange feeling about... etc.), выразить свои мысли и чувства. Прочитать текст вслух, если к данному произведению имеется аудиозапись, то прослушать и повторить за автором (либо за преподавателем), тем самым проработать фонетические и интонационные навыки. Провести работу с лексикой, дать определение незнакомым словам, словосочетаниям, дефинициям слов. На завершающем этапе может быть проведена работа с написанием сочинения на тему произведения или ответа на поставленный вопрос.

Как можно заметить, с использованием иноязычной литературы в процессе преподавания английского можно проработать все необходимые навыки. Чтение литературы на языке оригинала обеспечивает общую грамотность, умение читать и максимально полно и грамотно понимать прочитанное, анализировать, устно выражать свои мысли, повысить словарный запас и правильно писать, запоминая конструкции и структуры, используемые авторами.

### *Литература:*

1. Пирогова, О.Е. Чтение художественной литературы как средство формирования языковой личности [Текст] / О.Е. Пирогова // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – 2014. – № 1. – С. 231–235.
2. Carter, R. Nunan, D. The Cambridge guide to teaching English to speakers of other languages [Text] / R. Carter, D. Nunan. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 294 p.

### *References:*

1. Pirogova, O.E. Chtenie hudozhestvennoj literatury kak sredstvo formirovaniya yazykovoj lichnosti [Tekst] / O.E. Pirogova // Vestnik TvGU. Seriya «Filologiya». – 2014. – № 1. – S. 231–235.
2. Carter, R. Nunan, D. The Cambridge guide to teaching English to speakers of other languages [Text] / R. Carter, D. Nunan. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 294 p.

**Корнякова Александра Владимировна;**  
ФГБОУ ВО «Уральский государственный  
архитектурно-художественный университет»,  
аспирант, специалист по экспозиционно-выставочной работе  
E-mail: inflightable@gmail.com  
г. Екатеринбург, Россия

## **ЭВОЛЮЦИЯ ИСКУССТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ. ЧАСТЬ II**

*Аннотация.* В первой статье автором был дан краткий исторический обзор источников искусственного освещения в контексте развития науки и технологий. Вторая статья посвящена электрическому освещению от самой первой угольной лампы до светодиодов.

*Ключевые слова:* освещение; лампа; изобретение; источник света; электричество.

*Annotation.* Author dedicated the first article to the history of artificial lighting throughout centuries. Second article as a logical sequel, focuses on electrical light: invention of a light bulb, fluorescent and incandescent lamps, LED lamps.

*Keywords:* lighting; lamp; invention; light bulb; electricity.

Электрическая лампа – это источник оптического излучения, создаваемого в результате преобразования электрической энергии (по ГОСТ 15049-81 СТ СЭВ 2737-80).

Нашу современную жизнь невозможно представить без электрического освещения. Электрические лампы служат не только для того, чтобы сделать помещения комфортными, а улицы – безопасными, масса информации поступает к нам через свет: от сигналов светофора до данных на сложнейших панелях управления самолетами и космическими аппаратами.

Во второй части статьи мы проследим за тем, как электрические лампы прошли путь от сомнительного элемента роскоши до доступной и повседневной вещи, знакомой каждому с детства.

Самым первым прибором, работающим от электричества, стала угольная дуговая лампа, принцип работы которой заключается в пропускании тока между двумя угольными стержнями. Дуговые лампы независимо друг от друга открыли британский физик и инженер сэр Хэмфри Дэви и российский ученый В.В. Петров. Точно датировать опыт Дэви с угольными стержнями невозможно, однако большинство исследователей склоняется к 1802 году [7].

Русский физик Василий Владимирович Петров (8 июля 1761 – 22 июля 1834) в том же 1802 году подключил к гальванической батарее два электрода из угля, и полученная электрическая дуга стала прообразом всех дуговых ламп. Изначально электрическая дуга проходила в открытом воздухе, что приводило к очень быстрому выгоранию электродов (для увеличения времени службы к углю добавляли соли магния, стронция и бария). Лампа работала до полного выгорания порядка 100 часов. Также было необходимо решить проблему с расстоянием между электродами (ток при прохождении отодвигает их друг от друга), и одно из самых замечательных решений этой проблемы представил в 1875 году Павел Николаевич Яблочков (2 сентября 1847 – 19 марта 1894). В дуговой лампе, известной как «свеча Яблочкова», между электродами помещается слой каолина или гипса, препятствующий движению электродов. Ещё одним преимуществом новой лампы было то, что при добавлении в каолин порошков металла после отключения тока и угасания свечи на торце изолирующей массы образуется полоска металла. Это позволяло сохранить контакт между электродами, и при повторном подключении тока свеча загоралась сама. Несмотря на активное противодействие газовых компаний, свечи Яблочкова стали новым словом в освещении домов и улиц и были распространены по всему миру вплоть до появления и распространения ламп Эдисона. Такая разновидность дуговых ламп, как ксеноновые (колба заполнена инертным газом ксеноном) в настоящее время используется в проекторах, сценическом освещении и автомобильных фарах.

Яблочков был знаком и тесно общался с ещё одним выдающимся русским изобретателем, Александром Николаевичем Лодыгиным (18 октября 1847 – 16 марта 1923), который в 1874 году получил патент на первую нитевую лампу. Именно с этого времени мы можем говорить о приближенных к современным лампам накаливания. Также Лодыгин был первым, кто предложил выкачивать из колбы воздух для продления срока службы лампочек, и первым, использовавшим нить накаливания в виде спирали из вольфрама [1, с. 96].

Именно изобретение Лодыгина успешно применил на практике Томас Алва Эдисон (11 февраля 1847 – 18 октября 1931) – возможно, самый главный человек в истории электрического освещения как такового. После многочисленных экспериментов с формой колбы и материалом нити накаливания он смог сделать электрическую лампу накаливания с угольной нитью общедоступной и популярной. Работа была закончена 21 октября 1879 года, а через 4 года основанная Эдисоном компания Edison General Electric уже выпускала 3/4 всех электрических ламп в США, к 1892 году выйдя на обороты продаж в 1 млн лампочек в год [2, с. 307]. До последнего времени лампы накаливания с вольфрамовой нитью были самым популярным и востребованным в быту осветительным прибором.

Однако вернемся к Эдисону. В 1893 году на всемирной выставке в Чикаго он представил публике люминесцентное свечение (ток, проходящий через заполненный аргоном стеклянный шар). Также производились попытки пропускать ток через азот и углекислый газ, а также через пары ртути. Все эти лампы были плохо применимы в быту, так как давали цветное свечение в диапазоне от ярко-розового до сине-зеленого цвета. Создателем первой относительно современной газоразрядной лампы стал Эдмунд Гермер (10 августа 1901 – 10 августа 1987), который предложил покрывать стеклянную колбу флуоресцентным порошком, преобразующим цветное свечение плазмы в ровный белый свет. Экономичные в потреблении энергии, но дающие большую светоотдачу, люминесцентные лампы в наше время являются одними из самых популярных и широко используются как в архитектурной, так и в интерьерной подсветке. В разных типах ламп могут применяться как инертные газы (неон, аргон), так и пары металлов. В металлогалогенных лампах используется смесь паров ртути, инертных газов и галогенидов металлов. Вплоть до появления диодных источников света люминесцентные лампы были самыми эффективными по соотношению яркости, времени работы и энергопотребления.

Светодиодные лампы – самый новый вид осветительных приборов, появившийся лишь в середине XX века. Сам диод – это полупроводниковый прибор, в котором проходящий лишь в одну сторону ток преобразуется непосредственно в освещение с минимальными тепловыми потерями. Све-

одиод состоит из полупроводникового кристалла на токонепроводящей подложке, корпуса с контактными выводами и оптической системы [3, с. 80]. Пространство между кристаллом и пластиковой линзой заполняется прозрачным силиконом с целью повышения времени работы диода. Алюминиевая основа служит для отведения тепла.

Явление электролюминесценции было обнаружено в самом начале XX века, когда в 1907 году инженер Лаборатории Макрони Генри Раунд (2 июня 1881 – 17 августа 1966) заметил свечение при повышении напряжения, подаваемого на полупроводниковые материалы. Задачей Раунда было улучшение качества радиосигнала, поэтому он не придавал большого значения открытому явлению. Чуть позже, в 1920-х годах, советский инженер Олег Лосев (10 мая 1903 – 22 января 1942) создал кристаллический диод с оксидом цинка и карбидом кремния, который испускал фотоны при прохождении через него тока. Лосев использовал это явление при разработке первого светового реле, на которое позже получил патент, свечение назвали «свечением Лосева». К сожалению, Олег Владимирович погиб в 1942 году в блокадном Ленинграде от голода, так и не сумев найти практическое применение своему замечательному открытию. Долгое время явление электролюминесценции в США называлось Losev Light – в честь ученого.

Создателем же первого светодиода, каким мы его знаем и используем сейчас, стал американский ученый Ник Холоньяк (р. 1928), который в 1962 году изобрел для компании General Electric лазер с видимым лучом, созданный при помощи диода красного спектра. Десять лет спустя аспирант Холоньяка Джордж Крэфорд (р. 1938) получил диоды с зеленым и желтым свечением, и на базе диодов Крэфорда компания Hewlett-Packard выпустила первый в мире светодиодный рекламный дисплей. Уже к 1990 году яркость таких диодов составила 1 лм (lumen, люмен – единица измерения светового потока), а в 1993 году японский инженер Сюдзи Накамура (р. 1954) создал синий диод, и это позволило, наконец, собрать воедино все три пучка спектрального цвета и создать светодиод белого свечения. Также Накамура создал ультрафиолетовые диоды, которые сейчас используются для очищения воды [5, с. 119–120].

Долгое время светодиодное освещение оставалось достаточно дорогой технологией, но в 2010–2013 гг. объем потребления и производства светодиодных ламп стал настолько велик, что сейчас светодиодные лампы доступны огромному количеству потребителей во всех странах мира. Светодиодные лампы потребляют мало энергии при световом потоке, сопоставимом и превышающем световой поток более энергоемких ламп накаливания, а также не содержат вредных для человека веществ (ртуть, свинец), которые используются в люминесцентных лампах [6, с. 146–147].

### *Литература:*

1. Капцов, Н.А. Павел Николаевич Яблочков, 1847–1894: его жизнь и деятельность [Текст] / Н.А.Капцов. – Москва : Гостехиздат, 1957. – 96 с.
2. Храмов, Ю.А. Эдисон Томас Алва (Edison Thomas Alva) [Текст] : Физики: Биографический справочник ; под ред. А.И. Ахиезера / Ю.А. Храмов. – Изд. 2-е, испр. и дополн. – Москва : Наука, 1983. – 307 с.
3. Винокуров, А Особенности светодиодных уличных светильников [Текст] / А. Винокуров, М. Селиванов // Компоненты и технологии. – 2008. – № 6. – с. 80–82.
4. Никифоров, С.Г. Теперь электроны можно увидеть: светодиоды делают электрический ток очень заметным. [Текст] / С.Г. Никифоров // Компоненты и технологии. – 2006. – № 3. – с. 96–103.
5. Антипенко, Р.В. Эволюция светодиодов – от «холодного света» Лосева до освещения улиц (часть I) [Текст] / Р.В. Антипенко, Н.Н. Руденко, Т.Т. Силакова // Вісник Національного технічного університету України «КПІ» Серія – Радіотехніка. Радіоапаратобудування. – 2009. – № 38. – с. 119–123.
6. Антипенко, Р.В. Эволюция светодиодов – от «холодного света» Лосева до освещения улиц (часть II) [Текст] / Р.В. Антипенко, Н.Н. Руденко, Т.Т. Силакова // Вісник Національного технічного університету України «КПІ» Серія – Радіотехніка. Радіоапаратобудування. – 2009. – № 39. – с.144–150.
7. [www.edisontechcenter.org](http://www.edisontechcenter.org) [Электронный ресурс].

### *References:*

1. Kapcov, N.A. Pavel Nikolaevich YAblochkov, 1847–1894: ego zhizn' i deyatel'nost' [Tekst] / N.A.Kapcov. – Moskva : Gostekhizdat, 1957. – 96 s.
2. Hramov, YU.A. Edison Tomas Alva (Edison Thomas Alva) [Tekst] : Fiziki: Biograficheskij spravochnik ; pod red. A.I. Ahiezera / YU.A. Hramov. – Izd. 2-e, ispr. i dopoln. – Moskva : Nauka, 1983. – 307 s.
3. Vinokurov, A Osobennosti svetodiodnyh ulichnyh svetil'nikov [Tekst] / A. Vinokurov, M. Selivanov // Komponenty i tekhnologii. – 2008. – № 6. – s. 80–82.
4. Nikiforov, S.G. Teper' elektrony mozhno uvidet': svetodiody delayut elektricheskij tok ochen' zametnym. [Tekst] / S.G. Nikiforov // Komponenty i tekhnologii. – 2006. – № 3. – s. 96–103.
5. Antipenko, R.V. Evolyuciya svetodiodov – ot «holodnogo sveta» Loseva do oshchcheniya ulic (chast' I) [Tekst] / R.V. Antipenko, N.N. Rudenko, T.T. Silakova // Visnik Nacional'nogo tekhnichnogo universitetu Ukraini «KPI» Seriya – Radiotekhnika. Radioaaratobuduvannya. – 2009. – № 38. – s. 119–123.
6. Antipenko, R.V. Evolyuciya svetodiodov – ot «holodnogo sveta» Loseva do oshchcheniya ulic (chast' II) [Tekst] / R.V. Antipenko, N.N. Rudenko, T.T. Silakova // Visnik Nacional'nogo tekhnichnogo universitetu Ukraini «KPI» Seriya – Radiotekhnika. Radioaaratobuduvannya. – 2009. – № 39. – s.144–150.
7. [www.edisontechcenter.org](http://www.edisontechcenter.org) [Elektronnyj resurs].



**Костюк Ольга Николаевна,**  
доцент;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
декан факультета изобразительного искусства  
E-mail: kostyuk70@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## ВСЕРОССИЙСКИЙ ПЛЕНЭР В МИНЬЯРЕ

*Аннотация.* В статье рассмотрен опыт факультета изобразительного искусства по проведению масштабного мероприятия всероссийского уровня «Всероссийский пленэр им. Л.В. Туржанского». Значимостью данного мероприятия является его направленность на сохранение и развитие лучших традиций русской школы живописи. Пленэр призван способствовать налаживанию творческих связей с различными учебными заведениями России, взаимодействию столичных и региональных художественных школ.

*Ключевые слова:* профессиональное мастерство художника; творчество; мастер-класс; индивидуальность художника; внутренний мир творца; научно-практическая конференция «Пленэр – школа воспитания художника»; проблемные вопросы художественного образования.

*Annotation.* The article describes the experience of the Faculty of Fine Arts in conducting a large-scale event of the All-Russian level "All-Russian Plein Air. L.V.Turzhansky". The significance of this event is its focus on the preservation and development of the best traditions of the Russian school of painting. Plein air is designed to foster creative ties with various educational institutions of Russia, the interaction of metropolitan and regional art schools.

*Keywords:* professional mastery of the artist; creativity; master class; the individuality of the artist; the inner world of the creator; the scientific and practical conference "Plein Air – the artist's school of education"; the problematic issues of art education.



Всероссийский пленэр им. Л. В. Туржанского объединил в стремлении к развитию своего профессионального мастерства художников и студентов художественных училищ всей страны. Художественное училище, находясь в структуре Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, продолжает развивать традиции, заложенные основателями художественного образования на Южном Урале. Значимостью данного мероприятия является его направленность на сохранение и развитие лучших традиций русской школы живописи. Пленэр призван способствовать налаживанию творческих связей с различными учебными заведениями России, взаимодействию столичных и региональных художественных школ. В пленэре приняли участие преподаватели, члены Союза художников России и молодые художники-студенты учебных заведений нашей страны.

Первый пленэр был организован по инициативе С.В. Селивёрстова и проведён в живописнейшем уральском городе Златоусте (2005 г.). Уже шесть раз гостеприимная уральская земля принимала студентов и преподавателей из разных уголков России. В 2008 г. пленэр состоялся в казачьем селе Уйском, а в 2010, 2014, 2016, 2018 гг. художники собирались в горном Миньяре.

Попав в этот город однажды, участники пленэра снова и снова возвращаются туда, и каждый раз находят новые мотивы для своего творчества. Красота уральской природы не даёт насытиться художнику. Каждый раз эта земля даёт вдохновение для творчества и открывается новыми гранями.

Живописное место полюбилось участникам пленэра, многие из них уже не в первый раз вместе с нами приезжают сюда. Это студенты и преподаватели художественных учреждений среднего профессионального образования из Санкт-Петербурга, Самары, Екатеринбурга, Краснотурьинска, Новоалтайска, Оренбурга, Озерска, Ярославля, Челябинска и других городов. Пленэр – это школа мастерства художника, приобретение багажа знаний и впечатлений, которые просто необходимы для творчества. Всероссийский пленэр решает не только эту задачу. В целом мероприятие представляет собой своеобразный срез художественного образования нашей страны.

Конкурс – это хорошая возможность заявить о себе, поделиться опытом, узнать, увидеть, сравнить, найти для себя что-то очень важное. Ведь рядом с молодыми художниками бок о бок работают и уже признанные мастера своего дела. Во время проведения VI Всероссийского пленэра им. Л. В. Туржанского его художественный руководитель – народный художник Валерий Николаевич Страхов – провел целую серию мастер-классов, щедро делясь со студентами секретами своего мастерства. Удивительно было наблюдать за работой такого большого мастера. Валерий Николае-

вич виртуозно владеет материалом и техникой живописи. Наблюдая за его работой, начинаешь понимать, что предназначение художника не в слепом копировании окружающей действительности, а в каком-то душевном трепете перед природой, приблизиться к которой невозможно, но можно попытаться передать те чувства, которые ты испытываешь. В этом проявляется индивидуальность художника, внутренний мир творца. Хочется снова и снова смотреть, как из ничего появляется глубина и пространство, воздух и даже звук. Хочется понять, как это происходит. Именно поэтому необходимы такие встречи. Художники делятся своим творческим опытом, изучают новые техники. Много и плодотворно работают на пленэре.

В период проведения VI Всероссийского пленэра м. Л.В. Туржанского в рамках данного мероприятия были проведены мастер-классы: под руководством народного художника РФ Валерия Николаевича Страхова – «Этюд натюрморта в пленэре» для студентов 1 курса, «Этюд пейзажа с глубоким пространством»; под руководством Пешковой Марии Александровны, преподавателя специальных дисциплин Самарского художественного училища им. К.С. Петрова-Водкина был проведен мастер-класс «Зарисовка пейзажа с ограниченным пространством» в технике «тушь, перо»; под руководством Давыдова Алексея Владимировича, доцента кафедры ДПТ ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры» проведен мастер-класс «Композиция пейзажа с ограниченным пространством» в технике «графитный карандаш».

20.06.2018 г. была проведена научно-практическая конференция «Пленэр – школа воспитания художника». В обсуждении проблемных вопросов художественного образования, организации и проведения пленэрной практики приняли участие: Страхов В.Н. – художественный руководитель VI Всероссийского пленэра им. Л.В. Туржанского, Костюк О.Н. – руководитель проекта; преподаватели: Пономарева Е.А. (Санкт-Петербург), Старцева Н.О. (Екатеринбург), Алексеев Ю.Э. (Красноурьинск), Родиков С.А. (Ярославль), Долгова Л.П. (Новоалтайск), Манюшко С.Б. (Челябинск), Лабазова Т.О. (Челябинск).

13.06. и 20.06.2018 г. были проведены экскурсии в историко-краеведческий музей г. Миньяра, где директор Сычева В.Е. в очень увлекательной форме рассказала участникам пленэра об истории и современности г. Миньяра.

15.06.2018 г. была организована экскурсия в пещеры – «Серпиевский град», деревня Серпиевка. Здесь участники пленэра познакомились с совершенно уникальным образцом карстового ландшафта со всем многообразием типов и форм.

19–20.06.2018 г. была проведена выставка пленэрных работ студентов художественных училищ и художественных отделений училищ искусств

во Дворце культуры г. Миньяра. Выставка вызвала большой интерес жителей города.

Участники пленэра имели возможность увидеть творческие работы руководителей групп из разных учебных заведений. В этих картинах каждый художник показал своё лицо, свой индивидуальный почерк. Работы художников-педагогов – пример мастерства и вдохновенного отношения к профессии, требующей полной самоотдачи.

Проведение Всероссийского пленэра им. Л.В. Туржанского способствует сохранению академических традиций и повышению качества художественного образования, а также расширению взаимосвязей между художественными образовательными учреждениями России.

#### *Литература:*

1. Туржанский, Л.В. Альбом [Изоматериалы] / вступ. ст. Н.И. Станкевич, сост. И.Л. Туржанская. – Ленинград ; Москва : Художник РСФСР, 1982. – 160 с. – 120 илл.

#### *References:*

1. Turzhanskij, L.V. Al'bom [Izomaterialy] / vstup. st. N.I. Stankevich, sost. I.L. Turzhanskaya. – Leningrad ; Moskva : Hudozhnik RSFSR, 1982. – 160 s. – 120 ill.

**Курдубан Ольга Николаевна;**

ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,  
магистрант

E-mail: krohka\_200986@mail.ru

г. Краснодар, Россия

**Синицына Юлия Николаевна,**

кандидат филологических наук;

ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,  
доцент кафедры русского и иностранных языков и литературы

E-mail: tiida07@yandex.ru.

г. Краснодар, Россия

## **МЕТОД ПРОЕКТОВ КАК СОВРЕМЕННЫЙ ПОДХОД К ЛИЧНОСТНО ОРИЕНТИРОВАННОМУ ОБУЧЕНИЮ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ**

*Аннотация.* В статье рассматривается применение метода проектов как одного из способов обучения иностранному языку, а также – как применение данного метода влияет на образовательный процесс и формирует познавательную активность учащихся.

*Ключевые слова:* метод проектов; иностранный язык; личностно ориентированный подход; самостоятельная работа.

*Annotation.* The article discusses with the application of the project method as one of the ways of teaching a foreign language, as well as the use of this method affects the educational process and forms the cognitive activity of students.

*Keywords:* project method; foreign language; student-centered approach; independent work.

Концепция современного образования направлена на всестороннее развитие личности. Огромное количество научно-методической литературы и вновь появляющиеся методы преподавания дают возможность все время совершенствовать педагогический процесс. Задача педагога – не только грамотно выстроить образовательный процесс, но и помочь ученику в развитии потенциальных возможностей. Главное, во всем разнообразии подходов выделить наиболее действенные и оптимизировать их, согласно образовательным целям.

Знание иностранных языков в настоящее время является одним из значимых залогов успеха современного человека. Сделать процесс обучения занимательным и разнообразным – значит развить заинтересованность и желание учить иностранный язык.

Личностно ориентированный подход в обучении учитывает интересы и личностные стороны каждого ученика, предполагает гибкость в достижении образовательных целей. В основе данного метода лежит принцип обучения ученика самостоятельности, умению адаптироваться в условиях современной жизни и критически мыслить.

На сегодняшний день огромное внимание уделяется созданию необходимой мотивации, другими словами – заинтересованности учеников изучать иностранный язык, поскольку мотивация выступает определяющим фактором эффективности обучения.

Одним из методов обучения, который сочетает в себе обучающую функцию и творческий подход, является метод проектов. Согласно Бабинной Н.Ф., метод проектов или проектная деятельность – «это метод гуманистической педагогики, идущий от ученика, для ученика и в интересах ученика, позволяет развивать и прогнозировать способности учащихся» [1, с. 14–15].

Впервые данный метод был упомянут во второй половине XIX века американским философом и педагогом Джоном Дьюи, который охарактеризовал его как способ получения знаний через игровую и трудовую деятельность.

Под методом проектов понимается совместная творческая деятельность группы учеников, направленная на выполнение задания путем исследования и анализа необходимой информации. Проект – это вид самостоятельной работы учащихся, которая поэтапно заключена в практическом поиске ответов на поставленные задачи и представлена в виде конечного вывода и обобщения полученных знаний.

Выполнение проекта включает в себе цель – ориентировать личность на творческое саморазвитие, развитие интеллектуальных способностей и формирование навыков систематизации данных, конечным итогом которых должен стать полученный результат. Данный метод в обучении иностранных языков приобретает все большую популярность, как в отечественной практике, так и за рубежом. Применение данного метода в педагогической практике говорит о высокой квалификации преподавателя, его умении видеть пробелы в обучении и корректировать их. Данный метод сочетает в себе личностно деятельный и воспитательный подходы одновременно.

Однако, чтобы данный метод приносил максимальную пользу обучению, необходимо сначала обучить учащихся проектированию. Для начала необходимо сформулировать вопросы: для чего? Что будем делать? Как? Надо помнить, что любой проект является наиболее глубоким изучением школьного материала. Обучение проектированию является важным этапом реализации проекта и требует задействования таких психических аспектов ученика, как память, воображение, мышление, умение быть креативным и смелым в принятии решений. Начальным этапом выполнения проекта является дискуссия между всеми участниками, направляемая учителем, где будущие проектировщики прослеживают весь цикл работы над проектом.

По мнению Кочетуровой Н.А., «одной из основных особенностей проекта является определенная структура, последовательность этапов работы над проектом, которая отличается гибкостью и может быть адаптирована к конкретной учебной ситуации» [3, с. 7].

Работа над проектом подразделяется на следующие этапы:

1. Выбор тематики направления.
2. Формулировка задач и целей проекта.
3. Составление структуры и плана проекта.
4. Подбор необходимого лексического материала.
4. Поиск информации в различных источниках.
5. Совместная работа в группах.
6. Встречи, в зависимости от выполнения работы, обсуждения достигнутых итогов, координация деятельности педагогом.
7. Анализ полученной информации.

8. Заключительная подготовка к презентации.

9. Представление результатов проделанной работы.

Применения метода проектов в обучении иностранному языку включает в себя такие преимущества, как:

- применение иностранного языка на практике в ситуации, приближенной к реальной;
- подбор необходимого лексического минимума для проекта;
- личная заинтересованность участников проекта в изучении иностранного языка;
- направленная активация речевой деятельности на изучаемом языке;
- запоминание лексики, устойчивых выражений, речевых оборотов и грамматических конструкций;
- создание обстановки, способствующей межличностной коммуникации участников проекта.

Душкова Н.Н в своей статье «Об использовании метода проектов при обучении иностранному языку в средней школе» предполагает, что данный метод позволяет учащимся развивать навыки творческого монологического высказывания [2, с. 84–86]. Под предметом монологического высказывания понимается разновидность публичных выступлений, и основной целью данного навыка является умение вести монологическую речь, учитывая такие особенности, как аудитория, и применять особые лингвистические и психологические приемы для достижения наибольшего эффекта выступления. Для достижения цели формирования навыка творческого монологического высказывания будет эффективно применение метода проектов. Именно применение данного метода, в первую очередь, выступает коммуникативной платформой, что позволяет развивать интеллектуальную и эмоциональную компетенцию учащихся.

Применяя метод проектов на уроках иностранного языка, преподаватель выбирает темы для проектов, которые несут в себе не только лингвистическую, но также и историческую и культурную ценности. Данный прием позволяет учащимся ознакомиться с культурой стран изучаемого языка. Во время применения метода проектов учащиеся учатся работать с литературой по теме проекта, словарями, справочниками, составлять таблицы и схемы, самостоятельно изучать информацию и подготавливать доклады к монологическим выступлениям.

Согласно статистике, в средних классах преподаватель сталкивается с проблемой снижения интереса к изучению иностранного языка. Проведенные исследования данной проблемы позволили сделать вывод, что к середине школы учащимся становится не интересно изучать язык. Использование метода проектов решает эту проблему, позволяя все время поддерживать заинтересованность в обучающем процессе. На данном эта-

пе метод проектов приобретает более научную форму и становится более сложным, что требует больше времени для выполнения.

Говоря об эффективности применения данного метода в обучении иностранному языку, необходимо учитывать конечные цели обучения, возраст учащихся, уровень владения, количество участников проекта и т. д.

Исследования в области применения данного метода позволяют выделить три основных направления. Метод проектов может:

- 1) выступать в роли внеаудиторных занятий;
- 2) выступать альтернативой к одному из этапов учебного процесса;
- 3) применяться в традиционной системе – а) в качестве закрепления пройденного материала; б) в качестве источника дополнительной информации.

Каждое из перечисленных направлений обладает своими преимуществами и сложностями. Применение метода проектов во внеаудиторных занятиях позволяет учащимся задействовать творческий потенциал и применять сформировавшиеся лингвистические компетенции. Однако характеризуется сложностью вовлечения всех учащихся в данный проект, а также предполагает значительные временные затраты как со стороны учеников, так и со стороны преподавателя.

Как альтернатива одного из этапов учебного процесса данный метод имеет огромный ряд преимуществ, позволяет мотивировать учащихся к самостоятельному изучению языка, однако его трудно реализовать на практике, так как не всегда есть возможность внедрить данный метод без ущерба для учебной программы.

Сложность применения данного метода в традиционной системе может повлечь увеличение затрат времени преподавателя в координации работы над проектом. Однако применение метода проектов именно в этом ключе позволит развить заинтересованность учащихся в дальнейшем изучении иностранного языка.

Результативность проектирования оценивается в первую очередь с помощью лексико-грамматического тестирования. По результатам выполнения проекта можно наблюдать активизацию творческой деятельности и применение сформировавшихся лексических навыков в непринужденной обстановке. «Положительные результаты связаны с тем, что при проведении занятий с использованием проектной методики увеличилось время и интенсивность непосредственного общения на иностранном языке» [4, с. 164].

Говоря о преимуществах метода проектов над традиционной системой обучения, можно выделить следующие критерии:



- планирование самостоятельной деятельности и отслеживание этапов выполняемой работы, развитие интеллектуальных способностей ученика, усвоение знаний и применение их на практике;
- развитие творческих способностей;
- получение знаний через собственную деятельность;
- по сравнению с традиционным методом обучения, позволяет в большей степени ознакомиться с лингвострановедческой тематикой;
- формирование навыков мыслительной деятельности, а именно: синтеза, анализа, экспериментирования, прогнозирования.

Подводя итог, можно сказать, что с применением метода проектов можно реализовать все задачи, стоящие перед педагогом: воспитательные, образовательные и познавательные. Также данный метод позволяет сделать процесс получения знаний непринужденным и увлекательным, а стало быть, более эффективным и способствует формированию коммуникативных способностей и компетенций, развивает познавательную активность.

#### *Литература:*

1. Бабина, Н.Ф. Выполнение проектов [Текст] : учеб.-метод. пособие / Н.Ф. Бабина. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 77 с.
2. Душкова, Н.Н. Об использовании метода проектов при обучении иностранному языку в средней школе [Текст] / Н.Н. Душкова // Высшее образование сегодня. – 2009. – № 3. – С. 84–86.
3. Кочетунова, Н.А. Телекоммуникационные проекты в обучении иностранному языку [Текст] : учеб. пособие / Н.А. Кочетунова. – Новосибирск : Издательство НГТУ, 2010. – 63 с.
4. Кузнецова, С.В. К вопросу об использовании проектной методики в преподавании иностранных языков [Текст] / С.В. Кузнецова, Л.Ю. Минакова // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 309. – С. 162–166.

#### *References:*

1. Babina, N.F. Vypolnenie proektov [Tekst] : ucheb.-metod. posobie / N.F. Babina. – Moskva ; Berlin : Direkt-Media, 2015. – 77 s.
2. Dushkova, N.N. Ob ispol'zovanii metoda proektov pri obuchenii ino-strannomu yazyku v srednej shkole [Tekst] / N.N. Dushkova // Vysshee obrazova-nie segodnya. – 2009. – № 3. – S. 84–86.
3. Kocheturova, N.A. Telekommunikacionnye proekty v obuchenii inostrannomu yazyku [Tekst] : ucheb. posobie / N.A. Kocheturova. – Novosibirsk : Izdatel'stvo NGTU, 2010. – 63 s.
4. Kuznecova, S.V. K voprosu ob ispol'zovanii proektnoj metodiki v prepodavanii inostrannyh yazykov [Tekst] / S.V. Kuznecova, L.YU. Minakova // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2008. – № 309. – S. 162–166.

**Кучуренко Виктор Леонидович;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель  
E-mail: fizkultura@uurgii.ru  
г. Челябинск, Россия

**Сизов Дмитрий Александрович;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель  
E-mail: sizovdimon@rambler.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ТУРИЗМ КАК МЕТОД АДАПТИВНОЙ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

*Аннотация.* Концептуальные положения адаптивной физической культуры предполагают формирование гармонически развитой личности, сочетающей в себе максимальное развитие физических возможностей, духовных сил и уровень социальной компетентности, обеспечивающий становление жизненно необходимых навыков, умений и межличностных отношений. Центральным положением является формирование двигательной активности как биологического и социального факторов воздействия на организм человека. В основе процесса освоения ценностей физической культуры лежит двигательная (физическая) активность, связанная с применением физических упражнений, направленных на физическое развитие, моторное совершенствование и являющаяся одной из форм человеческой деятельности.

*Ключевые слова:* туризм; адаптивная физическая культура; студенты; вуз.

*Annotation.* The conceptual provisions of adaptive physical culture involve the formation of a harmoniously developed personality, combining the maximum development of physical abilities, spiritual strength and level of social competence, ensuring the formation of vital skills, abilities and interpersonal relationships. The central position is the formation of motor activity, as a biological and social factors affecting the human body. The basis of the process of mastering the values of physical culture is the motor (physical) activity associated with the use of physical exercises aimed at physical development, motor perfection and being one of the forms of human activity.

*Keywords:* tourism; adaptive physical education; students; university.

В настоящее время мы можем констатировать тот факт, что существующее традиционное образование, массовая педагогическая практика ориентированы преимущественно на достижение нормативного уровня физических кондиций учащихся, где программно заданная цель зачастую не имеет для молодых людей личностной значимости, поскольку в практике традиционного просвещения мир реальных объектов нередко подменяется готовыми понятиями и другими идеализированными продуктами познания, полученными не учениками, а специалистами, учеными. При этом в большей степени происходит формирование условной личностной значимости здорового образа жизни, а не развитие способов самовыражения средствами физической культуры, что обуславливается достаточно авторитарной позицией преподавателя.

Цель адаптивной физической культуры – формирование полноценной в психофизическом и социальном смысле личности, средства достижения этой цели – разнообразная двигательная активность и физические нагрузки.

Содержание адаптивного физического воспитания (образования) направлено на формирование у учащихся комплекса специальных знаний, жизненно и профессионально необходимых двигательных умений и навыков; на развитие широкого круга основных физических и специальных качеств, повышение функциональных возможностей различных органов и систем организма; на более полную реализацию его генетической программы и, наконец, на становление, сохранение и использование телесно-двигательных качеств человека.

В рамках учебно-рекреационной практики осуществляется экспериментальное изучение влияния туристской деятельности на усвоение социального опыта учащимися, сравнение уровня социализации студентов, занимающихся туризмом с контрольными выборками учащихся вузов, не занимающихся [2].

Основными формами туристской деятельности в работе с учащимися-студентами являются теоретические и практические учебные занятия, общая и специальная физическая подготовка, туристские соревнования, туристские прогулки, походы выходного дня, полевые туристские лагеря, многодневные туристские походы.

Основным коррекционным фактором туризма является пребывание человека в естественных природных условиях и организация целенаправленной двигательной активности во время туристских мероприятий [1].

Двигательная активность является жизненно важной потребностью, степень удовлетворения которой во многом определяет характер физического развития. Подавляющее большинство студентов отличается соматической ослабленностью, недостаточной подвижностью, отставанием в физическом и моторном развитии. Выявлен высокий процент нарушений

осанки, слабое развитие мышц спины, грудной клетки и брюшного пресса. У студентов при гипокинезии снижается активность биохимических процессов, ослабевает иммунитет к простудным и инфекционным заболеваниям, сужается диапазон возможностей дыхательной и сердечно-сосудистой систем, ослабляется нервно-мышечный аппарат, формируются различные дефекты осанки, что приводит к общему ослаблению организма. Характерным следствием этих нарушений в функционировании различных систем и органов является ухудшение физических и психомоторных качеств.

Единственной мерой предупреждения и ликвидации отрицательных последствий гипокинезии является расширение двигательной активности, что достигается применением оптимальной физической нагрузки в процессе туристских занятий. Во время туристских занятий учащиеся вынуждены постоянно перемещаться на значительные для них расстояния, переносить тяжести, организация привалов и устройство биваков также требует значительных физических усилий.

В процессе туристской деятельности у студентов формируется умение различать собственные мышечные ощущения: плавность, темп, ритм, амплитуду движений, появляется моторная ловкость. Осваиваются новые двигательные действия, новые ощущения и эмоции. Чем более разнообразная информация усваивается учащимися, тем интенсивнее протекают их интеллектуальное и психическое развитие. В туристской деятельности сочетаются два важных фактора – с одной стороны, человек включается в двигательную активность, развиваются физически, с другой – получает моральное, эмоциональное и эстетическое удовлетворение от этой деятельности. Это сближает туризм с адаптивной физической рекреацией – активизацией и восстановлением физических сил, оздоровлением, повышением уровня жизнестойкости на фоне психологического комфорта и заинтересованности занимающихся.

Благодаря длительному общению с природой происходит укрепление всех функциональных систем организма – нервной, сердечно-сосудистой, дыхательной, мышечной, эндокринной, системы терморегуляции. Естественное светолечение оказывает стимулирующее влияние, корректирует биоэнергетические процессы, повышает компенсаторные возможности организма. Купание обладает способностью «смыть» усталость, значительно усиливая восстановительные реакции организма, является активной закалывающей процедурой. Лесной воздух положительно влияет на чувствительные нервные клетки кожи и дыхательной системы.

У людей, продолжительно находящихся в естественных природных условиях, повышается жизненный тонус, стабилизируются процессы возбуждения и торможения в коре больших полушарий, уменьшается напря-

жение нервной системы, снижаются проявления психоэмоционального дискомфорта – чувство неосознанной тревоги, разбитости, усталости, плохой сон.

Занятия туризмом развивают равновесие, координацию, точность и быстроту движений, скорость двигательной реакции, подвижность суставов, равновесие, силу мышц, мелкую моторику, улучшают качество внимания, выносливость и общую работоспособность, помогают освоению пространственных представлений, то есть стимулируют развитие физических, психомоторных, интеллектуальных способностей.

В ходе исследования с помощью специально подобранных методик осуществлялся сбор фактов уровня личностного развития, отражающего степень психофизического развития учащихся. Определялись выраженность черт характера, уровень враждебности и агрессивности, уровень тревожности, преобладающее эмоциональное состояние и выраженность эмоционального кризиса.

Также во время исследования были использованы задания для определения динамики физического развития и координации движений в процессе туристских занятий. Были сформированы две экспериментальные группы. Первая, контрольная, группа – учащиеся, не занимающиеся туризмом. Вторая, экспериментальная, группа – занимающиеся туризмом или какими-либо иными активными формами проведения досуга.

Анализ результатов показал следующее: у студентов, занимающихся туризмом, отмечается общительность, хорошее настроение, высокий жизненный тонус, чувствительность, возможна периодическая смена настроения, яркость и искренность чувств.

Основываясь на результатах методик, можно предположить, что у студентов, не занимающихся туризмом, отмечается деструктивная агрессия, не способная служить для адаптации к среде, тогда как учащиеся, занимающиеся туризмом, в большей степени способны использовать самозащитное поведение, направленное на социализацию, защиту своих прав, удовлетворение желаний и достижение целей.

Кроме того, занятия туризмом способствуют улучшению психофизического состояния занимающихся, более низкой агрессивности, более позитивному эмоциональному фону, содействуют улучшению показателей координации у студентов после пребывания в туристском лагере. Двигательная активность, расширение социального опыта, «наработка» практических навыков и формирование личностной сферы в ходе туристской деятельности является одним из способов преодоления и ослабления психофизических недостатков. Занятия туризмом и краеведением являются одним из действенных методов активного социально-психологического воздействия.

Благодаря занятиям туризмом в субъективном пространстве личности студента происходит расширение системы социальных значений, что позволяет создать фундамент для выбора профессии и определения жизненного пути.

#### *Литература:*

1. Никишин, Л.Ф. Туризм и здоровье / Л.Ф. Никишин, А.А. Коструб. – Киев : Здоровье, 1991. – 222 с.
2. Шальков, Ю.Л. Здоровье туриста / Ю.Л. Шальков. – Москва : Физкультура и спорт, 1987. – 144 с. : ил.

#### *References:*

1. Nikishin, L.F. Turizm i zdorov'e / L.F. Nikishin, A.A. Kostrub. – Kiev : Zdorov'e, 1991. – 222 s.
2. SHal'kov, YU.L. Zdorov'e turista / YU.L. SHal'kov. – Moskva : Fizkul'tura i sport, 1987. – 144 s. : il.

**Лузина Анастасия Денисовна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
обучающийся отделения библиотековедения  
E-mail: zherdiy\_ei@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Хусаинова Елена Ивановна,**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель отделения библиотековедения,  
директор колледжа культуры  
E-mail: zherdiy\_ei@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **БУДУЩЕЕ БИБЛИОТЕК В ИНФОРМАЦИОННУЮ ЭПОХУ**

*Аннотация.* В статье говорится о новом формате библиотек в современном, насыщенном информацией, мире – электронной библиотечной системе. Характеризуются ее преимущества и недостатки для пользователя. Раскрывается понятие «информационное общество».

*Ключевые слова:* библиотека; информационное общество; электронная библиотека; информационная система; Всемирная цифровая библиотека.

*Annotation.* The article talks about the new format of libraries in the modern, information-rich world – the electronic library system. Characterized by its advantages and disadvantages for the user. The concept of "information society" is revealed.

*Keywords:* library; information society; electronic library; information system; World Digital Library.

Современный период развития человечества характеризуется переходом к обществу, базирующемуся на информации и знаниях как основных социально-культурных ценностях. Несмотря на значительный спад интереса к чтению в современном обществе, человек по-прежнему не может представить свою жизнь без книг. Можно читать традиционные бумажные или электронные книги, увлекаться детективами или приключениями, читать в целях получения образования, для досуга или собственного развития.

В век информационных технологий мы вынуждены каждый день сталкиваться с новыми знаниями, сведениями, фактами. Но иногда полученная информация не только не приносит пользы, но оказывается вредной для человека. Это происходит оттого, что не все способны самостоятельно организовать поиск и оценить достоверность и полезность документа или информации. Именно благодаря библиотеке, общество имеет возможность получать оптимальное информационное обеспечение жизнедеятельности.

Возникновение, становление и развитие библиотеки неразрывно связано с развитием цивилизации. В XX в. преобладали теории, базирующиеся на периодизации общественного развития с учетом способа производства и форм собственности. В соответствии с учением К. Маркса и Ф. Энгельса, в истории человечества известны пять общественных формаций: первобытнообщинная, рабовладельческая, феодальная, капиталистическая и коммунистическая. Крах советской политической системы вызвал к жизни новые подходы к рассмотрению основных этапов развития общества. С экономической точки зрения в научной литературе сегодня выделяют доиндустриальное, индустриальное, постиндустриальное и информационное общество. Таким образом, наряду с тремя этапами развития общества выделен особый, четвертый его этап – информационное общество [4, с. 199].

Представители технологического подхода рассматривают информационное общество как качественно новый этап цивилизационного развития человечества. По их мнению, главными отличительными признаками того или иного этапа развития общества является его технологическое устройство, которое и определяет образ жизни и деятельности людей, а не

тип государственного устройства, способ производства или форма собственности.

Сегодня понятие «информационное общество» получило широкое распространение, но однозначного определения и четко разработанной концепции пока не существует. Современные социологи и политологи по-разному отвечают на вопрос о месте информационного общества в историческом развитии человечества. Одни из них сочетания «информационное общество» и «постиндустриальное общество» употребляют как синонимические. Другие считают, что информационное общество – это лишь разновидность постиндустриального общества. Третьи видят в информационном обществе один из этапов развития постиндустриального общества. Четвертые выводят информационное общество за рамки постиндустриального общества, представляя его в качестве новой ступени общественного прогресса, идущего на смену постиндустриализму. Вместе с тем, несмотря на различие названий и множество выдвинутых концепций информационной эры, все ученые едины в том, что речь идет о новой ступени общественного развития [4, с. 200].

Анализ точек зрения ведущих специалистов, занимающихся исследованием информационного общества, позволяет выделить основные технологические, экономические, политические параметры, отличающие его. Информационное общество направлено на облегчение и интенсификацию в первую очередь интеллектуальной деятельности человека на базе эффективного использования новейшей информационной техники и технологии, в том числе искусственного интеллекта.

Роман Степанович Мотульский определяет информационное общество как демократическое общество, целью которого является достижение более высокого уровня благосостояния граждан путем эффективного использования различных видов информации (как ранее созданной, так и постоянно генерируемой) с помощью вычислительной техники или других средств сбора, обработки, хранения и доставки. Библиотека возникла как социальный институт, направленный на удовлетворение информационных потребностей общества и каждого отдельного индивида. Она способна содействовать достижению цели повышения качества жизни граждан [4, с. 204].

Благодаря широкому внедрению современных компьютерных и телекоммуникационных технологий, и особенно наполнению в сети Интернет, в организации информационных ресурсов, их хранении и обеспечении доступа к ним произошли качественные изменения. Одним из направлений по организации электронных информационных ресурсов является создание электронных библиотек, которые появились на свет как естественный результат эволюции методов обработки, анализа, хранения, поиска ин-



формации и широкого внедрения в практику деятельности человека компьютерных и сетевых технологий [5].

В наше время не существует общепринятого понятия электронная библиотека. На рубеже 80-х и 90-х гг. прошлого века, понятие «электронная библиотека» стало конкретизироваться, стали определяться и уточняться ее цели, задачи и функции, что, однако, не привело еще к однозначной трактовке проблемы. Так, в качестве синонимов для понятия «электронная библиотека» можно встретить такие словосочетания как «цифровая библиотека» и «виртуальная библиотека» [8].

Согласно ГОСТу 7.0–2016, электронную библиотеку определяют как «информационную систему, предназначенную для организации, хранения и использования электронных объектов, объединенных единой идеологией комплектования, структуризации и доступа, с едиными средствами навигации и поиска» [7, с. 6].

На сегодняшний день самой крупной электронной библиотекой является Всемирная цифровая библиотека. Её торжественное открытие состоялось 21 апреля 2009 года. Учредителем этого глобального проекта является Библиотека Конгресса США. Участниками международного проекта являются национальные книгохранилища и архивы различных стран, в том числе и России. Благодаря этой уникальной библиотеке миллионы людей по всему миру могут получить бесплатный доступ к сокровищам культуры и архивам различных стран мира на семи языках, в том числе и на русском.

Во многих работах зарубежных и отечественных исследователей (в их числе В. Армс, С. Анохин, Н.Б. Голубенко, Я.Л. Шрайберг), посвященных электронным библиотекам, отмечаются преимущества и недостатки электронных библиотек, среди последних: возникновение трудностей с соблюдением авторского права при оцифровке изданий, быстрая утомляемость глаз при чтении с экрана, наличие специальных программ для воспроизведения определенных форматов электронной книги, иногда низкое качество текста и иллюстраций в цифровых книгах по сравнению с печатными аналогами.

Сложное экономическое положение страны, давление рыночных отношений на культуру и библиотеки, перманентные реформы и оптимизация ставят библиотеки перед необходимостью снова и снова отстаивать свою миссию как культурных центров, способствующих сохранению русского языка, просвещению личности, повышению культурного уровня общества в целом [3].

Современные информационные технологии позволяют минимизировать последствия противоречий, возникающих в процессе реализации

сущностных социальных функций библиотек, и соответственно значительно повысить эффективность их деятельности [3].

Главный довод в пользу создания ЭБ – уверенность в том, что это позволит доставлять информацию лучше, чем это было в прошлом. Со своего персонального компьютера пользователь может обратиться к материалам, хранящимся на различных компьютерах в различных частях мира [2].

С другой стороны, многие признают тот факт, что печатные документы остаются важной частью цивилизации, и их роль в хранении и передаче информации может меняться постепенно. Как отмечают исследователи, несмотря на то, что в ряде случаев гораздо удобнее пользоваться информацией в электронной форме, далеко не все рассматривают процесс масштабного перехода к электронной информации как желательный, даже если технически, экономически и юридически это возможно.

Библиотеки и архивы содержат много уникальной информации. Размещение цифровых материалов в сети делает их доступными для всех. Это значительно упрощает дорогостоящую задачу физического дублирования малоиспользуемых материалов, также позволяет сделать более доступным уникальный документ, для знакомства с которым ранее требовалось приехать в саму библиотеку. Например, для написания диссертации специалисту из Челябинска необходима уникальная книга, которая есть только в фондах Российской государственной библиотеки. Благодаря наличию электронной версии документа ему не придется ехать в Москву и работать в читальном зале – всю нужную работу он сможет осуществить у себя дома, работая за компьютером, зарегистрировавшись на сайте библиотеки и став ее виртуальным пользователем [2].

Отличительной чертой сегодняшнего этапа развития общества является то, что информация существует как в традиционной печатной, так и в электронной форме. Безусловно, книги и другие печатные документы как объекты и средства фиксации и распространения информации, накопленной человечеством, существовали и будут существовать. Современные информационные технологии позволили не только приступить к широкомасштабному переводу имеющейся информации в электронную форму, но и к созданию новых информационных ресурсов сразу в электронном виде. Такая форма представления информации помимо значительного ускорения коммуникативных процессов дает возможность на качественно новом уровне организовать процессы производства, хранения и распространения информации.

Но если электронные библиотеки так хороши, что мешает любой библиотеке стать «цифровой»? Частично ответ в том, что соответствующие технологии все еще несовершенны, но главная проблема не в этом. Отдельные люди и организации не всегда могут найти путь адекватного

использования этих технологий, усвоить, принять неизбежные перемены и создать требуемые условия. Для фундаментального изменения системы требуются согласованные изменения в экономических, социальных и юридических взаимоотношениях всех участников [1, с. 26]. Наиболее правильный подход заключается в том, чтобы найти оптимальное решение, при котором традиционные и цифровые библиотеки будут продолжать существовать.

Люди будут читать всегда, значит, будет существовать и книга, неважно, на каком носителе: электронном или бумажном. Будет книга – будут и библиотеки. У России будет интеллектуальное будущее. В доказательство этой мысли сошлемся на страницы биографии Константина Эдуардовича Циолковского – создателя современной теории освоения космического пространства, который в силу жизненных обстоятельств не смог обучаться в Высшем техническом училище (ныне МГТУ им. Баумана). Будучи юношей, по настоянию отца, он снял комнату на Немецкой улице в Москве и занялся самообразованием в бесплатной Чертковской публичной библиотеке. К своему самообразованию Циолковский подошел очень основательно, жил на хлебе и воде – в буквальном смысле. Но терпеливо ходил в библиотеку и читал книги по физике, математике, химии, геометрии, астрономии, механике. Не обходил вниманием и гуманитарные дисциплины. Космический гений Константин Эдуардович Циолковский в буквальном смысле получил свое образование в библиотеке и стал основателем русской космонавтики [6].

Очень резко о будущем общества без библиотек высказался доктор филологических наук, профессор Дмитрий Сергеевич Лихачев, который считал, что там, где закрываются библиотеки, открываются тюрьмы. Надеемся, что мы никогда к такому не придем.

Сегодня библиотека превращается в многофункциональный социокультурный центр. Читатель приходит в библиотеку не только за книгой, но и за общением, удовлетворением и реализацией своих способностей, талантов, общественных амбиций, за интеллектуальным досугом и информацией. Помимо участия в создании единого информационного библиотечного пространства, в афише современной библиотеки: проекты, инновационные лаборатории, акции, видеомарафоны, моноспектакли, презентации, творческие встречи, семинары, творческие площадки и многое другое.

Нашему обществу в целом и библиотечной сфере в частности необходимо признать неизбежность информационной эры и внедрение во все сферы деятельности новых информационных технологий. Как отметил в ежегодном пленарном докладе на VIII Международной конференции «Крым-2001» Я.Л. Шрайберг, одна из главных тенденций развития совре-

менного библиотечного дела заключается в том, что «библиотеки входят в информационное общество, и библиотеки содействуют ускорению преобразования общества в информационное...». Поэтому библиотека не противопоставляет себя и свои традиции новой эпохе, а интегрирует собственные достижения и многовековой опыт с современными информационными технологиями для успешного выполнения сущностных социальных функций [4, с. 205].

По нашему мнению, библиотеки не исчезнут. Они, безусловно, изменятся под давлением и напором современных технологий, но устоят. На всем протяжении истории библиотеки активно содействовали развитию науки, промышленности, образования, активно внедряли информационные технологии и электронные носители, развивали досуговые формы, связанные с чтением, литературой, популяризацией научных достижений, знанием русского языка, культурного мирового и отечественного наследия.

Современные библиотеки сегодня и в будущем должны сохранять свое основное общественное, культурное, просветительское и информационное предназначение, оставаться проводником гуманитарных идей, создавать условия для формирования системы взглядов и миропонимания через книгу и чтение. Придет время, и общество, стремящееся к прогрессу и развитию, это, несомненно, оценит.

#### *Литература:*

1. Армс, В. Электронные библиотеки [Текст] / Вильям Армс; [пер. с англ. С.А. Арнаутова]. – Москва : Пик Винити, 2002. – 274 с. – ISBN 5-7946-0022-5.
2. Елизарова, Р.У. Информационно-коммуникационные технологии: готовность библиотек к электронному развитию [Текст] : научно-практическое пособие / Р.У. Елизарова. – Москва : Литера, 2013. – 136 с. – ISBN 978-5-91670-258.
3. Игумнова, Н.П. Есть ли у библиотек будущее? [Текст] / Н.П. Игумнова // Библиосфера. – 2017. – № 1. – С. 11–16.
4. Мотульский, Р.С. Общее библиотековедение [Текст] : учебное пособие для вузов / Р.С. Мотульский. – Москва : Либерия, 2004. – 224 с. – ISBN 5-85129-175-3.
5. Лаппо, П.М. Введение в электронные библиотеки [Электронный ресурс] / Петр Михайлович Лаппо, Андрей Владимирович Соколов. – Режим доступа : URL: [goo.gl/xVOAdv](http://goo.gl/xVOAdv) (дата обращения 12.03.2017).
6. Полонский, И. Космический гений. Циолковский – ученый и философ Вселенной [Электронный ресурс] // Военное обозрение. – 17 сентября 2017. – Режим доступа : URL: <https://topwar.ru> (дата обращения 06.03.2018).
7. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. ГОСТ 7.0.96-2016. Электронные библиотеки. Основные виды. Структура. Технология формирования [Электронный ресурс] : нац. стандарт РФ : издание официальное. – Москва : Стандартинформ, 2016. – Режим доступа : URL: [http://www.nlr.ru/pro/inv/digit\\_cory/standart.pdf](http://www.nlr.ru/pro/inv/digit_cory/standart.pdf). (дата обращения 13.02.2018).
8. Терминологический анализ дефиниции «Электронная библиотека» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [http://libconfs.narod.ru/2004/s1/s1\\_p29.htm](http://libconfs.narod.ru/2004/s1/s1_p29.htm) (дата обращения 06.02.2018).

### References:

1. Arms, V. Elektronnye biblioteki [Tekst] / Vil'yam Arms; [per. s angl. S.A. Arnautova]. – Moskva : Pik Viniti, 2002. – 274 s. – ISBN 5-7946-0022-5.
2. Elizarova, R.U. Informacionno-kommunikacionnye tekhnologii: gotovnost' bibliotek k elektronnomu razvitiyu [Tekst] : nauchno-prakticheskoe posobie / R.U. Elizarova. – Moskva : Litera, 2013. – 136 s. – ISBN 978-5-91670-258.
3. Igumnova, N.P. Est' li u bibliotek budushchee? [Tekst] / N.P. Igumnova // Bibliosfera. – 2017. – № 1. – S. 11–16.
4. Motul'skij, R.S. Obshchee bibliotekovedenie [Tekst] : uchebnoe posobie dlya vuzov / R.S. Motul'skij. – Moskva : Libereya, 2004. – 224 s. – ISBN 5-85129-175-3.
5. Lappo, P.M. Vvedenie v elektronnye biblioteki [Elektronnyj resurs] / Petr Mihajlovich Lappo, Andrej Vladimirovich Sokolov. – Rezhim dostupa : URL: [goo.gl/xVOAdv](http://goo.gl/xVOAdv) (data obrashcheniya 12.03.2017).
6. Polonskij, I. Kosmicheskij genij. Ciolkovskij – uchenyj i filosof Vselennoj [Elektronnyj resurs] // Voennoe obozrenie. – 17 sentyabrya 2017. – Rezhim dostupa : URL: <https://topwar.ru> (data obrashcheniya 06.03.2018).
7. Sistema standartov po informacii, bibliotechnomu i izdatel'skomu delu. GOST 7.0.96-2016. Elektronnye biblioteki. Osnovnye vidy. Struktura. Tekhnologiya formirovaniya [Elektronnyj resurs] : nac. standart RF : izdanie oficial'noe. – Moskva : Standartinform, 2016. – Rezhim dostupa : URL: [http://www.nlr.ru/pro/inv/digit\\_copy/standart.pdf](http://www.nlr.ru/pro/inv/digit_copy/standart.pdf). (data obrashcheniya 13.02.2018).
8. Terminologicheskij analiz definicii «Elektronnaya biblioteka» [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : URL: [http://libconfs.narod.ru/2004/s1/s1\\_p29.htm](http://libconfs.narod.ru/2004/s1/s1_p29.htm) (data obrashcheniya 06.02.2018).

**Манерова Елизавета Юрьевна,**  
профессор;

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,  
Институт изобразительных искусств,  
профессор кафедры ДПИ  
E-mail: [liza.manerova@mail.ru](mailto:liza.manerova@mail.ru)  
г. Екатеринбург, Россия

### **УРАЛО-СИБИРСКОЕ КОВРОДЕЛИЕ КАК ВИД НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ**

*Аннотация.* В статье рассматриваются вопросы истории, традиций, технологии народного традиционного зауральского и сибирского ковроткацкого промысла.

*Ключевые слова:* ковер; традиции; ткачество; художественный промысел.

*Annotation.* The article deals with the history, traditions, technology of the traditional folk trans-Urals and Siberian carpet weaving.

*Keywords:* carpet; traditions; weaving; artistic craft.

Народные художественные промыслы – неотъемлемая часть отечественной культуры. В них воплощен многовековой опыт эстетического восприятия мира, обращенный в будущее, сохранены глубокие художественные традиции, отражающие самобытность культур многонациональной России.

Народные художественные промыслы являются одновременно и отраслью художественной промышленности, и областью народного искусства. Сочетание традиций, стилевых особенностей и творческой импровизации, коллективных начал и взглядов отдельной личности, рукотворности изделий и высокого профессионализма – характерные черты творческого труда мастеров и художников промыслов [3].

Ручное ковроделие – старинный народный художественный промысел – существует с тех времен, когда человек научился вырабатывать пряжу и ткани из волокнистых материалов. О древности культуры ковроткачества свидетельствуют памятники глубокой старины – ковры, хранящиеся в музеях, коллекциях, художественных фондах, а также записи историков и географов.

Развитие сибирского ковроделия было связано с ямским промыслом. Ямщики использовали дешевые ковры и ковровые изделия для покрытия сидений саней, тарантасов, возков. Гладкие безворсовые и махровые изделия служили в качестве одеял для путешественников. Недорогими ковриками-попонками покрывали лошадей.

Со второй половины XIX века ковроделие развивалось в домашних условиях, принимая форму кустарного производства ковров на продажу, особенно в южнорусских и западносибирских районах. Здесь в селах было достаточно мастеров, шерсть была менее дорогой, и продукция находила сбыт у местного населения. К концу XIX века изготовлением ковров начинают заниматься не только отдельные семьи, но и целые уезды.

К началу XX века сформировались два основных района производства ковров, являющихся традиционными центрами русского коврового искусства. Ворсовое ковроделие интенсивно стало развиваться в Западной Сибири и Зауралье. Центром коврового артельного промысла в 30-е годы XX века стал город Шадринск Курганской области, хотя одно из первых упоминаний о ковровых изделиях в Шадринском крае относится к 1701 году.

Плодородные почвы, обилие сенокосных угодий, девственные леса, реки и озера способствовали быстрому освоению зауральских земель. Ручное ткачество было одним из необходимых домашних ручных ремесел. Немудрящие ткацкие станки и приспособления к ним крестьяне изготавливали сами [5].

Большую известность получило производство ковров в селе Канаши и других селах Шадринского уезда (Вознесенское, Кривское, Ольховское). Фактически регион стал одним из центров выделки сибирских ковров – уникального традиционного промысла, развитого помимо Шадринска еще всего в нескольких сибирских городах.

Шадринский, как и тюменский традиционный махровый ковер – один из самых ярких и самобытных промыслов Зауралья и Сибири с богатой историей, уходящей корнями в глубь веков. В Шадринском уезде производились различные виды ковров. Их назначение – утеплять и украшать сани – определило и особенности орнамента, и технику их изготовления. Это так называемые махровые ковры («мохр» – кисть), т. е. длинноворсовые с небольшой плотностью. Ковры отличала повышенная декоративность, которая достигалась черным цветом фона и ярким цветочным узором – красного, синего, зеленого и желтых тонов. Небольшая плотность ковров делала контуры орнамента размытыми, отчего узор обретал особую живописность.



Рисунок 1. В Зауралье почти в каждом доме имелись яркие цветочные ковры

После появления в Центральной России различных промышленных предприятий, выпускающих самые разнообразные предметы быта: ткани, одежду, обувь и т. п., произошло вытеснение из промышленных районов кустарных промыслов. Это способствовало широкому распространению их на окраинах страны, в том числе и в Зауралье, где из-за отсутствия фабрик и заводов в селах было достаточно рабочих рук, а изделия кустарей находили широкий сбыт. Шадринские махровые ковры пользовались спросом и на Урале, и в Сибири, бывали даже на международных выставках.

За прошедшие два с половиной столетия шадринское рукодельное ткачество из предметов натурального хозяйства превратилось в подлинное народное искусство. Введение новых материалов, технологий, машин, станков, узкая специализация, создание целевых творческих коллективов

способствовало неуклонному росту художественной ценности ковровых изделий, росту их ассортимента. Производство рукодельных тканых изделий (ковров) прошло путь от ткача-одиночки, выполняющего всю технологическую цепочку (получение волокна, пряжи, окраска, ткачество), до коллективного труда над каждой единицей изделия. Даже сам процесс ткачества исполнялся двумя-тремя ткачихами. Над композицией изделия, его цветовым строем трудился специальный человек – художник [5].

В конце 1940-х гг. в Тюмени, Тобольске, Ишиме, Ялуторовске – исторических центрах ковроткачества на территории Тюменской области – были организованы ковровые артели, а с 1960 г. на их основе – фабрики. С этого времени начинается творческое содружество (сотрудничество) сибирских фабрик с ковровой лабораторией Московского научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) [6].

Так развивалось и ширилось производство ковров, и не только в Тюмени и Зауралье, а также в Свердловской области (с. Бутка).

Постсоветские годы подкосили всю легкую промышленность. Ковроткацкий промысел в Урало-Сибирском регионе затих, институт художественной промышленности (НИИХП) в Москве расформировали, художники разошлись. В Тюменском регионе раньше всех закрылась Ялуторовская ковровая фабрика, дольше продержалась Ишимская. Канашинская ковроткацкая фабрика (Курганская область), являясь правопреемником созданной в 1925 году в Канашах ковровой артели и продолжателем традиционных для Зауралья ковровых промыслов и ремёсел, просуществовала 75 лет и закрылась в конце 90-х годов, Буткинская – в 2002 г.

Сибирские и зауральские ковры отличались повышенной декоративностью за счет использования черного фона и живописных цветов на нем. Черный фон ковра символизирует плодородную землю и то изобилие, которое она дарит людям.



Рисунок 2. Традиционный Урало-Сибирский махровый ковер



Яркие букеты напоминают о красках благодатного лета. Также сочетание черного и красного цветов на ковре символизировало могущество и богатство. В сакральном смысле такие ковры считались талисманами на удачу и процветание, а ковры, доставшиеся по наследству от предков, представляли мощные обереги дома.

В углах повторялся рисунок центра в уменьшенных размерах или разбрасывались одиночные яркие розы или маки. Такой ковер оформлялся узкой линейной или орнаментальной каймой. Для второй группы ковров были типичны широкая цветочная кайма на черном фоне, а центральное поле заполняли яркие мелкие цветы в обрамлении зеленых листьев и веток. Исследовательница, куратор и научный руководитель ковровых фабрик Тюменской области Зубова Л.К. отмечает, что тюменские махровые ковры имеют густой, длинный ворс, который скрывает «каркас» ткани и в то же время создает дополнительный живописный эффект за счет смешения разноцветных концов пряжи. Поэтому рисунок на коврах приобретал обобщенный характер и строился, как правило, на крупных орнаментальных формах. А любовь сибирских мастериц к глубоко насыщенным «горящим» красками цветистости узора наложила на эти ковры отпечаток национального своеобразия.



Рисунок 3. Тюменский ворсовый ковер XX в.

Народный ковровый орнамент постоянно совершенствовался поколениями мастеров, которые, обновляя и дополняя традиционные рисунки и расцветки ковров, создавали классические произведения прикладного декоративного искусства [6].

Произведения народного искусства многофункциональны, их содержание для народа было многозначным. Ушли в прошлое магическая, охранительная, ритуальная функции предметов народного искусства, в ряде случаев – утилитарная. Но и сегодня многие произведения не только сохранили свое утилитарное значение, но при этом возросла их эстетиче-

ская, познавательная, символическая роль (ведь каждое изделие народных промыслов – своего рода символ местной народной культуры) [3].

Изготовление ковра ручной выработки – трудоемкий процесс. Ковроткачиха должна обладать хорошим зрением и вниманием. Так, в большинстве случаев ей приходится работать по техническому рисунку ковра, изображенному на клетчатой бумаге, она должна хорошо различать цвета и оттенки гаммы ковра. Ковроткачихе приходится прилагать некоторые усилия при вязке узлов, при открытии зева основы, прокладывания и прибавления утка, а также при стрижке ворса, передвижке ковра и т. п. [1].

Ткачество – медленный и спокойный труд, который растягивается на долгое время. В этом труде мастера своего дела – ткачи стремятся запечатлеть все, на что они способны, чтобы произведение, которое они создают, было действительно исключительным и неповторимым.

Народы России и других стран, создавая ковры и ковровые изделия, умело сочетают в них полезные эксплуатационные качества с высокими художественными достоинствами: красотой формы и ритма, гармонией и чистотой красок, благородством материалов. Мастера ковроделия совершенствуют традиции, производственные навыки и различные композиционные приемы в декоративно-художественном оформлении ковров и ковровых изделий.

Сложно сейчас представить, как сложилась бы дальнейшая судьба традиционного крестьянского искусства и орнамента в том числе, если бы процесс этот не был прерван искусственно известными историческими событиями – коллективизацией, «укрупнением» деревень, разрушением векового уклада уральской деревни. Сегодня очевидна необходимость восстановления нарушенной культурной преемственности, обращения к богатейшим самобытным традициям уральского региона не только как к памятникам глубокой старины, но и как к источнику плодотворных художественных идей. Невозможно исчерпывающе представить все богатство и многообразие техник и орнаментальных мотивов даже в такой достаточно узкой области, как текстильный орнамент [4].

Традиционный русский ковер сегодня на грани вымирания. Очень хотелось бы вдохнуть новую жизнь в удивительный, очень яркий и самобытный вид декоративного традиционного народного промысла – Урало-Сибирское ковроткачество.

Ткачество, в конечном счете, – крестьянское искусство, искусство огромной «женской» Руси. Искусство это есть самый земной простонародный слой в мощном пласте народного творчества [4].

Традиции народных промыслов – явление глубинного порядка. Они не лежат на поверхности и не могут быть механически использованы как отдельные технические приемы.

Только глубоко постигнув весь художественный опыт местного искусства, можно обратиться к любой странице истории промысла и, творчески осмыслив ее, создать новое.



Рисунок 4. Фрагмент музейной экспозиции г. Тюмень.

Бытует неверный термин «использование», «применение» традиций. Традиции в народном искусстве можно осваивать, развивать, к ним можно обращаться. Но «использовать» – значит брать напрокат как временный реквизит, который можно менять по выбору. Формальное следование приемам искусства народных промыслов неминуемо ведет к стилизации, внешнему подражанию, штампу, вырождению, к тому «псевдорусскому» стилю, который нередко возрождается сейчас любителями «русских сувениров». Традиции в народных промыслах подобны почве, которая в зависимости от людской заботы может дать щедрый урожай или засохнуть. Глубокое понимание и знание традиций местного искусства – не путь или тормоз для художника, а своего рода широкий фарватер, направляющий его поиски к новым творческим достижениям [3].

#### *Литература:*

1. Бетехтин, Г.А. Технология ковроткачества РСФСР [Текст] / Г.А. Бетехтин, Л.К. Зубова, Б.А. Ломанский. – Москва : Всесоюзное кооперативное издательство, 1955. – 230 с.
2. Богуславская, И.Я. Традиции народных художественных промыслов и проблемы сувениров [Текст] / И.Я. Богуславская // Советское декоративное искусство. – 1980. – № 77/78.
3. Богуславская, И.Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов [Текст] : сб. статей. / Сост. и научн. ред. И.Я. Богуславская. – Ленинград : Художник РСФСР, 1981.
4. Ворончихина, О.Б. Традиционный орнамент. Текстиль [Текст] : вып. 1. / О.Б. Ворончихина, Е.В. Пестерев. – Екатеринбург : Уральское литературное агентство, 1998. – 79 с. : ил.

5. Пашков, А.А. Шадринское ручное ткачество. Краеведческие очерки [Текст] / А.А. Пашков. – Шадринск : Исеть, 2000. – 176 с.

6. Сезева, Н.И. Сюжеты и орнаментальные мотивы тюменского народного ковра (XIX-XX вв.) [Текст] / Н.И. Сезева // Изв. Алт. гос. ун-та. Сер. Педагогика и психология. Право. Филология и искусствоведение. Философия, социология и культурология. Экономика. – 2010. – № 2/2. – С. 157–161.

7. Сезева, Н.И. Преемственность традиционных народных орнаментальных мотивов в ассортименте ковровых артелей и фабрик Тюменской области. XX вв. [Электронный ресурс] / Н.И. Сезева // Мир науки, культуры, образования.– 2012. – № 6 (37) – С. 390. – ISSN 1991-5497. – Режим доступа : URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/preemstvennost-traditsionnyh-narodnyh-ornamentalnyh-motivov-v-assortimente-kovrovyyh-arteley-i-fabrik-tyumenskoj-oblasti-hh-vek> (дата обращения 02.04.2018).

### *References:*

1. Betekhtin, G.A. Tekhnologiya kovrotkachestva RSFSR [Tekst] / G.A. Betekhtin, L.K. Zubova, B.A. Lomanskij. – Moskva : Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatel'stvo, 1955. – 230 с.

2. Boguslavskaya, I.YA. Tradicii narodnyh hudozhestvennyh promyslov i problemy suvenirov [Tekst] / I.YA. Boguslavskaya // Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. – 1980. – № 77/78.

3. Boguslavskaya, I.YA. Problemy traditsij v iskusstve sovremennyh narodnyh hudozhestvennyh promyslov [Tekst] : sb. statej. / Sost. i nauchn. red. I.YA. Boguslavskaya. – Leningrad : Hudozhnik RSFSR, 1981.

4. Voronchihina, O.B. Tradicionnyj ornament. Tekstil' [Tekst] : vyp. 1. / O.B. Voronchihina, E.V. Pesterev. – Ekaterinburg : Ural'skoe literaturnoe agentstvo, 1998. – 79 s. : il.

5. Pashkov, A.A. SHadrinskoe ruchnoe tkachestvo. Kraevedcheskie ocherki [Tekst] / A.A. Pashkov. – SHadrinsk : Iset', 2000. – 176 s.

6. Sezeva, N.I. Syuzhety i ornamental'nye motivy tyumenskogo narodnogo kovra (XIX-XX vv.) [Tekst] / N.I. Sezeva // Izv. Alt. gos. un-ta. Ser. Pedagogika i psihologiya. Pravo. Filologiya i iskusstvovedenie. Filosofiya, sociologiya i kul'turologiya. Ekonomika. – 2010. – № 2/2. – S. 157–161.

7. Sezeva, N.I. Preemstvennost' tradicionnyh narodnyh ornamental'nyh motivov v assortimente kovrovyyh artelej i fabrik Tyumenskoj oblasti. XX vv. [Elektronnyj resurs] / N.I. Sezeva // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya.– 2012. – № 6 (37) – S. 390. – ISSN 1991-5497. – Rezhim dostupa : URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/preemstvennost-traditsionnyh-narodnyh-ornamentalnyh-motivov-v-assortimente-kovrovyyh-arteley-i-fabrik-tyumenskoj-oblasti-hh-vek> (data obrashcheniya 02.04.2018).

**Мирлас Юлия Геннадьевна,**  
кандидат педагогических наук, профессор;  
ГБОУ ВО Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского,  
профессор кафедры фортепиано  
E-mail: mumla69@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **БОРИС МИХАЙЛОВИЧ БЕЛИЦКИЙ. ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО УЧИТЕЛЯ**

*Аннотация.* Автор в своей статье делится воспоминаниями о Б.М. Белицком (1920–1993) – выдающемся деятеле культуры Урала, долгие годы возглавлявшем Челябинское музыкальное училище им. П.И. Чайковского, потрясающем музыканте и великолепном педагоге, ярком и талантливым человеке. В центре рассмотрения – педагогические принципы «школы» Б.М. Белицкого, музыканта, оказавшего влияние на формирование нескольких поколений российских пианистов.

*Ключевые слова:* Б.М. Белицкий; методика фортепианной игры; вопросы воспитания пианиста; художественный образ.

*Annotation.* The author shares in his article memories of B.M. Belitsky (1920–1993) – an outstanding cultural figure of the Urals, who for many years headed the Chelyabinsk Music School. P.I. Tchaikovsky, a stunning musician and a great teacher, a bright and talented man. The focus is on the pedagogical principles of B. Belitsky's “school”, a musician who influenced the formation of several generations of Russian pianists.

*Keywords:* B.M. Belitsky; the technique of the piano game; the issues of education of the pianist; artistic image.

Что есть музыка в жизни выдающегося педагога-музыканта? Часть воздуха, которым он дышит, часть его кровеносной системы, его мир, его религия, его душа, дело всей его жизни. Для Б.М. Белицкого – человека, посвятившего музыке всю свою жизнь, педагогика была делом значительным и любимым. Под его началом обрела профессиональную жизнь и выросла плеяда блестящих музыкантов – успешных, преданных музыке, достойных продолжателей педагогических традиций своего Учителя. Среди них такие имена, как А.А. Беломестнов, Д.А. Михеев, Лера Авербах, И.В. Белова, Л.В. Львовская, Н.А. Минеева, Л.В. Долганова, Л.И. Найш, С.В. Македон, Н.В. Шавеко, О.М. Карева-Капланская и многие другие. Совмещая занятие творчеством с весьма нетворческими административ-

ными обязанностями, он заметно преображался, когда в его директорском кабинете начинала звучать музыка...

В 13 лет судьба подарила мне счастливое событие, определившее всю мою дальнейшую жизнь: в 1982 году я попала в класс Бориса Михайловича Белицкого.

Музыкой я к тому времени занималась без особого энтузиазма, то есть была вполне нормальным ребёнком. Упражняюсь на фортепиано дома, я подводила стрелки часов, чтобы поскорее двигались, ставила на пюпитр книжки. И вот, «блуждая в потёмках», я, наконец, оказалась перед светлыми очами Бориса Михайловича.

Первое моё детское впечатление о нем – он так сильно отличался от всех остальных людей, как отличался бы слон или жираф среди животных, обычных для средней полосы.

Второе потрясение – он необыкновенно ярко и умно говорил. Его речь состояла из русских слов, доступных для понимания и, наверное, их мог бы произнести и другой какой-нибудь человек. Но почему-то, когда их произносил Борис Михайлович, образ приобретал до того конкретные очертания и объём, что энергия смысла захватывала твою мыслительную способность целиком. Он говорил о музыке так, как говорит о Боге священник. Конечно, хотелось дотянуться до смысла этих слов и вместе со смыслом слов, приходило осознание – это истинно! И конечно, доверие возникало моментально.

А если не получалось дотянуться до смысла – с твоей стороны это был страшный промах, ты становился причиной искреннего разочарования и Борис Михайлович говорил (не тебе, а куда-то в сторону) своё знаменитое – «тьфу ты...».

Он обладал редким чутьём – видеть и слышать в музыке то, что другие не улавливали. Когда он открывал это в музыке, то она вдруг наполнялась жизненными силами, красотой, психологизмом.

Как истинный большой музыкант и педагог, Борис Михайлович имел свою определённую систему ценностей, свои взгляды на природу и особенности искусства. Однако, эта система ценностей, как всякое живое дело, не укладывалась в рамки раз и навсегда установленных правил и рецептов. Он понимал искусство, как жизнь, в которой, как известно, нет застывших форм и изучению которой нет предела. Он мог сказать об этом так, а завтра по-другому и объяснял: «Несчастный тот студент, который слышит от педагога всегда одно и то же».

Он хорошо понимал опасность всякой сложившейся системы, т. к. её ограниченная замкнутая форма неизбежно влекла бы за собой неполноценность художественного развития музыканта. Он решительно протесто-

вал против ремесленного подхода к музыке, не терпел «музицирующих бухгалтеров».

Борис Михайлович был художником глубоко искренним, фальшивых чувств он не признавал ни в жизни, ни в искусстве: он называл это «чувствами» и «прживаниями». Столь искренним он был и как педагог. Он стремился приблизить исполнение к простому (не путать с «пустым»), понятному музыкальному повествованию, к благородству музыкального выражения и, конечно, понимал, что столь необходимые для пианиста качества, такие, как умение выражать глубокие мысли и чувства, нельзя получить от кого-либо в готовом виде, что каждый проходит свой путь, находя их для себя сам.

В его классе был особый воздух, который был пропитан стремлением к совершенству, желанием познавать новое, много слушать и читать, пропускать через себя огромное количество художественных впечатлений. Он говорил так: «Музыка – ревнивая особа, она обычно не прощает увлечения чем-либо от нее далеким и жестоко мстит за всеядность – мстит сценическими неудачами и посредственной игрой». И ещё: «Из ямы под названием посредственность нужно выбираться, во что бы то ни стало, цепляясь зубами и когтями!». Он с подозрением относился к отличникам.

Борис Михайлович воспитывал в учениках способность наблюдать, вслушиваться, размышлять и строить своё исполнение так, чтобы оно вызывало у слушателей благородные мысли и чувства, был всегда требователен, строг в оценках, принципиален и последователен в суждениях. Когда после исполнения он говорил «это ничего», сия оценка очень дорогого стоила, и можно было ненадолго возликовать.

Программу он выбирал весьма осторожно, не любил давать чрезмерно сложных вещей. Бывало, что годами не соглашался на какое-то произведение, чётко диагностируя степень твоей зрелости по отношению к этой музыке. Но к желаниям и предпочтениям прислушивался, со многим соглашаясь. Так, к примеру, когда я была 2-м курсе, он согласился на Вторую сонату С.С. Прокофьева целиком, и добавил при этом: «Если сыграешь её хорошо, выдам тебе диплом», чем великолепно меня простимулировал. При всей его требовательности, не было и намёка на то, что бы он стискивал природные способности ученика, каждый в его классе развивал свою художественную индивидуальность, сохранял своё лицо.

Это был действительно педагог, а не человек, время от времени дающий уроки. Он «вёл» и воспитывал человека. И после того, как ученик заканчивал 4-й курс училища, не терял связи с ним, всегда интересовался его успехами, подробностями жизни. Ему было искренне не всё равно, как и чем человек живёт, так как становился частью его жизни. Во время таких встреч, Борис Михайлович очень деликатно и, как будто даже не тебе,

а рассуждая об общих вещах, мог дать такой совет, который помнился через годы, как указанный верный путь.

У Бориса Михайловича была элитная особенность – всё, к чему он прикасался, всё, что он делал или говорил, отличала изысканная и ёмкая простота, «порода». Помню, как он рассказывал, что в давние времена аристократ отдавал лакею на некоторое время поносить свой новый смокинг, чтобы этот смокинг принял более естественный вид. Целью было, так сказать, «сбить лоск», так как лоск этот в высшем обществе считался проявлением дурного тона, он слишком бросался в глаза. Эта тонкая разница между «кричащей», показной красотой и естественностью была для него принципиальной.

Касался ли Борис Михайлович во время занятий общих методических вопросов? Например: сколько часов в день следует заниматься? Как следует строить домашнее занятие? Да, и не раз. Помню, как мне, тогда ещё шестикласснице, Борис Михайлович предложил отработать на уроке некое музыкальное построение так, как я бы это сделала дома. На том уроке я впервые поняла, как нужно заниматься дома. А на 2-м курсе училища, когда общая учебная нагрузка не позволяла уделять достаточное количество времени занятиям специальностью, Борис Михайлович, со свойственной ему административной жилкой, при мне взял в руки моё расписание, подробно изучил его и стал организовывать буквально каждый мой учебный день, выискивая время на самоподготовку. Так родился вариант, подходящий только мне – вставать в 5.30 утра и приезжать в училище заниматься до первого урока. Этот вариант так и остался самым продуктивным на весь период моей учёбы и в училище, и в консерватории.

Борис Михайлович не одобрял системы бездумной многочасовой работы за инструментом, хотя так же отлично понимал и доносил до нашего сведения, что даже при всей сосредоточенности одним – двумя часами в день в нашем деле не обойдёшься. Он советовал заниматься столько, сколько можешь и хочешь. Про себя он рассказывал, что сам занимался 3 часа утром, а весь последующий день «гулял, гонял на велосипеде, играл в футбол и т. д.», т. е. был человеком, которому ничто человеческое чуждо не было.

Игру в средних темпах он одобрял, полагая, что она действительно многому научает, весьма рекомендовал игру на рiано, без форсирования звука, чтобы каждый палец ощущал себя свободным и естественным (Б.М. называл это игрой «вприкуску»).

Учить наизусть надо было, «не откладывая в долгий ящик», но только после того, как произведение будет тщательным образом выучено по нотам и зазвучит во всех подробностях «изнутри».



Борис Михайлович постоянно требовал серьёзного, сознательного отношения к делу. За время учёбы у учеников его класса вырабатывалась потребность готовить произведение к исполнению наилучшим образом. Конечно, не всё всегда получалось гладко, бывали занятия, когда поставленная задача была не по силам, но именно она лучше всего развивала. Сейчас я вспоминаю эти моменты, понимаю, что тогда происходило нечто очень важное. Остро ощущая дистанцию между тем, что ты можешь и тем, чего ждёт от тебя Учитель, под его напором требовательности и бескомпромиссности (он как будто брал за «шкирку» и бросал под танк), лично я начинала хлюпать носом, к счастью, не теряя при этом работоспособности.

Создал ли Борис Михайлович Школу? Безусловно. Его Школа – это своеобразное стремление вперёд. Он вооружал ученика необходимым для того, чтобы тот шёл дальше самостоятельно. Он говорил: «Хороший педагог должен стремиться к тому, чтобы как можно быстрее стать ученику ненужным».

Борис Михайлович учил выявлять в музыке содержание, лично ощущая его, связывая его с жизнью. Он всегда учил мыслить ясно, логично, быть правдивым, естественным в своих намерениях и чувствах, внимательно слушать самого себя и через строгий самоконтроль воспроизводить всё намеченное, приспособляя свои исполнительские средства к замыслу.

Музыку Борис Михайлович воспринимал как живую речь, а музыкальное исполнение – как связный живой рассказ, интересный, развивающийся, в котором все звенья связаны друг с другом, соотносимы, все контрасты закономерны. На начальных стадиях работы над произведением он добивался яркой образности каждой темы, каждого эпизода (например, в «Мимолетности» № 1 С. Прокофьева – «здесь Джульетта», «здесь Патер Лоренцо»), затем, постепенно «дозревая», произведение становилось «на мази», «рассказ» начинал «свёрстываться», «связки» обретали необходимый интонационный изгиб, подчиняясь общей логике развития.

Причём слово «интонация» он никогда не произносил, при своей богатейшей лексике для обозначения проблемы «интонационной выразительности» он использовал другие слова и образные сравнения. Через ассоциации, символы он давал ученику эмоциональный импульс, который в свою очередь вызывал определённое состояние, ученик начинал интонировать на инструменте, находя точные оттенки звучания в данном музыкальном построении. Конечно, внимание уделялось и выпуклости фразы, и «живому дыханию», степени «связности и разделённости слогов», «знакам препинания». Чтобы объяснить ученикам характер фразы подчас в ход шла и придуманная им подтекстовка (помню, как однажды он подтек-

стовал словом «ми-лый» секундовые интонации в побочной партии сонаты Моцарта).

Он много показывал на инструменте, причём очень эмоционально, придавая исполнению настоящий градус. Музыка становилась непрерывно текучей материей, развивалась, органично переходя из одного состояния в другое. Иногда, когда Борису Михайловичу нравилось исполнение ученика – он слушал, не вмешиваясь, только после окончания произведения высказывая своё мнение.

Соотношение темп – интонация было для Бориса Михайловича ответственным делом в музыкальном исполнении. Часто он рекомендовал походить под музыку, суметь продирижировать её. Таким образом, находился и устанавливался нужный темп и темповые отклонения. Чрезмерно быстрых темпов Борис Михайлович никогда не любил, даже в гаммах и инструктивных этюдах быстрых темпов никогда не требовал, он просил исполнять их музыкально, интересно. Готовя ученика к выступлению на эстраде, часто напоминал, что даже если темп в произведении взят неправильно, нужно по ходу исполнения его исправить, не быть заложником в тисках метра. Борис Михайлович не терпел пустой бурной игры, когда все красоты музыки пропадают в топке темпа, не терпел суеты в исполнении, пережима, излишнего старания (вспоминается его знаменитое изречение – «нужно стараться не стараться»).

Особая тема на уроках – образные представления. Как замечательно помогали в работе над музыкой окружающая природа, жизнь, личные впечатления, пережитое, а также литература, архитектура, живопись, театр! Ассоциации, порождаемые музыкой, были скорее не программой, аналогиями, помогающими понять – о чём в музыке идёт речь. Он представлял музыку, как зашифрованную жизнь. Мысли, чувства, сопоставления вызывали настроения, аналогичные тем, что хотелось передать в музыке. Сравнения Бориса Михайловича были всегда точны, ёмки и нестандартны, и помнятся до сих пор. Вспоминаются «немецкие девушки в белоснежных передничках и чулочках, танцующие на лугу» в финале 27-й сонаты Бетховена, мефистофельские мотивы в Аппассионате. Помню, как он замечательно сказал о музыке Баха: «Бах смотрит на нашу жизнь глазами Бога: сверху вниз». Часто, когда в исполнении звуковедению не хватало ровности, Борис Михайлович напоминал легенду о китайском министре, который нёс чашу полную молока, шёл, ничего не слыша и не видя, кроме этого молока. Как хотелось быть человеком, способным на такую концентрацию! Бесспорно, материал для ассоциаций человек черпает из жизни, пропуская их через свою душу, а не бесстрастно взирая глазами созерцателя. И дорого ли при этом стоит нестрадавшая душа? По этому

поводу Борис Михайлович говорил, что «К ВЕЛИЧАЙШЕМУ СОЖАЛЕНИЮ, для музыканта очень полезны несчастья».

Отправляя же на эстраду, Борис Михайлович советовал обо всём забыть и играть с УДОВОЛЬСТВИЕМ, т. е. играть, следуя сложившейся на тот момент внутренней логике. К проблемам эстрадного волнения он подходил однозначно – «волноваться надо не за себя, а за композитора, волноваться за себя стыдно, это – эгоизм». Сам он накануне концерта был бодр, спокоен и торжественен. Через годы я пронесла эту психотерапевтическую формулу, которая много раз спасала меня накануне ответственных выступлений, я произносила ее и произношу до сих пор: «Я буду играть с УДОВОЛЬСТВИЕМ!».

Настоящий большой Учитель, Музыкант и Человек, он оставил после себя огромное наследие. Он чувствовал глубже, чем каждый из нас, понимал лучше, видел дальше. И он любил людей, был ответственен за них, нес им добро и свет просвещения. Уверена, что этот свет, как огонь Прометея, ученики и последователи его, несут в своих сердцах, сохраняя, умножая и передавая следующим поколениям.

#### *Литература:*

1. Борис Михайлович Белицкий в памяти друзей и учеников [Текст] / Сост. Т.М. Белицкая. – Челябинск, 2000. – 82 с., [12] л. ил., портр., нот.

#### *References:*

1. Boris Mikhaylovich Belitskiy v pamyati druzey i uchenikov [Tekst] / Sost. T. M. Belitskaya. – Chelyabinsk, 2000. – 82 s., [12] l. il., portr., not.

**Михайловская Валентина Борисовна;**  
ГБОУ ВО Южно-Уральский государственный институт  
им. П.И. Чайковского,  
факультет изобразительного искусства, обучающийся  
E-mail: illidun@yandex.ru  
г. Челябинск, Россия

**Мехонцева Ольга Павловна,**  
магистр педагогических наук;  
ГБОУ ВО Южно-Уральский государственный институт  
им. П.И. Чайковского,  
факультет изобразительного искусства, преподаватель  
E-mail: jet\_cadence.adm@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РУССКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ СОБРАНИЯ ЧЕЛЯБИНСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

*Аннотация.* В статье рассматривается история и специфика пейзажа как жанра изобразительного искусства. Анализируются художественные особенности и идейное содержание русских пейзажей на примере произведений из собрания Челябинского музея изобразительных искусств.

*Ключевые слова:* жанр пейзажа; русский национальный пейзаж; живопись; романтизм; реалистическое искусство.

*Annotation.* The article discusses the history and specificity of the landscape as a genre of fine art. The artistic features and the ideological content of Russian landscapes are analyzed on the example of works from the collection of the Chelyabinsk Museum of Fine Arts.

*Keywords:* landscape genre; Russian national landscape; painting; romanticism; realistic art.

Пейзаж – это отображение художником картины мира, окружающей природы, пропущенной через его мировосприятие. Этот жанр не только и не столько про природу, сколько про культуру, а иногда еще и про политику. Но такое понимание пейзажа появилось сравнительно недавно. Жанр прошёл сложную эволюцию на протяжении многих веков, сформировавшись в самостоятельное художественное явление только в XVII веке.

Отдельные элементы пейзажа мы можем наблюдать в первых произведениях древнейших времен. В древнеегипетских храмах можно увидеть росписи потолков с голубыми небесами и звездами, их подпирают высо-

кие колонны с листьями папируса и лотоса, тем самым воссоздаётся первое образное представление о пространстве. Затем, в эпоху Среднего и Нового царства, начинают расписываться храмы и гробницы плоскостными и декоративными изображениями природы [2, с. 56]. Но это скорее не копирование реальности, а передача пространства через символические предметы, через изображение тех же листьев лотоса или тростника. Мы приходим к выводу, что такие пейзажи носят скорее декоративный, орнаментальный и символический характер, дополняющий конкретную композицию, нежели являются отдельным жанром искусства. Не известен пейзаж как самостоятельный жанр и в Древней Греции; в Римской империи он скорее выполняет роль декораций и украшения стен, является частью отделки помещения.

Отдельно стоит сказать о пейзаже в странах Востока, особенно в Китае. Именно здесь изображение природы впервые начинает интересовать художников, создается как отдельное произведение искусства. К VII веку в Китае складывается своя пейзажная школа живописи. Она основывается на изначальном культе природы в учении «дао», затем переходит в буддизм, проповедующий созерцание окружающего мира. Этот жанр становится ведущим в живописи средневекового Китая и продолжает играть важную роль в изобразительном искусстве до сегодняшнего дня.

В средневековой Европе изображение природы носит символический, декоративный характер, пейзаж отображается условно, описательно. В период Возрождения пейзаж используется художниками как средство дополнительного описания места действия, человека в нем. Живописцы начинают активно использовать линейную и воздушную перспективу. В картинах начинает появляться такое понятие, как «ощущение пространства», оно передается с помощью перспективы, расстановки героев произведения не только лицом к зрителю, но и спиной [1, с. 124].

В XVII веке пейзаж окончательно отделяется от многофигурной композиции и становится самостоятельным жанром. В период классицизма природа трактовалась, исходя из законов разума, а представление её в виде идеальной гармонии считалось эстетическим эталоном. Это явственно видно в поэтапном отображении пейзажа. Картина четко разделена на планы, каждый из которых пишется строго определенным способом, появляется и закрепляется четкая схема передачи глубины пространства. Пейзаж строго реалистичен.

Начало XIX века знаменуется переходом от реалистичного, разумного пейзажа к романтическому образу природы. Происходит ее поэтизация, появляются попытки передать ее необычные состояния, их переходность и зыбкость. Это влечет за собой развитие пейзажной живописи в сторону национальных мотивов. На протяжении всего века формируются нацио-

нальные школы пейзажа не только в Европе (Камиль Коро, Уильям Тернер, Джон Констебль, Поль Сезанн, Клод Моне), но и в России (Сильвестр Щедрин, Иван Айвазовский, Алексей Саврасов, Иван Шишкин, Исаак Левитан, Архип Куинджи). В этот период мы можем наблюдать становление различных направлений и течений в искусстве, одним из которых был импрессионизм. Художники этого направления пишут природу с натуры, а не в мастерских, они пытаются поймать определенные моменты и запечатлеть их на холстах. Импрессионизм освободил пейзаж от академических рамок, традиционной замкнутой композиции. Позже появляются различные научные открытия в области оптики, которые ведут за собой создание теории «дивизионизма» и «пуантилизма» [3, с. 342].

Из-за кризиса эстетических ценностей и смены картины мира XX век становится временем развития индивидуализма и субъективизма в творчестве художников. Жанр пейзажа не исчезает, находит своеобразное развитие в различных новых течениях, проявляется в переосмысленных и по-новому воплощенных вариантах. Художники пишут свои работы предельно выразительно, порой деформируя реальность, заостряя важные моменты, усиливая социальные смыслы до трагического или драматического состояния. При этом на протяжении всего XX века сохранялась и реалистическая школа живописи.

Для более предметного анализа развития пейзажного жанра мы обратились к собранию Челябинского музея изобразительных искусств, нами была выбрана часть постоянной экспозиции музея, посвященная русскому искусству XVIII–XX веков. В общем можно сказать, что русское искусство, начиная с XVIII века, развивается в духе европейской классической традиции. Однако можно утверждать, что уже к концу XVIII века складывается специфика русского национального пейзажа, художественные особенности и идейное содержание которого мы бы хотели выделить при анализе следующих работ.



**Айвазовский И.К. «Отара овец» («Стадо баранов»), 1857 г.**

Одна из нетипичных для мариниста Айвазовского картин «Отара овец». Она относительно больших размеров, на ней мы видим закатный пейзаж, стадо овец возле одинокого дерева, несколько пастухов среди животных. В данном произведении нет четкого главного героя или композиционной сцены, на холсте мы не видим никакого явного происшествия или действия. Это статичное, замершее состояние единения природы и человека в последние минуты уходящего дня. Художник, скорее всего, пытался в необычно интенсивном

контрасте красно-желтых бликов от уходящего солнца и зеленых, почти черных теней выразить романтический настрой его души, мятежность духа, несмотря на статическую композицию.



**Нефф Т.А. «Купальщица», 1863 г.**

В данной работе пейзаж не выступает как самостоятельный жанр, а лишь дополняет центральную композицию. Мы видим обнаженную девушку, которая сидит на берегу ручья. Позади нее на дальнем плане достаточно отчетливо виден водопад. На другом берегу ручья – густой лес. Природа в данной картине играет второстепенную, но очень важную роль, создавая определенную символическую систему, благодаря которой мы наиболее полно можем интерпретировать образ портретируемой.

**Айвазовский И.К. «Шторм», 1861 г.**

Еще одна работа руки Ивана Константиновича Айвазовского, представленная в основной экспозиции галереи, картина «Шторм». На данном холсте, написанном иссиня-черными и песочно-бирюзовыми красками, мы видим корабль, разбившийся о скалу, группу моряков на лодке, которые смогли спастись с тонущего судна. Они могут выплыть на берег, который находится в нескольких десятках метров от них, или погибнуть в глубине, куда их утащит очередная волна могучей стихии. Данная картина как нельзя лучше отражает романтический дух времени, когда жил живописец. Нам легко представить, что этот холст – метафора жизни обычного маленького человека в бушующем море жизни.



**Каменев Л.Л. «Лес с прудом», 1884 г.**

Данное полотно очень ярко отражает становление национального пейзажа. Это русская природа и она не идеальна. Болотистая местность, неброская, однообразная равнина и распутица. Каменев находит красоту в родной природе, не пытаясь идеализировать ее.

То же самое можно сказать и о пейзаже **Маковской А.Е.** («Пейзаж с водовозом», 1885 г.), на котором мы видим крестьянина с быками, тянущими за собой бочку с водой. Цветовая палитра холста однообразна, это различные зеленые пятна, отличающиеся небольшой цветовой вариативностью. В этой картине начинает проявляться восхищение трудом обычного человека, который живет и трудится внутри природы, является частью ее.



### **Шишкин И.И. Опушка леса. 1879 г.**

Пейзаж Ивана Ивановича Шишкина «Опушка леса» создан в конце XIX века, когда наблюдается расцвет национального русского пейзажа в искусстве. Мы видим небольшую опушку леса, на которой сидят охотники у маленького костра. Они присели отдохнуть у края величественных корабельных сосен. На данной картине группа людей занимает очень мало места, она не несет явного смыслового посыла. Главным героем на этой картине является могучий сосновый лес с деревьями-гигантами. И роль декораций начинает играть уже человек на его фоне. Это воспевание эпического, идеального образа русской природы характерно для творчества художника.



### **Шишкин И.И. «В Сиверской», 1896 г.**

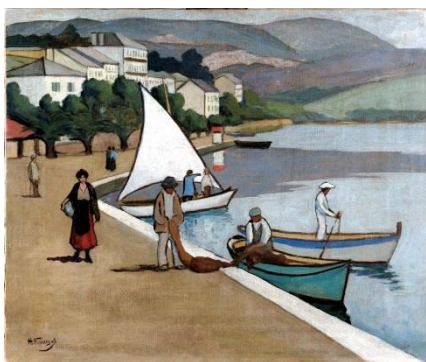
Очень важное место в экспозиции занимает небольшое для Шишкина полотно «В Сиверской». Картина написана в самом конце XIX века, когда в России начинает отчетливо вырисовываться тенденция к разрушению старого уклада жизни, запустению старых «дворянских гнезд». Угасание усадеб начало происходить постепенно после раскрепощения крестьян. Все меньше люди заботятся о садах, усадьбах. Если раньше это делал крестьянин, теперь все чаще у дворян нет возможности нанять кого-то для ухода за домом и окрестностями. На данном небольшом полотне художник изобразил либо заброшенный старый дом, от которого остались лишь заросшие высокой травой бревна, либо недостроенный сруб, который так же никому оказался не нужен. На дальнем плане мы можем рассмотреть поля, ранее обрабатываемые человеком, а сейчас заросшие травой, дорогу и ограждение, которое больше не несет никакой ценности, так как ограждать уже нечего – дома нет, нет жизни. Этот пейзаж остро социален и символизирует угасание старых традиций, старого уклада жизни.





### **Кузнецов Н.Е. «Дриады», 1876-1971 гг.**

XX век знаменуется появлением и развитием различных направлений в искусстве, и их влияние мы отчетливо видим в работе Кузнецова «Дриады». На полотне изображены три танцующие в лесу девушки, которые одеты лишь в полотна ткани, имитирующие юбки. Девушки танцуют на поляне леса среди яблок, разбросанных под их ногами. Автор обращается к европейскому фольклору, когда пишет это таинство древних кельтов, народа, который считал себя частью природы, но не повелителем ее. Возможно, он объединяет в картине древний языческий обряд и элемент христианской религии – яблоко. Плоды, разбросанные под ногами девушек, символизируют запретные знания, которые природа им дарует. Картина написана под влиянием творчества Поля Сезанна, так как используется его особая перспектива и колорит, выраженные в упрощенных треугольных формах поляны, четких черных контурах предметов. Кроме того, нам видится и влияние его учителя – Анри Матисса, создателя фовизма. Сама идея танца является одной из основных в этом стиле, как отражающая древние инстинкты и ясность, чистоту сознания. Пейзаж в этой картине играет роль декораций, словно в театре. Но при этом роль ему отведена мистическая, очень символическая.



### **Кузнецов Н.Е. «Бандоль. Франция», 1916 г.**

Другая картина Кузнецова «Бандоль. Франция» напоминает нам о творчестве импрессионистов, хотя манера написания этой картины говорит об обратном. Сама композиция очень свежа, как бы случайна, но цвета тяжелые, немного глухие, что несвойственно импрессионистическому направлению. Люди у берега, вода, парусные лодки – все это часто является объектом изображения у импрессионистов, тогда как колорит в этом пейзаже скорее взят от Сезанна.

В целом можно отметить, что пейзаж – это не просто пересказ натуры, а преображённая через внутреннее мировоззрение и миропонимание художника действительность. Этот жанр способен очень ясно отражать социальные и исторические условия эпохи, демонстрировать нам специфику того или иного стиля в изобразительном искусстве, а также погружать в культурный контекст.

### *Литература:*

1. Бенуа, А.Н. История живописи всех времен и народов [Текст] / А.Н. Бенуа. – Санкт-Петербург : Нева, 2004. – 456 с.
2. Долгополов, И.В. Мастера и шедевры [Текст] / И. В. Долгополов. – Москва : Terra, 2008. – 338 с.
3. Манин, В.С. Русская пейзажная живопись [Текст] / В.С. Манин. – Москва : Белый город, 2000. – 396 с.

### *References:*

1. Benua, A.N. Istoriya zhivopisi vsekh vremen i narodov [Tekst] / A.N. Benua. – Sankt-Peterburg : Neva, 2004. – 456 s.
2. Dolgopolov, I.V. Mastera i shedevry [Tekst] / I. V. Dolgopolov. – Moskva : Terra, 2008. – 338 s.
3. Manin, V.S. Russkaya pejzazhnaya zhivopis' [Tekst] / V.S. Manin. – Moskva : Belyj gorod, 2000. – 396 s.

**Павленко Елизавета Евгеньевна;**

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова,  
обучающийся

E-mail: pavlenko-1964@bk.ru

г. Саратов, Россия

**Павленко Оксана Мефодьевна;**

МКУ ДО «Новооскольская школа искусств им. Н.И. Платонова»,  
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер

E-mail: pavlenko-1964@bk.ru

г. Новый Оскол, Россия

## **О МАЛОИЗВЕСТНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТАХ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА**

*Аннотация.* В статье рассматривается творчество Моцарта. Особое внимание уделено редким фортепианным дуэтам. Приводится анализ некоторых произведений. Освещены новаторские идеи наследия гения. Спор учёных вокруг феномена моцартовской музыки не прекращается.

*Ключевые слова:* гений; композитор; творческое наследие; фортепианные дуэты; архив; периоды жизни; концерты; гастроли.

*Annotation.* In article Mozart's creativity is considered. Special attention is paid to the rare piano duets. The analysis of some works is provided. The innovative ideas of heritage of the genius are lit. The dispute of scientists around a phenomenon of Mozart music doesn't stop.

*Keywords:* genius; composer; creative heritage; piano duets; archive; life periods; concerts; tours.

У каждого из нас, музыкантов, диалог с Моцартом длится всю жизнь. Впервые вступая в мир Моцарта в детстве, мы снова и снова обращаемся к нему, став взрослыми: обращаемся, чтобы день за днём, год за годом открывать для себя новые грани в непревзойдённой и вечной музыке композитора. Современники считали явление Моцарта чудом, усматривая в этом знак Свыше – Божий промысел.

В разных странах для развлечения иностранных гостей предоставляются порой экзотические развлечения. Состязания разного рода входят в эти развлечения. Испанцы предлагают посетить знаменитую корриду, индийцы показывают борьбу кобры и мангуста, Африка славится своим сафари. В России гордятся балетом, в Италии – оперой. А в Вене, в 1789 году, австрийский император Иосиф II приготовил для своего почётного гостя, Великого князя Павла Петровича (в будущем российского императора Павла I) невероятную забаву – состязание пианистов! Участниками этого боя стали итальянский пианист и композитор Муцио Клементи и Вольфганг Амадей Моцарт. Великая княгиня Мария Фёдоровна, сопровождавшая князя, предложила в качестве примера рукописную сонату своего санкт-петербургского учителя – итальянца Джованни Паизиелло. Бой с блеском выиграл Моцарт. Муцио Клементи сказал о Моцарте: «До сего времени я ещё никого не встречал, кто играл бы так вдохновенно и красиво...» [2, с. 34]. Моцарт же о Муцио Клементи отозвался совсем не лестно: «У Клементи нет ни на грош ни чувства, ни вкуса...» [2, с. 34]. Игра Моцарта произвела неизгладимое впечатление на Павла Петровича. Он даже отступил от своего собственного указа о запрете ввоза из-за границы книг на любом языке, а также музыки, которая, по его мнению, развращала умы русских людей и признал гениальность Моцарта. Но музыка гения не знает границ. Она постепенно входит в русское общество, исполняется даже крепостными оркестрами.

Непревзойдённый моцартовский гений осветил и преобразил все музыкальные формы и жанры, известные в Европе XVIII столетия, в том числе и фортепианные дуэты: им созданы произведения и для двух фортепиано, и для двух фортепиано с оркестром. Моцартом написана одна соната для двух фортепиано и шесть сонат для фортепиано в четыре руки. Именно в этой сфере фортепианный дуэт достиг в творчестве Моцарта своего классического идеала. Сонаты, создававшиеся в разные периоды жизни, отражают общую стремительную эволюцию его стиля. Четырёхручная соната Моцарта остаётся непревзойдённой вершиной в истории фортепианного дуэта.

В шестнадцатилетнем возрасте, после создания двух опер-серия – «Митридат – царь Понта» и «Асканий в Альбе» – в поездке по Италии Моцартом была написана соната Ре-мажор. Великолепнейшее итальян-

ское *brío* прекраснейшим образом сочетается с чисто оперным *santabile* в медленной части. Слушая эту музыку, можно легко представить картины современника Моцарта Франческо Гварди, которого называли «солнечным». Музыка Моцарта очень современна. В ней нет той напыщенности, которая была характерна для времени рококо. А. Герцен писал: «Моцарт – это Мирабо, это первый живой человек в музыке, будут в ней и Дантоны!» [3, с. 29–42]. Он увидел новаторство и революционный дух музыкального гения.

Почти все дуэтные, как и сольные клавирные произведения Моцарта, написаны для молоточкового фортепиано [5, с. 232–233]. Лишь первая – детская соната *C-dur* (KV 19d) – создавалась для клавесина и, судя по особенностям расположения рук, возможно, двухмануального. Эта соната относится к числу самых ранних дуэтных сонат вообще. Она была написана в Лондоне, когда до выхода в свет сонат Ч. Бёрни и И.К. Баха оставалось ещё более десяти лет.

22 апреля 1764 года после долгого путешествия по Европе в Лондон приехал зальцбургский капельмейстер Леопольд Моцарт со своими детьми – двенадцатилетней дочерью Наннерль и восьмилетним сыном Вольфгангом. Позади были выступления в Мюнхене, Франкфурте, Париже, Брюсселе. Триумф в Лондоне превзошёл всё: благосклонность королевской четы, восторженный приём слушателей, поток похвал и подарков сопровождали выступления детей.

Особое внимание к Вольфгангу Моцарту проявил И.К. Бах. Он проводил с Моцартом много часов, импровизируя, знакомя со своими сочинениями, возможно, и со своими четырёхручными опытами (известно о существовании шести лёгких четырёхручных сонат, так называемых «уроков» И.К. Баха, которые никогда не издавались, их относят к 1750-м годам).

9 мая 1765 года Леопольд Моцарт указывал в письме: «В Лондоне Вольфгангерль написал свою первую четырёхручную сонату. До него подобных вещей ещё никто не писал» [5, с. 221]. Впервые её исполнили юный Вольфганг и его сестра Наннерль. (несколько сонат, находившихся у сестры Моцарта, пропали. Зафиксированы были (и то по необходимости) только те, которые должны были исполняться в четыре руки. Это сонаты K. 19-d (1765), K. 381 (1772) и K. 358 (1774), созданные для семейного дуэта). Слушателей особенно поразило переkreщивание рук юных музыкантов (приём, к которому Моцарт прибегнул в первом эпизоде финального *Rondo*). В такой позиции – за клавиатурой с переkreщенными руками – брат и сестра изображены на известном семейном портрете в 1781 году. Поскольку в дуэтной литературе того времени, насколько нам известно, переkreщивания рук больше нигде не встречалось, то, вероятно,

соната C-dur имеет прямое отношение к портрету. Долгое время эта соната была неизвестна. Рукопись её затерялась, а когда исчезло издание XVIII века, она оказалась забытой. Лишь в 1921 году исследователь творчества Моцарта Ж. де Сен-Фуа обнаружил копию рукописи в архиве Национальной библиотеки в Париже, а впоследствии А. Уатт-Кинг нашёл английское издание, которое вновь увидело свет в 1952 году.

Соната C-dur поразительна для девятилетнего композитора и, наряду с симфонией Es-dur (KV 16), также относящейся к лондонскому периоду, представляет собой замечательный образец моцартовского стиля того времени. Музыка сонаты искрится радостью, в её ритмической пульсации чувствуется громадный запас жизненной энергии. Произведение восхищает смелостью намерений и точностью их воплощения. Крупные масштабы частей и принципы разработки дуэтной фактуры ясно свидетельствуют о концертном замысле. В некоторых гармонических и фактурных деталях (преимущественно в сонатном allegro) ощущается наивная инфантильность, но форма в целом по стройности и динамичности совершенно безупречна. Сонатное allegro первой части по своим пропорциям отвечает нормам зрелого венского классицизма. Наиболее традиционна вторая часть – менуэт F-dur (трёхчастная форма da capo) – воплощение всей прелести галантного искусства XVIII века. В финальном Rondo форма динамизирована благодаря логике возрастания контрастов между основной темой (рефреном) и эпизодами. Тема – солнечная, жизнерадостная (слегка видоизменённая, она встречается впоследствии в Большой серенаде Моцарта для духовых инструментов – KV 361) – воспринимается как образ безостановочного движения. Первый и второй эпизоды вносят тональности и фактуры; третий, c-moll – лада, фактуры и укрупнения метрических длительностей, в нем накапливаются элементы торможения; на месте же четвёртого появляется короткое Adagio – своего рода ложная «остановка», создающая эффект ожидания и стимулирующая эмоциональную «пружину» для заключительного проведения в ускоренном темпе основной темы.

Удивительна техника композиторского письма мальчика, которому легко удаётся то, чего спустя двадцать лет стремились достичь зрелые мастера. Моцарт сразу избегает ошибок в выборе ключей для партий и с самого начала пишет primo в скрипичном и secondo в басовом ключах. Фактура обеих партий разнообразна и на редкость разумно распределена между primo и secondo. В ней свободно используются приёмы двойного контрапункта, как, например, в экспозиции и репризе побочной партии первой части.

Следующими после «детской» сонаты Моцарта до нас дошли две сонаты, созданные в Зальцбурге в первой половине 1770-х годов и также предназначенные для исполнения с сестрой; ей принадлежали их автогра-

фы (сестра Вольфганга обладала также рукописью его ранних пьес в четыре руки, они утеряны) [6, с. 67].

В «Музыкальном путешествии по Германии и Нидерландам», опубликованном в 1773 году, Чарльз Бёрни упоминает, что один из его корреспондентов навел семью Моцартов в Зальцбурге и застал Вольфганга и его сестру за игрой дуэтов. Вполне возможно, что он слышал сонату D-dur (KV 381), сочинённую в 1772 году, когда Моцарту было шестнадцать лет. Другая соната, B-dur (KV 358) была написана в апреле или мае 1774 года.

О зальцбургских сонатах юного Моцарта можно сказать словами Г.В. Чичерина: «... это превосходит весь XVIII век, но ещё связано с ним...» [4]. Каждая из сонат напоминает итальянскую *sinfonia* и характером, и использованием оркестровых эффектов, и формой сонатных *allegro* с миниатюрными разработками (21 и 11 тактов, тогда как в *Allegro* сонаты C-dur (KV 19d) разработка длилась 41 такт). В то же время в их музыке много нового и перспективного. В сонате D-dur это прежде всего яркое театральное начало, господствующее во всех трёх частях. Музыка первой и третьей частей (*Allegro* и *Allegromolto*), написанных в сонатной форме, искромётной энергией, образными контрастами и многими интонационными оборотами предвосхищает оперу «Свадьба Фигаро». Тематический материал, развиваясь, обновляется непрерывно, включая и репризные разделы. Обращает на себя внимание небольшое расширение репризы первой части, где тема побочной партии звучит и в мажоре, и в одноимённом миноре (приём, который станет типичным для Шуберта, в это время встречался ещё нечасто). Моцарт пользуется преимущественно теми же типами фактурного изложения, какие были характерны для дуэтного письма конца XVIII столетия. Однако то, как они применяются, не имеет аналогов в творчестве других авторов. Так, например, в медленной части (*Andante* G-dur в сонатной форме) нежное ариозо главной партии сменяет дуэт (в побочной), когда мелодия «сопрано» забавно дублируется «баритоном» двумя октавами ниже – прообраз «колдовского» звучания дуэта флейты и фагота в увертюре к «Волшебной флейте». Соната B-dur (*Allegro*, *Adagio*, *Molto presto*) строением частей похожа на сонату D-dur. Блестящие оркестровые эффекты – смены духовых и струнных, типичные для *opera buffa* диалоги *tutti* и комических *solo* отличают крайние части сонаты, полные неподдельного веселья и юмора.

Влияние музыки великого Моцарта исследуют учёные всего мира. Ещё в 1993 году американка Френсис Роше обнаружила необычное её действие на человеческую физиологию. Студенты значительно качественнее и грамотнее выполняли тестовые задания, прослушивая сонату для двух фортепиано C-dur. Отмечалось улучшение мозговой деятельности. Разные испытания показывали также положительное влияние на работо-

способность мозга именно музыки Моцарта и никакой другой. Спор учёных вокруг феномена моцартовской музыки не прекращается. Является ли это следствием просто хорошего настроения, или это результат более глубоких физиологических процессов, как-то связанных с особенностями именно этой музыки. Опыты были проведены и на крысах. На фоне звучащей музыки Моцарта они выполняли задания на память и сообразительность. Конечно, животные не могли оценить красоту классической музыки, но, аналогично случаям с людьми, Моцарт существенно улучшал способность животных выполнять тестовые задания. Проверка мозговой деятельности показала, что музыка повлияла на активность определённых генов и выработку ряда белков, ответственных за память и внимание. Для контроля биолог проверяла те же показатели у крыс, которым давали послушать эквивалентное количество «белого шума». Объяснения этому эффекту пока нет, но Роше отметила, что страдающие болезнью Альцгеймера тоже улучшают свои навыки при регулярном прослушивании сонаты [7, с. 124].

Все фортепианные дуэты написаны в самый ранний период жизни и творчества композитора, но уже в них видится гений. Моцарт – один из самых поразительных гениев человечества. В чём гений Моцарта? Если Бах суммировал результаты, достигнутые европейской музыкой, то Моцарт – её потенциал. И вообще потенциал мирового музыкального космоса [1, с. 17]. Его имя славится как символ идеальной красоты и гармонии в музыке. Наш современник, замечательный композитор Дмитрий Шостакович, сказал: «С именем Моцарта у меня связаны самые светлые, самые радостные воспоминания детства. Моцарт – это молодость музыки, это вечно юный родник, несущий человечеству радость весеннего обновления и душевной гармонии».

#### *Литература:*

1. Жуков, И. Интервью [Текст] / И. Жуков. // Музыкальное просвещение. – 2006. – № 2 (37). – С. 170.
2. Рождественский, Г. Прембулы [Текст] / Г. Рождественский. – Москва, 1989. – 249 с.
3. Сорокина, Е. Фортепианные дуэты Моцарта [Текст] / Е. Сорокина. – Москва : Музыка, 1988. – С. 29–42.
4. Чичерин, Г. Моцарт. Исследовательский этюд [Текст] / Г. Чичерин. – Ленинград, 1971. – 67 с.
5. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество [Текст] / А. Эйнштейн. – Москва, 1977. – 260 с.
6. Nottebohm, G. Mozartiana [Text] / G. Nottebohm. – Leipzig, 1980. – 139 p.
7. Rauscher, F. Music and spatial task performance [Text] / F.H. Rauscher, G.L. Shaw, C.N. Ky. // Nature. – 1993. – № 365. – 611 p.

### References:

1. Zhukov, I. Interv'yu [Tekst] / I. Zhukov. // Muzykal'noe prosveshchenie. – 2006. – № 2 (37). – S. 170.
2. Rozhdestvenskij, G. Preambuly [Tekst] / G. Rozhdestvenskij. – Moskva, 1989. – 249 s.
3. Sorokina, E. Fortepiannye duehty Mocarta [Tekst] / E. Sorokina. – Moskva : Muzyka, 1988. – S. 29–42.
4. Chicherin, G. Mocart. Issledovatel'skij ehtyud [Tekst] / G. Chicherin. – Leningrad, 1971. – 67 s.
5. Ehjnshtejn, A. Mocart. Lichnost'. Tvorchestvo [Tekst] / A. Ehjnshtejn. – Moskva, 1977. – 260 s.
6. Nottebohm, G. Mozartiana [Text] / G. Nottebohm. – Leipzig, 1980. – 139 r.
7. Rauscher, F. Music and spatial task performance [Text] / F.H. Rauscher, G.L. Shaw, C.N. Ky. // Nature. – 1993. – № 365. – 611 p.

**Понькина Антонина Михайловна,**  
кандидат искусствоведения, доцент;  
Белгородский государственный институт искусств и культуры,  
доцент кафедры оркестровых инструментов  
E-mail: ponkina\_2006@mail.ru  
г. Белгород, Россия

### **МИНИАТЮРА ДЛЯ САКСОФОНА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ 70-Х – 90-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ**

*Аннотация.* В статье на материале сочинений, написанных в жанре миниатюры для саксофона, анализируются процессы, происходящие в музыкальном искусстве 70-х – 90-х годов XX столетия. Их суть заключается в расширении границ жанра и соединении различных (иногда абсолютно противоположных) жанровых и стилевых моделей. Результатом этого становится появление большого количества опусов, отражающих жанрово-стилевые модификации.

*Ключевые слова:* саксофон; музыка для саксофона; миниатюра для саксофона; творчество композиторов для саксофона 70-х – 90-х годов XX столетия.

*Annotation.* The article analyzes the processes occurring in the musical art of the 70s – 90s of the twentieth century on the material of compositions written in the genre of the miniature for the saxophone. Their essence lies in expanding the boundaries of the genre and combining various (sometimes completely opposite) genre and style models. The result of this is the appearance of a large number of opuses, reflecting genre-style modifications.



*Keywords:* saxophone; music for the saxophone; miniature for the saxophone; the work of composers for the saxophone of the 70s – 90s of the twentieth century.

Одним из наиболее плодотворных периодов композиторского творчества для саксофона принято считать 70-е – 90-е годы XX столетия [1]. Саксофонное искусство этого времени охватили существенные преобразования – общее развитие музыки для данного инструмента следовало совершенно оригинальными путями и было отмечено чертами своеобразия, которые нашли отражение в тематике творчества, стилистических тенденциях, а также эволюции многих жанров. Довольно часто границы жанра расширялись, в результате чего признаки жанровой модели были сильно размыты или вовсе отсутствовали. Поэтому принадлежность произведения к какой-либо группе становилось возможным определить лишь благодаря названию сочинения. Четко обозначилась тенденция совмещения нескольких жанровых моделей, иногда абсолютно противоположных. Итог этого – большое количество жанровых модификаций.

Вышеуказанные черты в полной мере проявились в миниатюре для саксофона, количественная численность и художественная значимость образцов которой резко увеличивается. Появляются интересные образцы миниатюры для саксофона соло. основополагающим для развития такой разновидности жанра стало творчество композиторов-саксофонистов различных национальных школ – Р. Нода (*R. Noda*), Р. Каравана (*R. Caravan*), К. Лоба (*C. Lauba*) и т. д. [3]. Данная категория авторов расширяет техническую и выразительную палитру саксофона за счёт введения способов игры, характерных для народного национального и джазового музицирования, нетрадиционных исполнительских приёмов, сонористических и акустических эффектов, а также многих других ультрасовременных приёмов игры на саксофоне, помогающих передаче новой образности [2].

Большим разнообразием в рассматриваемый период отличается миниатюра для саксофона в сопровождении. Её эволюция отмечена плодотворным экспериментированием. Во-первых – это новый подход к трактовке тембра солирующего инструмента, в связи с чем обращает на себя внимание использование всех тесситурных разновидностей саксофона (от самого низкого до самого высокого). Во-вторых, опытной стороной опусов стало сопровождение саксофона, которое обозначилось появлением таких вариантов:

- фортепиано;
- ансамбль (различные составы струнных и духовых ансамблей);
- оркестр (симфонический, струнный, духовой, эстрадный, эстрадно-симфонический).

В анализируемый период продолжают развиваться все жанровые разновидности миниатюры для саксофона в сопровождении ансамбля и оркестра. Первая подгруппа произведений (миниатюра в сопровождении фортепиано) довольно обширна как в количественном отношении, так наиболее интересна и разнообразна в плане воплощаемых композиторами идей. В связи с этим можно отметить «Маленький чардаш» П. Итюрральде (*P. Iturralde*), «Клон» П. Свертса (*P. Swerts*) и многие другие. Наибольшее число образцов композиторского творчества было представлено в данное время в жанровой разновидности миниатюры для саксофона в сопровождении симфонического оркестра. В качестве примера из этого перечня произведений следует привести «Диверсии» для саксофона-тенора и симфонического оркестра М. Гулда (*M. Gould*). Разнообразно показан жанр миниатюры для саксофона в сопровождении духового оркестра. Ярким примером является сочинение под названием «Танцы и каприччио» для саксофона-альта и духового оркестра Р. Нельсона (*R. Nelson*). Однако некоторые из вышеуказанных вариантов сопровождения были представлены единичными образцами, как например, сочинения:

- для саксофона и струнного квартета – «Мечты» Б. Уоррена (*B. Warren*);
- для саксофона и струнного оркестра – «Размышление» для саксофона-альта (или альты) и струнного оркестра С. Данкнер (*S. Dankner*);
- для саксофона и эстрадно-симфонического оркестра – «Прерванное молчание» Н. Юхновской.

Появляются миниатюры, объединяющие в себе две абсолютно разные жанровые модели. В качестве примера хотелось бы привести «Вальс-экспромт» для саксофона-альта и фортепиано Г. Сальникова, «Скерцо-импровизацию» для саксофона-альта, фортепиано и ударных А. Уманца, «Рондо-пассакалию» для саксофона-тенора и фортепиано Х. Келдера (*H. Kelder*).

Многие опусы имеют весьма необычную программность, как, например, «Герман, уходи прочь» для саксофона-альта и фортепиано Р. Боа (*R. Bois*), «Время плакать, надеясь на противоположное» для саксофона-альта и фортепиано или духового ансамбля Д. Уилсон (*D. Wilson*) и др.

Таким образом, подобное разнообразие жанровых модификаций миниатюры свидетельствует о том, насколько плодотворными для экспериментирования были малые (камерные) жанры, в том числе и миниатюра для саксофона. Расширение жанровых границ и соединение различных жанровых и стилевых моделей в одном сочинении, позволило нам с полным правом говорить о взаимообогащении жанра миниатюры для саксофона путём взаимодействия с другими жанрами.

### *Литература:*

1. Авилов, В.Н. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор [Текст] / В.Н. Авилов // Музичне мистецтво : збірка наукових статей. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2005. – Вип. 5. – С. 249–255.
2. Беговатова, М.А. Современная техника игры на саксофоне: история, теория, практика [Текст] / М.А. Беговатова, М.Е. Гирфанова. – Казань : Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2017. – 204 с.
3. Stambler, David B. Selected solo music for saxophone by United States Composers: 1975–2005 : Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts [Text] / David B. Stambler. – Maryland, 2006. – 30 p.

### *References:*

1. Avilov, V.N. Sol'nyy kontsertnyy repertuar saksofonista: istoricheskiy obzor [Tekst] / V.N. Avilov // Muzichne mistetstvo : zbirka naukovikh stately. – Donets'k : TOV «Yugo-Vostok, LTD», 2005. – Vip. 5. – S. 249–255.
2. Begovatova, M.A. Sovremennaya tekhnika igry na saksofone: istoriya, teoriya, praktika [Tekst] / M.A. Begovatova, M.E. Girfanova. – Kazan' : Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N.G. Zhiganova, 2017. – 204 s.
3. Stambler, David B. Selected solo music for saxophone by United States Composers: 1975–2005 : Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts [Text] / David B. Stambler. – Maryland, 2006. – 30 p.

**Репицына Юлия Олеговна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»

преподаватель отделения хореографического искусства,  
специалист по учебно-методической работе

E-mail: yuliya\_repicyna@mail.ru

г. Челябинск, Россия

## **CONTEMPORARY DANCE КАК СИНТЕЗ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ**

*Аннотация.* В статье рассматривается contemporary dance как наиболее свободная форма выражения личности в танце. Благодаря синтезу различных техник и танцевальных стилей с постоянно изменяющимся движением и комплексом знаний о возможностях человеческого тела.

*Ключевые слова:* contemporary dance; модерн; современный танец; техника; стиль.

*Annotation.* The article considers contemporary dance as the most free form of expression of personality in dance. Due to the synthesis of various

techniques and dance styles with a constantly changing movement and a complex of knowledge about the possibilities of the human body.

*Keywords:* contemporary dance; modern; modern dance; technique; style.

Человеческое общество постоянно изменяется, накапливает теоретический и практический опыт своего становления. Многие социальные, экономические, технологические, культурные закономерности требуют изменений, преломлений, чтобы найти новые грани своего развития. Так, по мнению культурологов, модерн, сломавший рамки классического, элитарного восприятия искусства и осуществивший изначально намеченную программу, зашел в тупик, поэтому в настоящее время требуется глубокое переосмысление его основных принципов и поиск новых путей развития. Элементы постмодерна, не дожидаясь окончательного и всеобщего признания справедливости теории постмодерна, на практике стремительно вторгаются в нашу жизнь – не считаться с ними и не учитывать их становится просто невозможным. Явными стали изменения, в частности, в искусстве современного танца.

Искусство современного танца остается многогранным и быстро развивающимся направлением, его возможности увеличиваются с каждым днем, что делает это направление танца уникальным в аспекте развития личности. Подчеркнем, сегодня именно с личностью связаны какие-либо преобразования, создание чего-то нового непохожего, оригинального. Появление нестандартно мыслящего человека, готового видеть и мыслить по-новому, не боясь экспериментов, способствует созданию оригинальных танцевальных техник, пластического языка, стиля, а, следовательно, дает жизнь новым направлениям в сложившейся системе. Интенсивность и глубина происходящих в человеке перемен глобально отражаются в искусстве танца.

Прежде всего, чтобы понять, что такое современный танец, необходимо совершить небольшой экскурс в историю американского модерна и европейского contemporary dance. Мы говорим именно об этих двух понятиях, т.к. долгое время многие считали, что это два идентичных понятия. Если заглянуть в словарь английского языка, то «модерн» и «contemporary dance» в переводе означают «Современный». Однако в контексте исторического развития мы видим разницу в этих видах танца.

Модерн – это авангард балетного танцевального искусства, который ставит рискованные эксперименты над классическим танцем. Как известно, модерн развился вопреки классическому балету, в нем танцоры стремились выйти за рамки классики – это некий эпатаж, шокирующий привычный взгляд зрителя.

Основное отличие всех техник танца модерн – использование танцовщиком гравитации и работа с весом тела, отсутствие стремления скрыть усилие, затрачиваемое при движении, нарушение вертикальной оси держания тела, фокусирование внимания на центре тела и работа с ним. Оригинальная окрашенность привычных движений и необычность переплетения различных форм танцевальной пластики открывает новые грани возможностей человеческого тела. Пластика, ритм, настроение модерн-танца находятся в непосредственной зависимости от конкретного танцовщика. Модерн-танцу свойственна сиюминутность, высокая доля импровизации. Танец модерн отрицает или считает необязательными многие характерные черты классического танца – выворотность, удлиненность конечностей, воздушность прыжков и, конечно, танец на пуантах. Естественность и свободное самовыражение танцоров в импровизации служат этой цели наилучшим образом. Считается, что модерн – не просто техника, это мироощущение [1].

Contemporary dance – это актуальный танец, не имеющий явной структуры, постоянно видоизменяющийся в зависимости от носителя стиля, вбирающий в себя все новые тенденции и течения современного искусства и создающий новые. Следует напомнить, что до сих пор иногда contemporary dance определяют как характеристику европейского танца без учета каких-либо смысловых различий по отношению к модерну, однако это мнение не подкрепляется практикой.

### *АМЕРИКА*

Говоря о современном танце, вначале необходимо назвать имя американской танцовщицы Айседоры Дункан. Путешествуя по стране, Дункан пропагандирует так называемый «естественный» танец, исключая элементы акробатики, прыжки, фуэте и танец на пуантах. Под «естественными» движениями в танце, танцовщица подразумевает те движения, которые тело обычного человека может выполнить без особой тренировки. Однако, в результате исполнительского творчества и педагогической деятельности известной танцовщицы А. Дункан не появилось определенной системы.

В 1915 году Рут Сен Дени и Тед Шон создают свою школу под названием «Денишоун» (Dan Shawn Company), основной концепцией которой становится эклектика. Предмет изучения – весь комплекс человеческих движений вне зависимости от национальной принадлежности. Среди учеников этой школы Марта Грэхем и Дорис Хамфри, ставшие впоследствии центром притяжения как американского, так и мирового современного танца.

Марта Грэхем смогла изобрести и канонизировать столь же сложную технику современного танца, как и техника классического танца. Грэхем разработала технику «усилия» и «расслабления» («contraction» и «release»), которая сегодня принята во всем мире. Она разработала технику современного танца, которая сейчас преподается во многих школах. Занятия по системе Грэхем разделены на три этапа. Первый этап называется «Работа на полу»; он включает серию простых упражнений, которые выполняются сидя или лежа на полу. Такие занятия придают дополнительную гибкость спине, рукам и ногам. Вторым этапом освоения техники Грэхем является «отработка центров», когда все упражнения делаются стоя на одном месте, что позволяет развивать чувство равновесия и почувствовать центр движения. Третий этап состоит из упражнений по отработке «перемещения в пространстве», когда ученики делают шаги и серии движений, развивающие их координацию. Здесь уделяется большое внимание сжатию, раскрытию, падению и восстановлению баланса (recovery).

В 1990 году, в возрасте 96 лет Марта Грэхем заканчивает свой творческий путь. Возглавляя свою труппу, танцуя и ставя балеты, она остается удивительно активной до последних дней жизни. Грэхем вошла в историю мирового танцевального искусства как хореограф, сумевший сделать то, что не удалось Айседоре Дункан – создать школу танца модерн, приемами и техникой которой пользуется теперь весь мир [2].

Мерс Каннингем, бывший танцовщик труппы М. Грэхем, продолжая дело своего учителя, под влиянием композитора–авангардиста Джона Кейджема создает систему взаимоотношений танцовщика и пространства. Стоит заметить, что отличительной чертой развития современного танца в этот и последующий периоды является тесное взаимодействие хореографов с представителями других видов искусства: музыкантами, скульпторами, живописцами, архитекторами и дизайнерами. С самого начала, с 1940 года, ключевой характеристикой работ Каннингема была фрагментарность. В его танце разные части тела двигались как бы независимо друг от друга, что, конечно, создавало трудности для исполнителей. Переход между отдельными движениями был резким, разрывным, нарушавшим текучесть и ритм, вызывая изумление. Зрителей поражало непривычное использование Каннингемом пространства сцены и то, что в его танце движения не были связаны с музыкой.

В 1991 году он начал использовать в своей хореографии компьютер, а именно программу под названием «Life Forms» («Формы жизни»). В этих программах пользователи могут оживлять фигуру и, задавая определенные параметры, создавать танец. Новая техника только усилила свойственную Каннингему тенденцию придумывать «неестественные» движения. Некоторые из его движений, например, сгибания рук в противоритме

со сгибанием ног, типичны для движений, порожденных именно компьютером. Так, в его хореографической композиции «Beach Birds for Camera» (1991 год) фрагментированность тела, похожие на роботов жесткие движения, странные угловатые движения рук и ног делают очень явным влияние компьютерной программы. Другая хореографическая работа, «VIPED» (1999 год), использует технику «остановленного движения». Камера ловит движение сенсоров, закрепленных на теле танцоров, и переводит его в цифровое изображение, передаваемое на установленный на сцене экран [3].

Каннингем, один из столпов танцевального авангарда, прослыл ниспровергателем классических канонов, но в этом ниспровержении не был варваром. Он был не только профи в танце модерн, но и виртуозным классическим танцовщиком, чего всю жизнь требовал и от своих артистов. В основе его часто кажущихся невыполнимыми движений и комбинаций – абсолютная свобода, открывающаяся лишь идеально разработанному телу. Каннингем был убежден, что физические возможности человека безграничны. В этой связи можно утверждать, что классику он отверг, только достигнув в ней совершенства. Отверг не как разрушитель, а как создатель [4].

Еще одним ярким представителем американского современного танца стал Элвин Эйли – первый негритянский хореограф, вышедший на мировую танцевальную сцену и соединивший в своем творчестве элементы классического танца с негритянским фольклором. От своих артистов он требовал «длинную непрерывную линию ноги и ловкую работу ступней в сочетании с резко выразительной верхней частью туловища». В 1969 году Элвином Эйли для обучения студентов истории искусства балета и современного танца была создана Alvin Ailey American Dance Center School. Курсы, которые предлагались, включали в себя технику и историю танца, музыку для танцоров, танцевальную композицию и театральный дизайн. В 1974 году Sylvia Waters был создан профессиональный танцевальный коллектив, задуманный как мост между учебой в танцевальной школе и работой в профессиональных танцевальных компаниях Alvin Ailey Repertory Ensemble [5].

## ГЕРМАНИЯ

В начале XX века в Германии классическому танцу активно противостоял танцевальный экспрессионизм. Основателем нового направления в хореографии становится Рудольф фон Лабан. Лабан создает свою систему танца, где движение осуществляется в объемном пространстве с различными направлениями, и где пространство перемещается вместе с танцором. В отличие от классического танцовщика, стремящегося к воз-

душности, Лабан использует вес танцора. [2] Чтобы танец поднялся на уровень других искусств, в нем должен совершиться переворот, подобный тому, какой в начале XX века произошел в изобразительном искусстве. Лабан помог этот переворот совершить. Самый, пожалуй, радикальный из всех пионеров свободного танца, в своих композициях он отказался не только от традиционных танцевальных па, но и от музыкального аккомпанемента, темы и сюжета.

Важным открытием для современной хореографии стало убеждение Лабана, что выразительность танцу придает пространство в котором действует исполнитель, а не только его тело как таковое. Освободившись от заученных движений, тело должно искать собственные ритмы и как бы «упиваться пространством». Кроме того его заслугой является разработка системы записи танца, получившая название «лабанотация».

Во главу угла своей теории движения Рудольф фон Лабан ставил исполнителя, способного к импровизации и самовыражению в танце, то есть человека, независящего, свободного от существующих канонов. Пространство, Время, Энергия – в этом суть теории Лабана. Он стал вдохновителем танцевального экспрессионизма, называемого еще «выразительным» танцем, в котором средствами танца обостренно драматически отображается мир.

Можно с уверенностью сказать, что в 30 годы XX века современный танец в Германии занимает более важное место, нежели классический танец. Экспериментальный танец начал включаться в официальный репертуар балетных театров. Ученики Р. фон Лабана по всей Европе создают свои труппы и школы. Например, для создания школы приглашается в Америку Мари Вигман. Победное шествие немецкого экспрессивного танца идет по всему миру. Однако в 1933 году Германию поражает замешанный на антисемитизме экономический кризис.

С приходом к власти Гитлера в Германии начинается повальное закрытие танцевальных школ и театров. Евреи увольняются из театров и лишаются открытой социальной и культурной жизни. Так, отказавшийся расстаться с соратниками-евреями Курт Йосс вынужден эмигрировать в Англию, где возрождает свою «FOLKWANGSCHULEN». Чуть позже Лабан так же эмигрирует в Англию. Мари Вигман, в свою очередь, придерживается позиции невмешательства искусства в политику и необходимости его существования при каком бы то ни было режиме. На предложение поставить спектакль во славу Гитлеру М. Вигман отвечает согласием. Однако ее постановка не удовлетворяет нацистов и спектакль запрещается. Школа Мари Вигман переходит в собственность государства, а ее творчество объявляется декадентским.



1945 год – война Германии приводит к краху танцевальное экспрессивное искусство. После капитуляции Германии немецкий экспрессивный танец уходит в подвалы дешевых пивных забегаловок, приводя тем самым к самоубийству отдельных выдающихся танцовщиков. Утверждается торжество неоклассического танца, развивается американский абстрактный танец. Творчество Курта Йосса было направлено на создание нового танцевального театра. Йосс использовал сценографию, музыку, хоровую декларацию, возрождал традиции мистериального и культового театра. Он осознал необходимость синтеза выразительности танца с техникой классического танца [6].

Школа Курта Йосса, открытая для всех стилей и направлений, рождает будущую звезду, гениального хореографа XX века Пину Бауш, чье влияние на своем творчестве испытали и еще будут испытывать многие поколения молодых хореографов. В 1973 году Пина Бауш создает в городе Вупперталь танцтеатр, который продолжает успешно гастролировать по всему миру до сегодняшнего дня. Творчество, которое вначале вызывало столько вопросов, впоследствии переросло в мировое явление, вбирающее в себя национальные колориты разных стран и везде вызывающее уважение. Это не академический театр, а театр, аккумулирующий фундаментальный жизненный опыт, и каждый зритель приглашен разделить его с танцовщиками. Этот театральный мир щедр, расслаблен в восприятии действительности и очень добр к аудитории. Для создания мира в жизни и верить в свои собственные силы и возможности. Как межкультурный медиатор, он является послом мира и взаимопонимания. В этом театре, свободном от идеологий и догм, который старается смотреть на мир непредвзято и лишь бесстрастно фиксировать. От первооткрывателей оттого путешествия, которое начинается заново с каждой новой пьесой, с множества мелких сцен и дальше, дальше с каждым новым годом проявляется мир во всей своей многообразности, наполненный сюрпризами, выраженными в танце. Танцтеатр Вупперталя всегда следует только одному принципу: у народа и гуманизма нет границ [7].

## ФРАНЦИЯ

В начале XX века во Франции танец наконец-то порывает с функцией развлечения и становится свободным. Современный танец Франции (contemporary dance) рождается от американского модерна, немецкой танцевальной экспрессивности и неоклассики хореографии одного из выдающихся представителей 20 века Мориса Бежара. Бежар признавался, что делать «обычные балеты» ему скучно. Он вводил в спектакли пантомиму, пение, поэзию. Вместе со своей труппой хореограф предпринял грандиозный эксперимент по созданию синтетических спектаклей, где танец, пан-

томима, пение (или слово) занимают равное место. Этот эксперимент привел к тому, что пришлось расширять размеры сценических площадок.

Бежар предложил принципиально новое решение ритмического и пространственно-временного оформления спектакля. Привнесение в хореографию элементов драматической игры обуславливает яркий динамизм его синтетического театра. Первым из балетмейстеров Бежар использовал для хореографических постановок огромные пространства спортивных арен. Во время действия на огромной площадке размещались оркестр и хор, действие могло развиваться в любом месте арены, а иногда даже в нескольких местах одновременно.

Этот прием позволял сделать участниками спектакля всех зрителей. Дополнял зрелище огромный экран, на котором появлялось изображение отдельных танцоров. Все эти приемы были направлены не только на привлечение публики, но и на ее своеобразный эпатаж. Одним из спектаклей, основанных на синтезе, стали «Мучения Святого Себастьяна», поставленные в 1988 году с участием сценического оркестра, хора, вокальных соло, а также танца в исполнении артистов балета [8].

В течение последующих двадцати лет Франция выходит вперед в области *contemporary dance*. Этому способствует увеличение в два раза бюджетных ассигнований на культуру, которое последовало за приходом в 1981 г. к власти президента Миттерана. Специальное управление в Министерстве культуры Франции осуществляет патронаж балета, создавая объективные условия для необратимого движения вперед. Для многих молодых хореографов, в числе которых Анжелин Прельжокаж и Карин Сапорта, открываются двери балетных театров. В Парижской Гранд опера, требующей обновления соответственно времени, наряду с классикой создается «Исследовательская театральная труппа», солисткой которой становится Каролин Карлсон.

В Японии появляется новая форма танца – *буто*, основателем которой стал Татцуми Хиджиката. Болезненная образность, конвульсии, обнаженный торс или все тело, белый грим, характерные для *буто*, взяты на вооружение многими хореографами, в том числе французскими. По мнению многих специалистов хореографического искусства, Франция до сих пор остается ведущей страной мира в области *contemporary dance*. Франция, лишившая приоритета классический танец, сделавшая *contemporary dance* своим национальным достоянием и давшая миру такие имена как Жан Клод Галотта, Доминик Багуэ, Катрин Деверес, Даниель Ларье и многие другие [2].

Вообще определение *contemporary dance* не является ни точным, ни окончательным. От остальных видов искусства он отличается тем, что правила в нем еще не до конца сформулированы. Это – такое редкое ис-

кусство-лаборатория. Главный герой в contemporary dance – человеческое тело в настоящем. Здесь движение рассматривается как средство выражения внутреннего состояния танцовщика и хореографа и служит для создания индивидуальной хореографической лексики, техники, стиля. Для contemporary dance характерна многосторонность, универсальность и гибкость, исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающимся движением и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Его можно танцевать в любой акустической среде (различные направления музыки, тишина, естественные звуки), комбинировать и объединять с другими танцевальными техниками и формами, создавая новые стилевые оттенки.

Многие хореографы полностью отказались от музыкального сопровождения и использовали только ударные инструменты или шумы. В это же время появляется контактная импровизация, инициатором которой был Стив Пэкстон. Хореографы много экспериментировали: отвергали все костюмы и сюжеты ради сырого, необработанного движения, что, наверное, было крайностью волны новой мысли. К сожалению, отсутствие костюмов, сюжетов и бутафории не способствовали успешности танцевального шоу, поэтому спустя недолгое время снова появились в арсенале хореографов современного танца.

Contemporary dance – живой, постоянно развивающийся, свободный от канонов и условностей танец. Хореографы постоянно ищут новые движения, экспериментируют с новыми формами танца, музыкой и пространством. В настоящее время крупнейшие труппы contemporary dance имеются в Швеции (Танцевальный ансамбль И. Крамера), в Голландии (Нидерландский танцевальный театр), в Венгрии (Печский балет), в Израиле («Батшева» и «Инбал»), на Филиппинах (Танцевальная труппа культурного центра искусств), в Лондоне (Лондонский современный театр танца под руководством Р. Коэна), во Франции (Балетный театр Ж. Руссильо). Широкую известность приобрел contemporary dance также в Японии, Аргентине, Бразилии, Гватемале, Колумбии. На Кубе сложилась своя школа. Созданы студии во многих городах России и Украины. Под влиянием русской культуры хореографы России создают новое направление «русский модерн». Результаты их деятельности высоко оценены как в Европе, так и в Америке [9].

Таким образом, contemporary dance следует рассматривать как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуального хореографического языка через синтез, актуализацию и развитие различных техник и танцевальных стилей. Также современные хореографы задают своим произведениям индивидуальный характер путем синтеза

различных видов искусства, не боясь нарушать проверенные временем правила и экспериментировать.

Синтез различных индивидуальных стилей, сочетание разных направлений искусства, слияние прошлого с настоящим, позволяет человеку увидеть совершенно новые формы интерпретации танца, человека в танце. Поэтому применение различных стилиевых признаков в contemporary dance представляется вполне оправданным.

#### *Литература:*

1. Танцевальная лига: танцы онлайн, школы танца, видео уроки танцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dance-league.com/node/3200>.
2. Современный танец. Пути развития [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.polit74.ru/sotsart/dialogue/detail.php?ID=5693>.
3. Человек человеку ловок / X Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова. VIPED. Hover. Тропический лес. Пресса о спектакле [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.smotr.ru/10chegov/10ch\\_biped.htm](http://www.smotr.ru/10chegov/10ch_biped.htm).
4. История танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://student.zoomru.ru/isk/istoriya-tanca/45590.352989.s3.html>.
5. Балет Мориса Бежара / Энциклопедия Кино и ТВ [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://etvnet.com/encyclopedia/d/theatre/bejart-ballet-lausanne/>.

#### *References:*

1. Tanceval'naya liga: tancy onlajn, shkoly tanca, video uroki tancev [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.dance-league.com/node/3200>.
2. Sovremennyj tanec. Puti razvitiya [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.polit74.ru/sotsart/dialogue/detail.php?ID=5693>.
3. СHеловек cheloveku lovok / X Mezhdunarodnyj teatral'nyj festival' im. A.P. СHekhova. VIPED. Hover. Tropicheskij les. Pressa o spektakle [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : [http://www.smotr.ru/10chegov/10ch\\_biped.htm](http://www.smotr.ru/10chegov/10ch_biped.htm).
4. Istoriya tanca [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://student.zoomru.ru/isk/istoriya-tanca/45590.352989.s3.html>.
5. Balet Morisa Bezhara / Enciklopediya Kino i TV [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://etvnet.com/encyclopedia/d/theatre/bejart-ballet-lausanne/>.

**Симонова Анна Павловна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского,  
обучающийся группы 3 ОПТП  
E-mail: irina.20.08.1979@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Сырникова Ирина Сергеевна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского,  
преподаватель высшей категории отделения  
«Организация и постановка культурно-массовых мероприятий  
и театрализованных представлений»  
E-mail: irina.20.08.1979@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ЛАНДШАФТНЫЙ ТЕАТР КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ**

*Аннотация.* Работа посвящена одной из современных форм театрального искусства – ландшафтному театру. Рассматривается история этого явления от античности до советской эпохи отечественного театра, характеризуются наиболее яркие примеры современного ландшафтного театрального действия.

*Ключевые слова:* ландшафтный театр; массовый театр; ландшафтный фестиваль; передвижной спектакль.

*Annotation.* The work is dedicated to one of the modern forms of theatrical art – landscape theater. The history of this phenomenon from antiquity to the Soviet era of the national theater is considered, the most vivid examples of modern landscape theater performances are characterized.

*Keywords:* landscape theater; mass theater; landscape festival; mobile performance.

Значительным фактором жизни современного общества, возрождающего традиции недавнего и отдаленного прошлого, становятся массовые театрализованные действия, праздники, масштабные зрелищные постановки. Вместе с возрождением активных форм участия сограждан в театрализованных событиях наблюдается повышенный интерес к материальной культуре, одухотворяющей праздничную среду места обитания человека. Повседневная будничность города нарушается деталями наступающего праздника. Карнавал, торжественное шествие, демонстрация, театрализованное представление, спектакль изменяют облик привычного ландшафта. На традиционном будничном месте создается новая зрелищная реаль-

ность. Стереотип серого, невыразительного окружения разрушается, и новый облик, однажды возникший в контексте праздничного, увеселительного действия, надолго придает новое звучание давно знакомым площадям, улицам, холмам, берегам рек и так далее.

Анализ литературы показал, что современный интерес к ландшафту имеет свою историю. В прошлом ландшафт был предметом интересов прежде всего архитекторов, дизайнеров по созданию усадеб, парков, садов, проектировщиков городской застройки. Но он всегда привлекал внимание и организаторов досуга. Театрализованное зрелище в условиях ландшафта обладает особыми свойствами, характерными как для внешней выразительности, так и для сущности данного явления [3].

Многие задаются вопросом, каким образом можно внедриться в окружающую среду, не разрушая первоначальной красоты? Каким образом окружающую среду слить с художественным замыслом театрализованного действия? Ответить на данные вопросы возможно, рассмотрев такое художественное явление как ландшафтный театр.

Вопрос о трактовке термина «ландшафтный театр» так и не нашел однозначного, выверенного ответа и не дал закреплённого понятия. Но, тем не менее, такой жанр сценического искусства существует. Согласно Г.М. Козинцеву, ландшафтный театр – это не только синтез искусств, но и синтез еще более высоких материй: самой природы и времени [3]. И в этом смысле уместны слова великого поэта А.С. Пушкина, о том, что драма родилась на площади.

Действительно, первой сценической площадкой был амфитеатр и с этим не поспоришь. В Древней Греции амфитеатром называли места для зрителей, размещенные полукругом на склонах холмов. В Древнем Риме так называлось открытое – круглое или овальное – сооружение с ареной, которую окружали уступами места зрителей. На нем проходили зрелища – бои гладиаторов, травли диких животных, конные ристалища, театрализованные представления. Эпоха Возрождения создала босой уличный театр, с его игривой иронией, манерой высмеивания и что самое главное – постановкой, полной неожиданностей и импровизационных ходов, под благосклонным, а подчас проливающимся дождем небом Италии. Комедия дель-арте – эрзац представления, праздника под открытым небом, удовлетворяющего любопытствующую публику в ее планомерном становлении на пути к театру и всеобъемлющему понятию – культура. Затем театр ушел в помещение, но его «уличные» корни никогда не давали ему покоя [2].

В годы же советской власти в России массовый, народный театр под открытым небом в условиях того или иного ландшафта получил необыкновенное распространение. Самым ярким подтверждением является представление «Взятие Зимнего дворца». В постановке участвовало не менее

пяти тысяч красноармейцев, матросов и театральной молодежи. Помимо невообразимых по масштабу декораций была и реальная площадка – Зимний дворец. Это вводило момент внехудожественной реальности. Здесь нашли свое отражение идеи режиссера Н.Н. Евреинова о театре как факторе внехудожественного воздействия. Сам он видел задачу инсценировки в том, чтобы «всемирно вспомнить о знаменательном событии». Его теория «театра воспоминаний» требовала превращения прошлого в настоящее, бывшего – в сущее, «нет» – в «есть» [5]. Евреинов и ранее выдвигал эти требования, как звено в более общем понятии «театрализация жизни». «Ничто не может умереть в границах памяти, в границах моего преобразующего духа. Но для этого необходим театр, то есть инсценировка прошлого, доведенная до полной иллюзии, рассчитанная на то, чтобы по возможности воспроизвести все обстоятельства, при которых имело место памятное событие». В действительном воплощении октябрьской инсценировки, исполненной красноармейцами и воспринятой ста тысячами рабочих зрителей, атака трехсот двадцати грузовых, ошестиненных штыками, автомобилей, внезапно вспыхнувшие четыреста окон Зимнего, четыреста световых экранов для теневых пантомим последней схватки старого мира с новым были, прежде всего, чрезвычайно ярким художественным образом, выражающим идеологию революции. В свое время и В.Э. Мейерхольду тоже удалось воплотить один дерзновенный замысел. На Воробьевых горах для делегатов V конгресса Коминтерна состоялось массовое театрализованное представление по мотивам спектакля «Земля дыбом». Полторы тысячи исполнителей, в том числе воинские подразделения, конница, обозы, пулеметные тачанки, автомашины, участвовали в грандиозном действии на лугу. 25 тысяч зрителей сидели на склонах холма под дождем. В последнем эпизоде был инсценирован бой, в котором побеждали войска под красным знаменем [3].

Удивительный пример ландшафтного действия приводит А.Д. Силин в книге «Площади – наши палитры». В центре Варшавы, в бывшей подземной тюрьме «Павьяк», предназначенной гестаповцами для «особо опасных» политических заключенных, ныне устроен музей. Над землей находится только истертый сотнями ног бетонированный плац и торчащее посреди него огромное высохшее странное дерево. На его ветвях висят жестяные листья, а ствол покрыт корой жестяных табличек с именами и датами арестов заключенных. А настоящие листья и кору этого дерева обглодали заключенные в минуты коротких прогулок.

Пройдя через плац мимо страшного дерева, посетители музея спускаются по узкой каменной лестнице в подземные казематы тюрьмы. Там тоже только реальные вещи: приказы шефа гестапо и орудия пыток, деревянные нары и железные, запирающиеся на висячий замок клетки-

колыбели для грудных детей. За посетителями с грохотом закрывается массивная дверь, лязгает железный засов. Все оказываются в полной темноте наедине с жуткими реалиями камеры и со своими мыслями. Потом где-то в углу начинает брезжить слабый свет. Скрытые в стенах прожекторы освещают только часть каземата – каменный выступ стены, на котором стоит жестяная миска с баландой и лежит кусочек заплесневевшего хлеба. И тихий детский голос говорит из этого угла: «Дорогая мамочка! Наверное, я уже отсюда не выйду. Ты, пожалуйста, не выбрасывай мою харцерскую форму. Когда Владек подрастет, она ему пригодится...» Это звучит строго документальный материал – письма заключенных. Голос смолкает, свет медленно гаснет. Но в этот момент начинает освещаться другой угол камеры, и оттуда звучит другой голос. Все это длится минут 40–45 и производит неизгладимое впечатление. В талантливом массовом представлении могут «заговорить» камни, здания и стены [4].

Сегодня ландшафтные действия выросли до целых фестивалей и передвижных спектаклей. Например, ландшафтный театральный фестиваль «Тайны горы Крестовой». Впервые он прошёл в Губахе летом 2012 года. Участниками фестиваля стали театры из Германии, Латвии, Литвы, Москвы, Екатеринбурга, Глазова, Перми, Губахи. Одной из творческих составляющих, которая дала старт фестивалю, стал проект «Балет на закате» на вершине хребта «Рудянский спой» горы Крестовой. Пермский академический театр оперы и балета им. П.И. Чайковского представил два одноактных балета. Каждый год фестиваль проходит по-разному. В 2015 году Пермский академический Театр-Театр продолжил своё участие в фестивале масштабным проектом «Паруса на закате», представив на горе Крестовой в лучах губахинского заката свой мюзикл «Алые паруса». Летом 2016 года состоялся 5-й юбилейный фестиваль «Тайны горы Крестовой». Ключевым мероприятием стал показ рок-оперы «Юнона и Авось» в постановке московского Театра Алексея Рыбникова, который прошел под лозунгом «Закат на Крестовой. Аллилуйя любви!» [7].

А в Санкт-Петербурге каждый год в Упсала-парке проходит ландшафтный спектакль «Приехали!». Это смесь *nouveau cirque*, буффонады и уличного театра. Действие спектакля разворачивается на восьми разных площадках – задействованы крыши зданий, поляны, шатер, шапито и даже пруд. Зрителям приходится двигаться вслед за развитием сюжета, а не восседать в мягких креслах. «Приехали!» – это история о чуде, который всю свою жизнь ждёт цирк, чтобы навсегда уехать с ним: он готовит и придумывает номера, учится жонглировать и прячет в потайных карманах множество секретов. И вот, под грохот мотоциклов и медь духовых, цирк врывается в спокойный пыльный город. Но тот ли это цирк, который он так ждал [6]?



Театр «Карусель», работающий под открытым небом в исторических памятниках, создан на базе Псковского академического театра драмы им. А.С. Пушкина. До сих пор он остается единственным в России репертуарным театром под открытым небом. Вместо театральных – атрибуты мироздания: небо, камни, земля. Магия древних стен существенно меняет отношение зрителя к происходящему. Памятники со своим ландшафтом, акустикой заметно влияют на игру актеров. Появляется ощущение сопричастности к истории, острее чувствуется настроение зрителей. Модульный партер с трансформирующейся сценической площадкой на фоне грандиозных естественно-исторических «декораций» позволяет разместить многочисленных зрителей. Первыми были три спектакля театра: «Сказ о прихождении Стефана Батория на град Псков в году 1531-м» В. Карасева, «Легенда о княгине Ольге, царе Ивашке и псковской вольнице» по мотивам пьесы Л. Мея «Псковитянка», «Мистерия о Ваньке, по прозвищу Каин, московском воре». Зрителям запомнилась и зимняя феерия с названием «Ночь перед Рождеством на хуторе близ Диканьки и у Покровской башни» по повести Н.В. Гоголя. Для этого спектакля был выстроен ледяной «Петергоф». Спектакль поразил полетом Вакулы на черте, рождественскими колядками на музыку Шнитке и декорациями, представлявшими бесконечную дорогу с поворотами, на каждом из которых стояли игрушечные домики жителей Диканьки. По этой дороге двигались исполнители, а за ними – толпа увлеченных зрителей [3].

Согласно данным примерам, можно сказать, что организация театрализованной постановки ведется с учетом исторического ландшафта и архитектурных памятников, если на выбранной территории таковые имеются. В подобных постановках важно все: исторически-документальная основа театрального действия, особый подбор исторических персонажей, внешность, типажи исполнителей должны соответствовать историческим личностям (если постановка несет флер прошлых лет, повествует о делах минувших дней). И применения ярко-выразительных средств. Вот без чего невозможна ландшафтная постановка.

Одним из немаловажных пунктов в организации представления под открытым небом является художественная организация пространства, так как рабочая площадка является важным компонентом в общей драматургической структуре любого представления. Если пространство в театре или в концертном зале двухмерное, и видимая точка в театре одна, задана рампой, расположением сцены и зрительным залом, то ландшафтное пространство просматривается либо по трем сторонам, либо со всех. Это еще больше усложняет работу режиссера, так как необходимо учитывать, что все недостатки, присущие в постановке, наравне с достоинствами будут видны невооруженным глазом [1].

На открытой площадке существует множество отвлекающих факторов, которые связаны с реальностью окружающей зрителя среды. На больших пространствах под открытым небом: на стадионах, улицах и площадях, на воде и в воздухе – уже невозможно сконцентрировать зрительское внимание традиционными средствами. Отсюда и иные приемы, иные способы организации зрительского восприятия, иные выразительные средства. В таком случае мы получаем главенствующий зрительный ряд, и режиссер должен делать еще большую ставку на образность, выразительность широких жестов, пластики и некий преувеличенный гротеск.

Таким образом, постановка театрализованного действия – невероятно сложный процесс, так как в нем задействованы не подчиняющиеся нам и непредсказуемые силы. Нужно четко понимать, что сценарий, режиссерская задумка и ее последующее воплощение в условиях ландшафта должны отличаться от воплощаемого видения, к примеру, на концертной или театральной площадке, так как технические условия проведения представления на открытом воздухе отличны от возможностей стационарной сценической площадки.

#### *Литература:*

1. Генкин, Д.М. Массовые праздники [Текст] / Д.М. Генкин. – Москва : Просвещение, 2007.
2. История зарубежного театра [Текст] / Под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой, Б.И. Ростockого. – Москва : Просвещение, 1977. – 319 с. : ил.
3. Литвинов, Г.В. Сценография ландшафтного действия [Текст] : учеб. пособие / Г.В. Литвинов. – Челябинск : ЧГАКИ, 2005. – 230 с.
4. Силин, А.Д. Площади – наши палитры [Текст] / А.Д. Силин. – Москва : Сов. Россия, 1982. – 184 с.
5. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений [Текст] / И.Г. Шароев. – Москва : Просвещение, 1986. – 461 с.
6. Приехали! [Электронный ресурс] : ландшафтный спектакль. – Режим доступа : <https://www.asi.org.ru/event/2015/08/26/landshaftnyj-spektakl-priehali/>.
7. Тайны горы Крестовой [Электронный ресурс] : ландшафтный театральный фестиваль. – Режим доступа : <https://krestovaya.ru/o-festivale/>.

#### *References:*

1. Genkin, D.M. Massovye prazdniki [Tekst] / D.M. Genkin. – Moskva : Prosveshchenie, 2007.
2. Istoriya zarubezhnogo teatra [Tekst] / Pod red. G.N. Boyadzhieva, A.G. Obrazcovej, B.I. Rostockogo. – Moskva : Prosveshchenie, 1977. – 319 s. : il.
3. Litvinov, G.V. Scenografiya landshaftnogo dejstva [Tekst] : ucheb. posobie / G.V. Litvinov. – Chelyabinsk : CHGAKI, 2005. – 230 s.
4. Silin, A.D. Ploshchadi – nashi palitry [Tekst] / A.D. Silin. – Moskva : Sov. Rossiya, 1982. – 184 s.
5. SHaroev, I.G. Rezhissura estrady i massovyh predstavlenij [Tekst] / I.G. SHaroev. – Moskva : Prosveshchenie, 1986. – 461 s.

6. Priekhali! [Elektronnyj resurs] : landshaftnyj spektakl'. – Rezhim dostupa : <https://www.asi.org.ru/event/2015/08/26/landshaftnyj-spektakl-priehali/>.

7. Tajny gory Krestovoj [Elektronnyj resurs] : landshaftnyj teatral'nyj festival'. – Rezhim dostupa : <https://krestovaya.ru/o-festivale/>.

**Смирнов Сергей Ростиславович,**  
доктор филологических наук, доцент;  
ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет»,  
профессор кафедры новейшей русской литературы ИФИЯМ

E-mail: [ssrisu@yandex.ru](mailto:ssrisu@yandex.ru)

г. Иркутск, Россия.

**Майорников Юрий Дмитриевич;**  
ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет»,

магистрант ИФИЯМ

E-mail: [urmai@mail.ru](mailto:urmai@mail.ru)

г. Иркутск, Россия.

## **ЧЕЛОВЕК-«ОРКЕСТР» (ТЕАТР И ЖИЗНЬ ПАВЛА МАЛЯРЕВСКОГО)**

*Аннотация.* В статье говорится о выдающемся деятеле российского театрального искусства П.Г. Маляревском, «первом профессиональном драматурге Сибири», его роли в жизни иркутских театров первой половины XX века, собственном драматургическом творчестве, включая пьесы для детей «Чудесный клад», «Счастье», инсценировку сказки П.П. Ершова «Конек-Горбунок», а также героическую драму «Канун грозы».

*Ключевые слова:* Маляревский; ИГУ; иркутские театры; театроведение; драматургия.

*Annotation.* The article talks about the outstanding figure of Russian dramatic art P. G. Maljarevskom, "first professional dramaturge of Siberia", its role in the life of the Irkutsk theatres in the first half of the 20th century, own work, dramaturgicheskomo including a piece for children "a wonderful treasure" and mock tales P.P. Ershova "Konek-Gorbunok", as well as the heroic drama "thunderstorm" Eve.

*Keywords:* Maljarevskij; ISU; Irkutsk Theatre; actor; drama.

Нынешний, богатый на юбилеи, 2018-й год, ознаменовался для Иркутской области яркими и красивыми датами в ее истории. Одним из центральных событий года явилось празднование векового юбилея старейшего сибирского вуза – Иркутского государственного университета. Эта дата приблизила нас к значительному событию на пороге наступающего

2019-го, объявленного Президентом России В.В. Путиным Годом театра. Иркутск – издревле театральный город, славящийся среди равных ему по возрасту сибирских городов-соседей старейшим театром – Академическим драматическим имени Н.П. Охлопкова. От сложившихся веками иркутских театральных/сценических традиций в своем творчестве не отстают недавно отметивший свое девяностолетие Молодой театр (ТРАМ) (ныне ТЮЗ имени А.В. Вампилова), Музыкальный театр имени Н.М. Загурского. Среди имен многих выдающихся деятелей российского театрального искусства, внесших крупный вклад в современную драматургию, режиссуру, достойных самых трепетных и добрых воспоминаний, бесспорным и достойным лидером является имя Павла Григорьевича Маляревского, получившего уже в наши дни неофициальный статус «первого профессионального драматурга Сибири» [3, с. 39]. В январе 2019 года выдающемуся драматургу, писателю и театральному деятелю исполнилось бы 115 лет. Не случайно эти две значимые даты (столетие ИГУ и юбилей Маляревского) так удачно совпали, ведь судьба тоболяка по рождению, сына директора народных училищ Маляревского неразрывно связана не только с городом на Ангаре, в который он приехал ещё будучи юношей, уехав от родных сердцу мест, из родительского дома в далекий Иркутск, но и с госуниверситетом, факультет права и местного хозяйства которого будущий драматург окончил в 1927 году. С тех пор Иркутск стал главным городом в его непростой судьбе. Здесь он встретил свою будущую жену – Екатерину Юхнёву, написал лучшие свои произведения, вошедшие в историю театра пьесы, познакомился с поэтом Иваном Молчановым-Сибирским – вдохновителем «Базы курносых», который стал не только его другом, но и оказал влияние на интерес Маляревского к детскому театру, завершил и издал многолетний труд по истории театрального искусства в Сибири («Очерк из истории театральной культуры Сибири», 1957), а за пьесу «Канун грозы» был удостоен звания «Лауреат Сталинской премии» (1952). Своим творчеством и жизненной позицией этот человек вписал не одну памятную страницу в историю культуры Иркутска и его театральное прошлое. Маляревский известен как один из создателей Иркутского ТЮЗа и как создатель одной из лучших театральных библиотек в России – библиотеки Иркутского отделения Всероссийского театрального общества. Немало сил отдавая воспитанию творческой молодежи, наряду с другими сподвижниками сибирской сцены, Павел Маляревский стоял у истоков образования театральной студии при Иркутском областном драматическом театре, на базе которой впоследствии было создано и открыто Иркутское театральное училище. Перу Павла Маляревского принадлежит уникальный исследовательский труд «Очерк из истории театральной культуры Сибири» – книга, которая и сегодня является для многих теат-

роведов и историков театра в нашей стране настольной. Его имя по праву вошло в Театральную энциклопедию.

«Театральная совесть Иркутска» [3, с. 38], – так Ю. Корнилов озаглавил свою статью о драматурге в сборнике «Поэты и писатели – воспитанники Иркутского государственного университета». Это не единственное неофициальное, но необыкновенно точное звание, которое носил Маляревский. «Мы его в шутку называли «профессором сценических дел», подразумевая под этим серьёзную основу – его театроведческую компетентность, – писал В. К. Венгер, народный артист РСФСР, – Павел Григорьевич исследовал режиссёрскую концепцию, трактовку материала и исполнительское мастерство актёров и художников с присущей ему глубокой анализа» [5, с. 508]. Официальных званий и наград у этого человека было немного. Одно из них – лауреат Сталинской премии III степени за создание пьесы «Канун грозы», которого наряду с артистами-исполнителями центральных ролей в спектакле, он был удостоен в марте 1952 года. Пьеса, посвященная событиям, случившимся на реке Лене в 1912 году – восстанию и расстрелу рабочих, стала одной из вершин творчества драматурга. Впервые в стране ее постановка была осуществлена на сцене Иркутского областного драматического театра в 1949 году режиссером В.Я. Головчинером.

Еще одна сторона театрального творчества Маляревского – руководство литературно-драматургическими частями иркутских театров: с 1937 года Павел Григорьевич Маляревский заведует литературной частью Иркутского театра юного зрителя, затем (до конца жизни) – Областного драматического театра. Подбор пьес, переписка с ведущими театрами и издательствами страны, составление репертуара, работа с местными авторами, – всем этим с огромной любовью занимался Маляревский-завлит.

Спектакли, поставленные по пьесам драматурга, «Чудесный клад», «Кот в сапогах», «Канун грозы», «Камень-птица», «Счастье» на протяжении нескольких десятков лет не сходили со сцен детских и драматических театров страны и имели большой успех на столичных подмостках и театральных сценах таких городов, как Ленинград, Тбилиси, Одесса, Саратов, Новосибирск, Челябинск, Томск, Улан-Батор, Улан-Удэ, Якутск. Неизменным вниманием и любовью иркутского зрителя пользовались многие спектакли, поставленные по пьесам Павла Маляревского на сцене Иркутского драматического театра в разные годы: «Счастье» (1940), «Костер» (1946), «Поэма о хлебе» (1957), «Крутые перекаты» (1958). Много удовлетворения приносило Маляревскому плодотворное сотрудничество с Центральным Детским театром, по просьбе руководства которого Павел Маляревский написал «Сказку про репку» (1950), выдержавшую «более 100 представлений на сцене театра» [12, с. 1] и пьесу-сказку по мотивам сказ-

ки П. Ершова «Конек-Горбунок» (1951). В спектакле ЦДТ «Конек-горбунок» (режиссер – М.О. Кнебель) роль Иванушки сыграл молодой тогда артист Олег Ефремов, в 1960 году в Большом театре на музыку Родиона Щедрина был поставлен балет, одним из авторов либретто к которому был П.Г. Маляревский. Пьеса-сказка «Репка» в 1956 году композитором Павлом Аедоницким была положена на музыку и записана на аудионосители как музыкальная комедия. По просьбе руководства Центрального театра кукол, в 1947 году П.Г. Маляревский пишет пьесу-сказку «Чудесный клад», экранизированную в 1950 г. как мультипликационный фильм режиссером Дмитрием Бабиченко.

Многие пьесы Павла Маляревского были переведены на иностранные языки (польский, латышский).

Опираясь на материалы личного фонда Маляревского (Фонд р-2704) в Государственном архиве Иркутской области (666 дел, включая рукописи, варианты пьес, письма, описи, фотографии из спектаклей, газетные вырезки), можно с уверенностью говорить о Павле Маляревском не только как о драматурге, историке театра, театроведе, многолетнем завлите, педагоге, общественном деятеле, но и о поэте, прозаике. Годы творческой деятельности Павла Маляревского охватывают почти сорокалетний период (начало 20-х – начало 60-х). Начав свой литературную деятельность в 1920-х годах с написания стихов, в 1923–30-х годах Маляревский создает поэмы «Восток», «О стэке» и «То было раннею весной». В эти же годы написаны «Записки заведующего школой». Вторая половина 20-х гг. ознаменовалась написанием новых стихов, а также конференсов, сценария к празднованию Первомая (1926 г.), либретто к массовой постановке на Площади III Интернационала 1 мая 1927 года. Четыре романа в машинописных копиях и рукописях: «Белая ворона», «В поисках Джоконды», «Модель инженера Драницина», «Собака мистера Джонотана», даты написания которых не установлены.

Пьеса Павла Маляревского о жизни и судьбе первого бурятского ученого Доржи Банзарова появляется в 1934 году (опубликована через год в журнале «Будущая Сибирь»). Интерес к истории и фольклору древнего и самобытного народа, населяющего Бурятию, появился у Маляревского еще в студенчестве. Пьеса в трех действиях «Федор-лодырь» о деревенском лентяе, которого перевоспитывает коллектив, написана в 1935 году, она была поставлена в кукольном театре. Но наиболее удачным и ярким произведением Маляревского конца 1930-х годов, подчеркивающим его самобытность, стала пьеса-сказка «Счастье», созданная на основе бурято-монгольских легенд и преданий. Во время Великой Отечественной войны Павел Маляревский создает «Боевые теасборники», пишет пьесы военной тематики. При работе над одной из них, написанной по легендам и преда-

ниям китайского народа – «Меч Китая», автор, по собственному выражению, «в известной мере стоял перед неподнятой целиной» [13, с. 5], собирая и исследуя материалы по данной теме более двух лет в архивах и библиотеках Иркутска, Москвы, Ленинграда. Маляревский прожил недолгую жизнь: судьба отпустила ему всего 57 лет, но жизнь эту он прожил достойно и плодотворно, работая до последних своих дней над новыми произведениями: повесть для детей «Тринадцатое лето» вышла в Иркутске в год кончины ее автора. В начале 1961 года Павла Маляревского не стало. Это случилось в Доме творчества писателей в подмосковном Переделкине. На его письменном столе осталась неоконченная пьеса для Театра имени В. Маяковского...

«Человек всегда должен стремиться к счастью» [5, с. 237], – таким девизом наделил Маляревский одного из героев своих пьес. Эти слова можно по праву отнести к творчеству и жизни самого писателя.

### *Литература:*

1. Венгер, В. Монолог артиста. История жизни на сцене [Текст] / В.К. Венгер. – Иркутск : Областная типография, 1998. – 352 с. : ил.
2. Кнебель, М.О. Вся жизнь [Текст] / М.О. Кнебель ; под ред. Н.А. Крымовой. – Москва : ВТО, 1967. – 587 с. : ил.
3. Корнилов, Ю.Н. Театральная совесть Иркутска [Текст] / Ю.Н. Корнилов // Поэты и писатели – воспитанники Иркутского университета. – Иркутск, Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1979. – С. 37–40.
4. Левантовская, Б. Против волны. Стихи [Текст] / Б.И. Левантовская. – Иркутск : Форвард, 2007. – 208 с. : ил.
5. Маляревский, П.Г. Чудесный клад. Пьесы [Текст] / П. Г.Маляревский. – Иркутск, Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1986. – 528 с.
6. Найдаков, В.П. Г. Маляревский [Текст] / В.П. Найдаков // Литературная Сибирь: биобиблиографический словарь писателей Восточной Сибири. Вып. 2. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1988. – С. 67–72.
7. Писатели Восточной Сибири. Биобиблиографический указатель [Текст] / под общ. ред. Н.Ю. Кряжинской. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1973. – 330 с.
8. Сидорченко, В. Иркутский академический им. Н. П. Охлопкова [Текст] / В.П. Сидорченко // Страницы истории (1920 – 1960 гг.). – Иркутск : Отгиск, 2016. – 448 с. : ил.
9. Срывцев, А.Н. Свидание. Повесть-эссе [Текст] / А.Н. Срывцев. – Кемерово : Кемеровское книжное издательство, 1967. – 64 с.
10. Флорова, Н. Из наблюдений над языком пьесы П. Маляревского «Канун грозы» [Текст] / Н. Флорова // Труды Иркутского государственного университета имени А.А. Жданова. Т. X ; серия историко-филологическая. – Иркутск : Иркутское книжное издательство, 1954. – С. 62–78.
11. Флорова, Н. Сила народа [Текст] / Н. Флорова // Писатели советской Сибири. Критические очерки. – Вып. II. – Иркутск : Иркутское книжное издательство, 1954. – С. 44–70.
12. Государственный архив Иркутской Области, фонд р-2704, оп. 1, ед. хр. 640, л. 1.

13. Государственный архив Иркутской Области, фонд р-2704, оп. 1, ед. хр. 405, л. 5.

### *References:*

1. Venger, V. Monolog artista. Istoriya zhizni na scene [Tekst] / V.K. Venger. – Irkutsk : Oblastnaya tipografiya, 1998. – 352 s. : il.
2. Knebel', M.O. Vsyazhizn' [Tekst] / M.O. Knebel' ; pod red. N.A. Krymovoij. – Moskva : VTO, 1967. – 587 s. : il.
3. Kornilov, YU.N. Teatral'naya sovest' Irkutskaja [Tekst] / YU.N. Kornilov // Poehty i pisateli – vospitanniki Irkutskogo universiteta. – Irkutsk, Vost.-Sib. kn. izd-vo, 1979. – S. 37–40.
4. Levantovskaya, B. Protiv volny. Stihi [Tekst] / B.I. Levantovskaya. – Irkutsk : Forvard, 2007. – 208 s. : il.
5. Malyarevskij, P.G. CHudesnyj klad. P'esy [Tekst] / P. G.Malyarevskij. – Irkutsk, Vost.-Sib. kn. izd-vo, 1986. – 528 s.
6. Najdakov, V.P. G. Malyarevskij [Tekst] / V.P. Najdakov // Literaturnaya Sibir': bibliograficheskij slovar' pisatelej Vostochnoj Sibiri. Vyp. 2. – Irkutsk : Vost.-Sib. kn. izd-vo, 1988. – S. 67–72.
7. Pisateli Vostochnoj Sibiri. Biobibliograficheskij ukazatel' [Tekst] / pod obshch. red. N.YU. Kryazhinskoj. – Irkutsk : Vost.-Sib. kn. izd-vo, 1973. – 330 s.
8. Sidorchenko, V. Irkutskij akademicheskij im. N. P. Ohlopkova [Tekst] / V.P. Sidorchenko // Stranicy istorii (1920 – 1960 gg.). – Irkutsk : Ottisk, 2016. – 448 s. : il.
9. Sryvcev, A.N. Svidanie. Povest'-ehsse [Tekst] / A.N. Sryvcev. – Kemerovo : Kemerovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1967. – 64 s.
10. Florova, N. Iz nablyudenij nad yazykom p'esy P. Malyarevskogo «Kanun grozy» [Tekst] / N. Florova // Trudy Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.A. Zhdanova. T. H ; seriya istoriko-filologicheskaya. – Irkutsk : Irkutskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1954. – S. 62–78.
11. Florova, N. Sila naroda [Tekst] / N. Florova // Pisateli sovetskoj Sibiri. Kriticheskie ocherki. – Vyp. II. – Irkutsk : Irkutskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1954. – S. 44–70.
12. Gosudarstvennyj arhiv Irkutskoj Oblasti, fond r-2704, op. 1, ed. hr. 640, l. 1.
13. Gosudarstvennyj arhiv Irkutskoj Oblasti, fond r-2704, op. 1, ed. hr. 405, l. 5.



**Стенюшкина Ангелина Юрьевна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского,  
обучающийся группы 3 ОПТП  
E-mail: irina.20.08.1979@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Сырникова Ирина Сергеевна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского,  
преподаватель высшей категории  
E-mail: irina.20.08.1979@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ МОЛОДЕЖНОЙ СУБКУЛЬТУРЫ**

*Аннотация.* В работе рассматривается историческая реконструкция как феномен молодежной субкультуры. Историческая реконструкция характеризуется как эффективный элемент в процессе воспитания патриотизма у подрастающего поколения. Рассматриваются исторически сложившиеся формы, тематическая направленность и особенности этого действия.

*Ключевые слова:* историческая реконструкция; молодежная субкультура.

*Annotation.* The work considers historical reconstruction as a phenomenon of the youth subculture. Historical reconstruction is characterized as an effective element in the process of fostering patriotism among the younger generation. Historical forms, thematic focus and features of this action are considered.

*Keywords:* historical reconstruction; youth subculture.

Сегодня в российской молодежной культуре усиливается влияние движения исторической реконструкции. Президент Российской Федерации В.В. Путин акцентировал особое внимание на роли образования молодежи, отметив, что образованные, творческие, физически и духовно здоровые люди, а не природные ресурсы или ядерное оружие будут главной силой России этого и последующего веков. При этом историческая реконструкция становится достаточно мощным социальным движением и выступает неотъемлемым элементом не только воспроизведения исторической ситуации, но и современной повседневности, оформляясь либо в профессиональную деятельность, либо в определенного вида хобби.

Элементы исторической реконструкции в форме национальных обычаев и традиций всё чаще присутствуют в оформлении событий, связанных с помолвками, свадьбами, обрядами венчания и крещения, создавая условия для четкого осмысления собственной национальной, этнической и культурной идентичности. Подобная атмосфера усиливает интерес к истокам исторической и культурной идентичности и побуждает человека к выбору определенных форм самовыражения посредством исторической реконструкции, способствуя формированию патриотических чувств [1].

Историческая реконструкция (англ. reenactment) – образовательная или развлекательная деятельность, в которой люди воссоздают, в соответствии с планом, отдельные аспекты исторического события или периода [4]. Историческую реконструкцию можно назвать возрожденным и, в то же время, новым увлечением и увлекательным хобби, которое завоевывает все больше сторонников в нашей стране.

Предшественниками современных исторических реконструкций считается деятельность, связанная со «спектаклями», когда древние римляне устраивали для себя своеобразный отдых в виде знаменитых сражений, организуемых в амфитеатрах. Такие действия являлись формой общественных зрелищ. Не только в Древнем Риме, но до этого и в Древнем Египте, и Греции проводились костюмированные представления различных военных побед для публики. Например, римляне воссоздавали свои прошлые победы в Колизее, даже наполняя арену водой для реконструкции морских баталий. Другим примером служат средневековые турниры, которые содержат многие аспекты современной исторической реконструкции в виде правил [1].

Анализ литературы показал, что в прошлом практики исторической реконструкции исполняли роль современного кинематографа – представления с ожившими баталиями передавали гражданам чувство причастности к происходящему, а управление чувствами своего народа во все века считалось тонким социальным инструментом.

XIX век для исторической реконструкции можно назвать переломным. В конце XIX столетия состоялась реконструкция одного из сражений гражданской войны между американским Севером и Югом, которое воссоздали бывшие враги. Конечно же, в этой реконструкции приняли участие ветераны той войны. Но факт остается фактом – это событие было снято на телекамеру и положило начало одному из основных направлений американской исторической реконструкции – реконструкции гражданской войны 1861–1865 годов [3].

Практики исторической реконструкции были популярны и в царской России, о чем свидетельствуют петровские забавы с участием потешных полков, реконструкция Осады Севастополя в 1906 и реконструкция столетия Бородинского сражения в 1912 году. В 1918 году советское прави-

тельство реконструировало взятие Азова XVII века. В 1920 году был воссоздан штурм Зимнего Дворца 1917 года. Кадры из этой реконструкции можно встретить в фильме Эйзенштейна «Октябрь: десять дней, которые потрясли мир». Новый для отечественной публики вид деятельности начал набирать обороты, и уже к 2000 г. почти в каждом крупном российском городе существовало несколько военно-исторических клубов [1].

Сегодня очень часто проводятся исторические фестивали на исторических местах боевой славы. В то же время крупные исторические праздники не обходятся без практик исторической реконструкции. Например, трудно представить парад Победы, проводимый 9 мая на Красной площади, без исторической части, и уже становится традиционной реконструкция Парада 7 ноября 1941 года на Красной площади.

В настоящее время в историческом реконструировании наблюдаются два наиболее популярных направления: «живая история» и турниры (бургурты). Данными направлениями занимаются реконструкторы, которые исследуют и воссоздают предметы быта, ремёсла, обычаи, традиции и боевое искусство конкретной эпохи конкретного государства. Выделяют наиболее популярные эпохи исторических реконструкций:

- Античность;
- Раннее Средневековье (VII–XI вв.);
- Высокое Средневековье (XII–XIII вв.);
- Позднее Средневековье (XIV–XV вв.);
- Новое время (XVI–XVII вв.);
- Наполеоновские войны;
- Первая мировая война;
- Вторая мировая война;
- Холодная война (военные конфликты 1946–1991 гг.) [3].

Надо сказать, что исторические реконструкции из прошлого имеют свою специфику и отличие от современной реконструкции. Историческая реконструкция настоящего и прошлого имеет разные цели, методы и средства. Один из объединяющих факторов – интерес к прошлому. Сегодня у содержания понятия «историческая реконструкция» появился новый признак: «являться этнографическим представлением». При исторической реконструкции создается исторический комплекс, состоящий из костюма, доспехов (если они нужны), оружия и бытовых принадлежностей, имеющих отношение к конкретному историческому периоду и региону. Каждый элемент комплекса должен быть подтвержден какими-либо научными источниками, как археологическими, так и изобразительными, и письменными. Подготовка к военно-историческому спектаклю включает:

1) театральную часть (то, что будет разыграно непосредственно перед местами зрителей);

- 2) историческую подложку (манёвры техники, комментарии);
- 3) работу бригады спецэффектов (пиротехника, каскадёры) [2].

Практика показала, что подобные события не только обогащают событийный календарь территории, на которой проводится реконструкция, но и формируют культурную и историческую составляющую. Известные исторические события: великие сражения, турниры, памятные даты, связанные с регионом, повышают его символическую ценность и способствуют формированию яркого имиджа. В то же время, факторы привлекательности исторической реконструкции формируют феномен движения исторической реконструкции в молодежной среде как социализирующий и морально-нравственный ориентир. Широкий диапазон факторов привлекательности исторической реконструкции позволяет молодежи наиболее полно реализовать духовные потребности в самовыражении и культурной трансформации, входя в реальность прошлого и соприкасаясь с «живой историей».

Таким образом, возможность молодежи реализовать свои духовные потребности в самоидентификации и культурной социализации позволяет рассматривать историческую реконструкцию как эффективный элемент в процессе воспитания патриотизма. Содержание движения исторической реконструкции, наполненное высоким нравственным смыслом, дает возможность очищения от социальной конфронтации и безликого досуга, выступая феноменом молодежной культуры.

#### *Литература:*

1. Божок, Н.С. Движение исторической реконструкции как феномен молодежной культуры [Текст] : дисс. ... канд. социологических наук: 22.00.06 / Н.С. Божок ; [Место защиты: Саратов. гос. техн. ун-т им. Гагарина Ю.А.]. – Саратов, 2013. – 156 с.
2. Джанджугазова, Е.А. Туристско-рекреационное проектирование [Текст] / Е.А. Джанджугазова. – Москва : Академия, 2014. – 272 с.
3. Коробейников, А.В. Историческая реконструкция по данным археологии [Текст] / А.В. Коробейников. – Ижевск : НОУ КИГИ, 2005. – 180 с.
4. Сарина, О.С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах [Текст] / О.С. Сарина. – Кемерово, 2012. – 124 с.

#### *References:*

1. Bozhok, N.S. Dvizhenie istoricheskoy rekonstrukcii kak fenomen molodezhnoj kul'tury [Tekst] : diss. ... kand. sociologicheskikh nauk: 22.00.06 / N.S. Bozhok ; [Mesto zashchity: Sarat. gos. tekhn. un-t im. Gagarina YU.A.]. – Saratov, 2013. – 156 s.
2. Dzhandzhugazova, E.A. Turistsko-rekreacionnoe proektirovanie [Tekst] / E.A. Dzhandzhugazova. – Moskva : Akademiya, 2014. – 272 s.
3. Korobejnikov, A.V. Istoricheskaya rekonstrukciya po dannym arheologii [Tekst] / A.V. Korobejnikov. – Izhevsk : NOU KIGI, 2005. – 180 s.
4. Sarina, O.S. Metod istoricheskoy rekonstrukcii v sovremennyh televizionnyh dokumental'nyh dramah [Tekst] / O.S. Sarina. – Kemerovo, 2012. – 124 s.

**Степанова Наталья Викторовна,**  
кандидат педагогических наук, доцент;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
доцент кафедры фортепиано  
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ш. АЗАРАШВИЛИ**

*Аннотация.* Статья посвящена творчеству известного современного грузинского композитора В.Ш. Азарашвили. Автор статьи анализирует особенности музыкального языка композитора в контексте художественно-стилевых аспектов жанра фортепианной миниатюры.

*Ключевые слова:* фортепианная миниатюра; индивидуальные черты композиторского стиля; жанровая принадлежность.

*Annotation.* The article is devoted to the work of the famous modern Georgian composer V. Sh. Azarashvili. The author analyzes the peculiarities of the composer's musical language in the context of artistic and stylistic aspects of the genre of piano miniature.

*Keywords:* piano miniature; individual features of the composer's style; genre affiliation.

В июле 2018 года в Грузии широко отмечали 82-летие одного из ярчайших представителей грузинской композиторской школы Важи Шалвовича Азарашвили. В.Ш. Азарашвили – ныне действующий композитор и педагог, народный артист республики, заслуженный деятель искусств Грузии, лауреат государственных премий и премии имени Шота Руставели, почетный гражданин Тбилиси.

Профессиональное становление классика грузинской композиторской школы связано с Тбилисской консерваторией, которую В.Ш. Азарашвили окончил в 1961 году у преподавателя И.И. Туския, а в 1964 году – аспирантуру у А.М. Баланчивадзе. Волею судеб на государственном экзамене присутствовал Д.Д. Шостакович, который по достоинству оценил творчество начинающего композитора: «В Грузии растет талантливая молодежь. Я убедился в этом, побывав на государственном экзамене в консерватории имени В. Сараджишвили. Прекрасная подготовленность, талант, творческие поиски присущи сочинениям некоторых учащихся, и, в первую очередь, В. Азарашвили – студента композиторского факультета» [1]. Его выпускная работа – трио для фортепиано, скрипки и виолончели, была

высоко оценена выдающимся композитором. Сегодня В.Ш. Азарашвили вспоминает, что высказанные в то время слова и оценка Д.Д. Шостаковича стали «настоящим катализатором» в его творчестве, «и сегодня с чувством огромной признательности к его памяти я вспоминаю, как Дмитрий Дмитриевич поставил мне «отлично» за фортепианное трио, которое впоследствии не раз было исполнено в различных городах бывшего Советского союза и за рубежом» [2].

Многогранный талант композитора проявился в разных музыкальных жанрах – симфоническом, камерном, музыке для кино и театра, народных инструментов и хора, сочинениях для фортепиано. В.Ш. Азарашвили принадлежит к ряду художников, музыка которых привлекает, прежде всего, оригинальным почерком, естественностью чувств, безукоризненной композиторской техникой и умением подчинить ее авторскому замыслу. В его художественных принципах ощущается плодотворное влияние реалистических традиций грузинской национальной культуры, прежде всего народной музыки. Гармоничный сплав традиций и творческих новаций составляет важнейшую особенность композиторского стиля В.Ш. Азарашвили. Например, в балете «Хевисбери» композитор демонстрирует уверенное владение трудным синтетическим жанром музыкального театра, а в концерте для альта с оркестром – новые творческие возможности, прослеживающиеся в обновленном музыкальном языке. Заметим, что концерт для альта с оркестром уже много лет прочно удерживается в исполнительском и педагогическом репертуаре грузинских альтистов, среди которых наиболее ярко выделяется Т. Харадзе.

Г.Г. Торадзе, которого называют «патриархом грузинского музыковедения» характеризует творчество В.Ш. Азарашвили как «удивительно многогранное и неизменно искреннее». Музыковед подчеркивает многоаспективность стилистического спектра музыки композитора – «от городских романсов до утонченного интеллектуального инструментализма», который прослеживается от «Ноктюрна», являющегося общепризнанным украшением золотого фонда музыкальной классики и входящего в репертуар выдающихся скрипачей (достаточно вспомнить В. Спивакова), до зажигательного «Сентиментального танго» и песенных шлягеров [3].

С 1970-х гг. В.Ш. Азарашвили, по словам Г.Г. Торадзе, разрабатывает «один из самых плодоносных золотых приисков своего дарования» – жанр концертной вокальной музыки. На этом поприще композитор создал несколько ярких вокальных циклов на стихотворения грузинских поэтов – Н. Бараташвили, Т. Табидзе, А. Каландадзе, Ш. Нишнианидзе, Т. Чантурия, М. Поцхишвили и М. Дангадзе. По мнению Г.Г. Торадзе, композитору подвластен и так называемый «легкий жанр». Так, например, в 1981 году в Дюссельдорфе состоялся исторический футбольный матч, на котором

тбилисское «Динамо» впервые завоевало европейский Кубок Кубков. Композитор, присутствовавший на матче, написал песню «Динамо! Динамо!», которая стала музыкальным гимном грузинского футбола в годы его взлета. Именно поэтому, «академически настроенный» А.М. Баланчивадзе, бывало, вслух задавал риторический вопрос: «Как один и тот же человек может написать и футбольный шлягер, и ТАКОЙ виолончельный концерт?» [3]. Немало эстрадных песен В.Ш. Азарашвили написал для известных исполнителей, таких как Н. Брегвадзе, Г. Чохели, Б. Кикабидзе, Т. Циклаури, М. Сепашвили, Т. Гверцители, ансамблей «Опера» и «Иверия». Такое сочетание «серьезного» и «легкого» в творчестве композитора не диссонируют, а лишь гармонично дополняют друг друга. В истории мировой классики можно встретить подобные аналогии, например И.С. Бах, создавая «Страсти» был автором «Кофейной кантаты» или «Шутки» из Оркестровой сюиты № 2 си минор.

Интерес композитора к фортепианной миниатюре вылился в целый ряд сочинений, написанных как для фортепиано соло, так и фортепианного ансамбля: «Ноктюрн», «Ностальгия», «Листопад», «Страна воспоминаний», «Кукушка», «Чарльстон», «Волшебный часы», «Прогулка», «Вальс», «Хота», «Галоп», «Любовная», «Сентиментальное танго» и др. Обращение композитора к ансамблевым миниатюрам позволило передать своеобразие и особую специфику дуэтного жанра, формируя у исполнителей и слушателей отношение к нему как к концертному жанру. Необходимо отметить, что фортепианная музыка В.Ш. Азарашвили адресована молодым исполнителям, которые начинают свой профессиональный путь в исполнительском искусстве, поэтому композитор учитывает на уровень их индивидуальных художественных представлений и технической оснащенности. Индивидуальному фортепианному стилю композитора присущи яркость и своеобразие музыкального языка, эмоционально-образная многомерность, смелость в реализации новых художественных идей, высокая степень композиторского мастерства.

Обращаясь к жанру музыкальной миниатюры, рассмотрим дефиницию данного понятия. Миниатюра (франц. *miniature*, итал. *miniatura*) – термин, заимствованный из живописи, обозначает произведение изобразительного искусства, которое отличается небольшими размерами и тонкостью художественных приемов, а в литературе и искусстве – это жанр малых форм. Данное понятие прочно вошло в лексикон музыкантов, и обозначает небольшую музыкальную пьесу, написанную чаще всего для фортепиано, но также и для других инструментов, камерных ансамблей, оркестра.

Фортепианная миниатюра занимает особую страницу в творчестве композиторов разных эпох, эстетических воззрений и стилевых направле-

ний. Расцвет миниатюры, как самостоятельного жанра, связан с периодом музыкального романтизма. Среди композиторов, внесших огромный вклад в развитие жанра фортепианной миниатюры, имена Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Э. Грига, Ф. Шопена, Р. Шумана, И. Брамса, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Н.К. Метнера, А.К. Лядова и др. Значительный пласт фортепианных сочинений в этом жанре представлен множеством форм: прелюдии, багатели, песни без слов, листки из альбома, музыкальные моменты, мимолетности, экспромты, элегии, ноктюрны, новеллетты, юморески, сказки и т.д.

Жанр фортепианной миниатюры широко распространен и в современной музыке, при этом он генетически восходит к традициям романтического жанра, соблюдая принцип «большого в малом». Основными критериями фортепианной миниатюры являются сжатость формы и лаконизм высказывания, поскольку объем сочинения препятствует длительному разворачиванию мысли, эмоционально-образная содержательность, мелодическое богатство, выразительность, использование фольклорного материала. Нередко миниатюры носят названия, определяющие характер музыки и указывающие на их жанровую принадлежность.

Вышеперечисленные критерии жанра миниатюры, во многом обусловленные, как отмечалось выше, традициями романтического жанра в музыке, отчетливо прослеживаются в фортепианных сочинениях В.Ш. Азарашвили. В своем фортепианном творчестве он следует направлению так называемой традиционной музыки, продолжая сохранять и классическую форму, и верность тональной системе, но уже в ином, современном слышании. Как подчеркивалось выше, характерной чертой «современного классического стиля В.Ш. Азарашвили является разумный синтез ярко национальных черт и национальных традиций с веяниями современности. Такое сочетание национального мелодического и ритмического начала с европейскими традициями позволило композитору создать в своих фортепианных миниатюрах уникальную структуру и колорит музыкальной ткани.

В фортепианной миниатюре композитор запечатлел тончайшие оттенки настроения, глубину мыслей и чувств, основанных на личных жизненных наблюдениях, впечатлениях от окружающего мира, картин природы, что отражается в названиях сочинений: «Ностальгия», «Прогулка», «Листопад», «Кукушка» и др. Поэтому его музыке свойственны искренность, эмоциональная открытость, зримость образов, острота и пронзительность музыкального языка, контрасты сильного и слабого, активного и пассивного, жесткого и певучего. При всей легкости восприятия, эта музыка рождает яркие ассоциации, а, следовательно, позволяет музыканту-исполнителю верно найти выразительные средства, смело экспериментировать. Важной особенностью фортепианного стиля композитора является



знание инструментальной фактуры, тембровых и акустических возможностей инструмента, позволяющее гибко сочетать логику композиционной структуры со свободной импровизацией. Сольные и ансамблевые фортепианные сочинения В.Ш. Азарашвили молодые музыканты-исполнители часто включают в концертные и конкурсные программы. Так, например, широко известная и часто исполняемая фортепианная миниатюра «Ностальгия» принадлежит к числу сочинений никого не оставляющих равнодушными.

Подытожим вышеизложенное. В.Ш. Азарашвили, будучи глубоко самобытным, подлинно национальным композитором, внес существенный вклад в развитие жанра фортепианной миниатюры. Индивидуальные особенности авторского стиля заключаются в уникальном сочетании неординарных композиторских решений, подлинной народности и мастерской технической реализации авторской идеи. Благодаря своим художественным достоинствам, ясности и простоте музыкального изложения фортепианные миниатюры композитора полностью отвечают запросам музыкально-эстетического воспитания начинающих музыкантов-исполнителей, что определяет их значительное место в концертном и педагогическом репертуаре.

#### *Литература:*

1. Знаменитости в Грузии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://sputnik-georgia.ru/columnists/20161109/233764678/Kak-kompozitor-Shostakovich-zastupilsja-za-gruzinskih-futbolistov.html> (дата обращения 02.11.2018).
2. Важа Азарашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://geworld.ge/ru/2649/> (дата обращения 02.11.2018).
3. Радуга созвучий Важи Азарашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://webkamerton.ru/2016/07/raduga-sozvuchij-vazhi-azarashvili> (дата обращения 02.11.2018).

#### *References:*

1. Znamenitosti v Gruzii [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <https://sputnik-georgia.ru/columnists/20161109/233764678/Kak-kompozitor-Shostakovich-zastupilsja-za-gruzinskih-futbolistov.html> (data obrashcheniya 02.11.2018).
2. Vazha Azarashvili [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://geworld.ge/ru/2649/> (data obrashcheniya 02.11.2018).
3. Raduga sozvuchij Vazhi Azarashvili [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://webkamerton.ru/2016/07/raduga-sozvuchij-vazhi-azarashvili> (data obrashcheniya 02.11.2018).

**Третьякова Вераника Владимировна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
обучающийся 2 курса ФСКД  
E-mail: Veranika.Tretyakova@yandex.ru  
г. Челябинск, Россия  
Научный руководитель –  
**Данилова Татьяна Алювановна,**  
кандидат педагогических наук;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель  
E-mail: dantat81@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ПИМОКАТНОЕ ДЕЛО КАК ТРАДИЦИОННЫЙ КУСТАРНЫЙ ПРОМЫСЕЛ СЕЛА БРОДОКАЛМАК КРАСНОАРМЕЙСКОГО РАЙОНА**

*Аннотация.* Статья посвящена истории и современному состоянию пимокатного промысла в селе Бродокалмак Красноармейского района Челябинской области. В ней излагается история зарождения и развития пимокатного дела на Южном Урале в конце XIX – начале XX вв. На основе полевых материалов дается характеристика кустарного производства валенок.

*Ключевые слова:* народные промыслы; производство валенок; Южный Урал.

*Annotation.* The article is devoted to the history and the current state of production of felt boots in the village Brodokalmak Krasnoarmeysky district of Chelyabinsk region. It describes the history of origin and development of the art of manufacturing felt boots in the southern Urals in the late XIX – early XX century. On the basis of field materials is a characteristic of artisanal production boots.

*Keywords:* crafts; manufacture of felt boots; Southern Urals.

Технологии изготовления войлочных изделий были известны со скифской эпохи (VI–V вв. до н.э.). Постепенно они вошли в культурный фонд всего мирового сообщества.

Самые ранние подтверждения использования свалынной шерсти датируются 3–2,5 тыс. лет до нашей эры (район современной Турции) и связывают это с развитием овцеводства, являющегося основным источником

получения шерсти, хотя для изготовления войлока в древности использовалась также верблюжья и козья шерсть. Веховым этапом эволюции войлока принято считать развитие тонкорунного мериносового овцеводства в Испании средних веков, которое сделало волокна войлока тоньше, а получаемый материал – более эстетичным на внешний вид и мягким [4].

Занимались валянием шерсти и кочевники Монголии, Горного Алтая, получавшие превосходный теплый и прочный материал для своих юрт, обуви и одежды в результате чрезвычайно простых ручных операций. Овечью шерсть, часто с добавлением шерсти коз и верблюдов, раскладывали ровным слоем и, сбив ее прутами и пропитав горячей водой или молочной сывороткой, «валяли», выполняя манипуляции, схожие с замешиванием теста. Разные народы собственно валяние шерсти проводили по-своему, но суть их была в одном – перемешать мелкие волокна шерсти, которые благодаря своему чешуйчатому строению входили в прочные связи друг с другом.

Об использовании валяной обуви на Руси долго не было известно, поскольку в средневековых слоях ее не находили. Раннее известное упоминание войлочной обуви встречается в приходно-расходной книге Антониева монастыря за 1589 г. – «сапоги обшитки войлочные».

Предшественниками валенок были «чуни» – легкая обувь, сваленная из шерсти. Еще три века назад на Руси мастера-шерстобиты валяли из шерсти банные шапки и прочие мелкие изделия. Скорее всего, прообразом современных валенок и чуней стали «пимы» – аутентичная обувь кочевников. На территории Евразии пимы были широко распространены еще 1,5 тысячи лет назад, а монгольские племена занесли их в Россию во времена Золотой Орды.

В Поволжье валенки называют катанками, на Орловщине – валенухами, в Сибири и на Урале – пимами.

Слово «валенок» впервые зафиксировано в Словаре Академии Российской в 1789 г. и описывается как зимняя, простым народом употребляемая, обувь, сваленная из овечьей шерсти так плотно, как шляпа.

В Большом толковом словаре русского языка валенки – это мягкая зимняя обувь с высоким голенищем, сваленная из шерсти [1, с. 110]. А пимы – это: 1) высокие (до паха) меховые сапоги мехом наружу; 2) нар. разг валенки [1, с. 832].

Валенками называют высокие сапоги из сваленной шерсти, чаще всего овечьей или козьей, это аутентичная обувь европейских и азиатских народов, придуманная для удобства ходьбы по сухому снегу [5, с. 110].

В валенках щеголяли не только зимой, но и летом, так как в валенках не страшны ни мороз, ни жара. Однако валенки наших предков были мало похожи на современные: они представляли собой низкие валяные ботинки

без голенищ и именовались «чуни», «коты», «валенцы». Причем, такая шерстяная обувь была со швом. Сначала мастера делали отдельную стельку или верх валенка, а затем уже одну часть пришивали к другой.

Первые валенки, свалянные целиком с голенищем, появились во второй половине XVIII века в Семеновском уезде Нижегородской губернии, являвшимся центром старообрядчества. Ведь именно благодаря старовеерам появились привычные нам бесшовные валенки [3].

На Южном Урале пимокатным делом занимались в Верхнеуральском, Кизильском, Нагайбакском районах. Одним из ведущих производств считался цех в Агаповском районе. Более ста лет хранят традиции пимокатного дела жители села Бродокалмак Красноармейского района.

Бродокалмакское сельское поселение в Красноармейском районе – одно из первых русских селений на территории Челябинской области. Его история не менее интересна, чем история всемирно известных мест. И, возможно, здесь когда-нибудь будет проложен новый туристический маршрут, который не оставит равнодушным любого туриста.

Центр поселения – село Бродокалмак – одно из старейших сел Красноармейского района. В старину село Бродокалмак именовалось Калмыцким Бродом. Это видно из документов XVIII века. В переписной книге Белярской Теченской слободы за 1719 год в числе подведомственных ей деревень указана деревня Калмыцкий Брод.

Стоит оно на большой дороге, которая была свидетелем первых его дней. А началась его судьба в 1715 году с лёгкой руки казака из Катайской слободы Андрея Липина, который срубил на берегу реки Течи первый дом. Вскоре рядом появились ещё избы. Окружили их частоколом для защиты от набегов кочевников и стали возделывать здесь не тронутую до того рукой человека землю. А уже в 1719 г., по официальной государственной переписи, Калмыцкий Брод имел 22 хозяйства, мужского пола 102 души, бобылей 5 человек. Поселенцы занимались земледелием, охотой, рыболовством.

Уже 1869 году в Бродокалмаке насчитывалось около 200 дворов с населением около полутора тысяч человек. К 1900 году Бродокалмак превратился в торговое село, которое быстро разрастается. Здесь селятся русские ссыльные, крестьяне, бежавшие из центральных областей России. Развивается промышленность: гончарство, кузнечное дело, производство валяной обуви.

Пимокатное дело Бродокалмака было широко известно за его пределами ещё в XIX–XX веке.

Из воспоминаний Крушиной Елены Михайловна (1934 г. р), которая работала в пимокатном цехе с 1971 по 1989 г.: «Пимокатное дело Бродокалмака широко стало известно за пределами села ещё до революции. На

всю округу славились частные пимокаты Беспалов Михаил, Шилов Алексей и многие другие. Они катали валенки в домашних условиях, делали все вручную. Особенно ценны были чесанки под галоши: тонкие, белого цвета, их не красили, выполняли на заказ и носили в основном сельские интеллигенты. С 20-х годов валенки катали в промартели, но это был еще не сапого-валяльный цех, а называлось «амбарная работа». Это сезонная работа. В пимокатке (так называют ее в народе) катали и катают валенки, начиная с безразмерки до самого большого размера. Шерсть сдавали клиенты, был договор с Кунашаком, привозили шерсть в обмен на валенки. Раньше катали валенки только на шерсть, сколько сдашь шерсти по весу, такие валенки и получишь. На 38 размер – 1 кг 400 г, на 41 размер – 1 кг 800 г».

19 декабря 2002 года в Бродокалмаке образовано ООО «Феникс», которое занимается изготовлением валенок.

Технология производства ведется поэтапно.

При закупе шерсти кладовщик производства принимает шерсть от заказчиков Красноармейского и Кунашакского районов и населения Курганской области.

Производство валенка проходит несколько этапов:

1 этап – трепка шерсти, расчесывание. Для этого в бункер шерстобитной машины засыпают целый мешок шерсти, машина сбивает её, сматывает на валец, затем рабочий снимает её пластом разных размеров в зависимости от размера вален, разматывает и снова скручивает вручную валиком.

2 этап – настилка пластиков. Сначала пластик (валик) раскладывают на органическом стекле по развёрнутой выкройке размера валенка, т. е. придают форму валенку. Для этого на горячую электрическую плиту, смоченную водой, кладётся заготовка. При включенной плите шерсть поднимается и опускается.

3 этап – сrostка. Оператор снимает заготовку, складывает и отдаёт на сrostку, где мастерицы обкладывают шерстью заготовки валенок, заворачивают (воловище, как матрасовка), полстят руками, получается полуфабрикат валенка – рыхлый валенок большой формы. На данном этапе каждая мастерица ставит свою метку.

4 этап – прокатка. Для придания окончательной формы валенок прокатывают через прокатную машину (козу). Укладывают сразу 8–10 пар на большое воловище 4x4 м и заворачивают крепко рулоном. Прокатывают с одной стороны, затем переворачивают на другую сторону и снова прокатывают. Рабочий острым предметом (как отвертка) расправляет все загибы.

5 этап – чистка. Для лучшего сваления шерсти валенки опускают на сутки на «люльке» в ванну с водой и раствором серной кислоты. На сле-

дующий день их достают из жидкости, и дают им обтечь. Затем валенки стирают в 3 этапа по 20 минут на стиральной машине с лопастями.

6 этап – окрашивание (в том, случае, если хотят получить черный цвет валенка). Для покраски валенки кладут в ванну с краской на определенное время. Вода кипит, бурлит, когда цвет воды становится светлым, значит, валенки окрасились.

7 этап – насадка. Вынимают валенки из ванны, механически отжимают, затем происходит ручная подборка по размерам, насадка на колодки, растяжка на «крокодила». Сверху на голенища забивают клинья разной ширины. Колодки разных размеров, из разного материала: деревянные и комбинированные: алюминий и дерево для носка. Данную работу выполняют в основном мужчины.

8 этап – сушка. При сушке валенки попарно ставят в сушильную камеру. Дополнительную сушку производят калорифером. Время сушки 3 дня.

9 этап – обработка. Ворсосьемщик снимает ворс на наждачном станке, а в перевалочной валенки подбирают по цвету, размеру, толщине, высоте, ширине. Их подрезают, нумеруют по размерам и отправляют на склад готовой продукции [2].

В настоящее время пимокатным цехом руководит Юлия Бачмага. До ее прихода руководили самокатным цехом мужчины, тогда ассортимент был стандартным – валенки серые и черные. Даже детские самокатки цветом от взрослых не отличались. «Естественно, первым делом мы начали искать способы расширить ассортимент и разнообразить продукцию. Вот тогда и попробовали украшать валенки», – вспоминает Юлия, доставая фото с первыми образцами расписных бродокалмакских пимов. Судя по изображению, первый блин не стал комом – не пимы, а произведения искусства получились. На голенищах художница нарисовала, а затем расшила бисером природный сюжет – белок на сосновых ветках. Те валенки ушли за 2000 руб. Потом украшением валенок занялась дочь одной из старейших сотрудниц Надежды Гордеевой – Лена. Девушку обучили художественным приемам в Екатеринбурге. Сейчас Лене каждый день выдают несколько пар, которые она и расшивает тесьмой или украшает узорами из цветной шерсти.

На сегодняшний день на предприятии «Феникс» работает около 20 человек. Работа носит сезонный характер. В зимний период работа оживляется, товар быстро реализуется населению окружающих сел, а также вывозится за пределы Красноармейского района в Курганскую область, Кунашакский район.

В весенне-летний период процесс изготовления валенок приостанавливается, так как они становятся невостребованным товаром. Рабочие уходят в отпуск, занимаются ремонтом оборудования и помещения.

В заключение следует сказать, что валенки – это удобная и полезная для здоровья человека обувь. В валенках не страшны самые лютые морозы. Чистая овечья шерсть, а на сегодняшний день еще и верблюжья шерсть, сваленная тёплыми руками мастера, даёт человеку силу и душевный покой. Эта уникальная – без начала, без конца, без шва, без рубца – обувь была в почёте на Руси у всякого чина и сословия. Валяльщик – в былые времена почитаемый на Руси мастер, и корни его мастерства уходят в века. Сегодня валенки возвращают к себе любовь горожан, а для творческих людей – это актуальный объект для проявления фантазии. Поэтому мода на валенки вернётся, и забытое ремесло – валяние валенок – продолжит существование.

Валенки – это символ подлинной России с её широкой душой и бескрайними просторами. Нет ничего более исконно русского, чем валенки.

Сохранять традиции пимокатного дела – значит сохранять русскую культуру.

#### *Литература:*

1. Большой толковый словарь русского языка [Текст] / гл. ред. С.А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 2000. – 1536 с.
2. Из истории пимокатного дела с. Бродокалмак [Электронный ресурс] : проект «Информационная система образования», Бродокалмак, 2007. – Режим доступа : <http://pandia.ru/text/77/337/66828.php> (дата обращения 26.02.2018).
3. История Сибири с древнейших времен до наших дней [Текст] : В 5 т. Т. 3. / под ред. А.П. Окладникова. – Ленинград : Наука, 1968. – 592 с.
4. Тонкорунное производство [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.agrodialog.com.ua](http://www.agrodialog.com.ua) (дата обращения 26.02.2018).
5. Чаликова, Д. Валенки русские [Текст] / Д. Чаликова // Наука и жизнь. – 2005. – № 12.

#### *References:*

1. Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Tekst] / gl. red. S.A. Kuznecov. – Sankt-Peterburg : Norint, 2000. – 1536 s.
2. Iz istorii pimokatnogo dela s. Brodokalmaz [Elektronnyj resurs] : proekt «Informacionnaya sistema obrazovaniya», Brodokalmaz, 2007. – Rezhim dostupa : <http://pandia.ru/text/77/337/66828.php> (data obrashcheniya 26.02.2018).
3. Istoriya Sibiri s drevnejshih vremen do nashih dnei [Tekst] : V 5 t. T. 3. / pod red. A.P. Okladnikova. – Leningrad : Nauka, 1968. – 592 s.
4. Tonkorunnoe proizvodstvo [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : [www.agrodialog.com.ua](http://www.agrodialog.com.ua) (data obrashcheniya 26.02.2018).
5. Chalikova, D. Valenki russkie [Tekst] / D. Chalikova // Nauka i zhizn'. – 2005. – № 12.

**Трофимчук Татьяна Юрьевна,**  
кандидат искусствоведения;  
Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина,  
старший преподаватель кафедры социальной работы  
E-mail: trtanya@mail.ru  
г. Брест, Республика Беларусь

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ САКРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

*Аннотация.* Статья посвящена той сфере творчества композиторов второй половины XX – начала XXI вв., которая обращена к сакральным образам эпохи Средневековья. Авторские подходы к интерпретации данной темы различны, однако можно выделить несколько групп художественно-музыкальных топосов, позволяющих рассматривать произведения композиторов разных национальных школ сквозь призму общих духовных ценностей современности.

*Ключевые слова:* музыка; сакральный; образ; Средневековье; творчество; топос.

*Annotation.* The article is devoted to the sphere of creativity of composers of the second half of the XX – XXI centuries, which is addressed to the sacral images of the Middle Ages. The author's approaches to the interpretation of this theme are different. But several groups of artistic and musical toposes. They are letting to consider composers works of different national schools as are united to the common spiritual values of modern times.

*Keywords:* music; sacral; image; Middle Ages; creativity; topos.

Активное обращение композиторов второй половины XX – начала XXI вв. к сакральной тематике, сакральному искусству (*ars sacra*) можно рассматривать как «попытку противостоять распаду современного мира путём создания нового культурного синтеза, который осуществляется на перекрёстке различных культур и традиций <...> и расширяет сакральное пространство, существующее в литургии, за пределы её, освящая не освящённые и разосвящённые, то есть утерявшие церковность, области времени и пространства» [1].

Особое место и значение при этом занимают обращения к духовной культуре разных исторических эпох, в том числе – Средневековья.

Многоплановость смыслового наполнения и художественного воплощения сакральных образов средневековой эпохи воплотилась в музыке второй половины XX – начала XXI вв. в произведениях композиторов



разных стран. Однако при множестве индивидуально-авторских решений в ряде музыкальных текстов можно выделить некоторые художественные «повторы» – топосы.

Одну из групп таких топосов репрезентирует подлинный музыкальный материал эпохи Средневековья, к которому обращаются композиторы. Часто – это образцы духовной музыки (древние православные распевы, музыкальные памятники католической григорианики). Например, в сюите для органа «Песнь ко святой Ефросинии Полоцкой» белорусский композитор А. Короткина в качестве музыкальной цитаты использовала материал из Стихир о Ефросинии Полоцкой (XII в.), а интонационные формулы средневековой секвенции *Stabat Mater* можно увидеть в музыкальной ткани сочинений русских и польских авторов – В. Пальчуна, В. Мартынова, К. Пендерецкого, П. Лукашевского.

Многие композиторы, обращаясь к сакральной тематике, также создавали произведения стилизованные либо аллюзивно напоминающие музыкальные памятники старинной музыки. Такой художественный подход можно увидеть в «Средневековой музыке» для струнных и ударных инструментов В. Кузнецова, в «*Dona nobis pacem*» для флейты пикколо, тубы и фортепиано Г. Уствольской, в сочинениях польских и литовских авторов: К. Пендерецкого, И. Бруздовича, П. Мосса, Я. Кренца, Д. Рокайте-Дженкайтене, З. Бружаите, Н. Валанчюте и др.

Другую группу топосов, раскрывающих сакрум средневековой эпохи, составляют вербальные тексты. Это могут быть используемые композиторами литературные (духовные и светские) произведения, а также их авторские версии. К примеру, в оратории «Иконостас» Л. Шлег контаминирует тексты Евангелия и древних знаменных распевов, в «Слове Симеона» для мужского хора В. Полевая использует тексты Симеона Нового Божьего, в «*Iam te solum amo*» В. Аугустинас обращается к текстам святого Августина.

Кроме этого, вербальные топосы сакральных образов эпохи Средневековья представлены в музыке второй половины XX – начала XXI вв. в программах музыкальных произведений, названиях их частей и разделов. Среди них: обращения к образам святых («Песнопения об Ефросинии Полоцкой» Л. Шлег, «Кириллу Туровскому» В. Будника, «Исповедь Блаженного Августина» В. Генина, «Преподобный Савва Игумен» Г. Дмитриева, «Приношение святому Алипию Печерскому» В. Полевой, «Гимн святому Адальберту» К. Пендерецкого, «Святая Ядвига Силезская» М. Гонсенца, «Святой Франциск Асизский» А. Ремесы); посвящения сакральным памятникам средневекового искусства («Собор святой Софии» Г. Ермоchenkova, «София» А. Мдивани, «Коложа» В. Войтика, «Древнерусская живопись» Ю. Буцко, «Из «Повести временных лет»» Г. Дмитриева,

«Фресках святой Софии Киевской» В. Кикты); прославление выдающихся личностей далёкой эпохи, деятельность которых связана с духовными деяниями («Рогнеда» А. Мдивани, «Князь Новогрудский» А. Бондаренко, «Плач по Андрею Боголюбскому, Великому князю Владимирскому» В. Генина, «Житие князя Владимира» А. Королёва, «Княгиня Ольга» В. Кикты, «Слава Святому Даниилу, князю Московскому» К. Пендерецкого).

В современной музыке средневековый сакрум также проявляет себя через топосы, связанные с музыкальными жанрами. Преломленные в призме креативной культурной памяти (Ю. Лотман), где потенциально активной оказывается вся толща культурных текстов, в музыке второй половины XX – начала XXI вв. они часто выступают не столько копиями своих прототипов, сколько воспроизводят лишь их характерные смыслы и модулы. Примерами могут послужить часть «Знамен» симфонии «Память земли» А. Мдивани, «Святая месса» и «Литургия святого Иоанна Златоуста» О. Залётнева, «Credo», «Missa ordinarium», «Agnus Dei» А. Литвиновского, «Месса в честь св. Франциска Асизского» В. Копытько, «Credo» Д. Рокайте-Дженкайтене, «Missa brevis» З. Бружайте, «Te Deum» С. Морыты, К. Пендерецкого, В. Килара, «Missa» П. Мосса, Ф. Нововейского, Я. Кренца, К. Денбского, Р. Твардовского, «Ave Maria» С. Морыты, К. Денбского, К. Непельского, Б. Ковальски-Банасевича; «Kyrie» В. Котоньского, «Stabat Mater» С. Морыты, П. Мосса, К. Пендерецкого, З. Буярского, «Agnus Dei» П. Мосса, К. Пендерецкого, А. Фолтуна, П. Лукашевского. Важно, что авторы, исходя из традиционных жанровых кодов, не прерывая связь с ними, перерабатывают, переформируют их так, чтобы они соответствовали новому опыту понимания сакрального.

Таким образом, в музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI в. особое значение приобретает тенденция обращения и художественного воплощения сакральных образов, связанных с эпохой Средневековья. Наиболее рельефно они раскрывают себя в произведениях, связанных с духовной и (или) историко-эпической тематикой. В творчестве современных композиторов разных школ данная тенденция проявляется по-разному, однако ряд топосов – разнообразных музыкальных, жанровых, вербальных «кодов» – вне границ времени и пространства консолидирует общечеловеческие и общекультурные ценности, что ведет к продолжению развития в современном культурном пространстве лучших традиций духовной культуры прошлого.

#### *Литература:*

1. Катунян, М. Новое сакральное пространство Владимира Мартынова [Электронный ресурс] / М. Катунян. – Режим доступа : URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (дата обращения: 18.09.2018).

### *References:*

1. Katunyan, M. Novoe sakral'noe prostranstvo Vladimira Martynova [Elektronnyj resurs] / M. Katunyan. – Rezhim dostupa : URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (data obrashcheniya: 18.09.2018).

**Ушакова Виктория Дмитриевна;**  
Краснодарский государственный институт культуры,  
студент-магистрант;  
НАН ЧОУ ВО Академия ИМСИТ,  
преподаватель отделения педагогики гуманитарных специальностей  
E-mail: odrin.usakov@mail.ru  
г. Краснодар, Россия

## **РОЛЬ ЛИНГВОДИДАКТИКИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ**

*Аннотация.* В статье идет речь о лингводидактике как о методологической основе обучения иностранным языкам, о процессе обучения иностранным языкам и об изменениях в связи с модернизацией современного общества.

*Ключевые слова:* лингводидактика; педагогика; иностранные языки; современные технологии; модернизация; современное общество.

*Annotation.* Linguodidactics as a methodological basis for teaching foreign languages, the process of teaching foreign languages, changes in connection with the modernization of modern society.

*Keywords:* linguodidactics; pedagogy; foreign languages; modern technologies; modernization; modern society.

Параллельно с процессом модернизации общества в целом происходят изменения и в педагогических науках. В современном мире, на современном этапе обучения иностранным языкам, существуют уровни преподавания иностранных языков, которые различны между собой, к ним относятся: методология преподавания, методика преподавания и, естественно, сама технология преподавания. Современный педагог, а он именно таким и должен быть, поскольку это требует современное общество, должен знать лингводидактические основы, поскольку знания одного лишь иностранного языка не смогут обеспечить преподавателю успешную работу. Мало владеть знаниями, самое главное – уметь преподнести знания эти так доступно и понятно, чтобы они стали достоянием учащихся. Что это подразумевает под собой? Естественно, учитель должен знать и владеть, по крайней мере, самыми основными положениями методики преподава-

ния, а также должен уметь их применять на практике, владеть высоким уровнем иностранного языка, а также творческим потенциалом и позитивным мышлением, поскольку в современном мире перед школой стоит задача раскрытия и формирования творческого потенциала каждого учащегося. А поскольку идет постоянное развитие в сфере образования, к учителю и учащимся предъявляются новые требования. Современные стандарты образования требуют практического овладения иностранным языком. Недостаточно владеть теоретическими знаниями грамматики, иметь запас лексических и фонетических навыков. Сейчас, как никогда прежде, важно и ценно практическое освоение материала [1].

В настоящее время появились различные варианты относительно методики преподавания. Материал и большая вариация его преподнесения дает возможность усвоить материал за более короткие сроки и с лучшим результатом. В процессе освоения иностранного языка у учащегося формируется иноязычная коммуникативная компетенция, что является сущностью лингводидактики. О лингводидактике как об общей теории обучения иностранному языку в своем «Словаре методических терминов» говорит А.Н. Щукин. Главной задачей лингводидактики автор определяет разработку методики обучения [2, с. 7]. А.Н. Щукин также определяют различные точки зрения касательно того, как соотносятся между собой такие понятия, как лингводидактика и методика обучения в целом. Поначалу можно сказать, что это абсолютно разные и никак не связанные между собой области знаний, ведь лингводидактика занимается исследованием общих закономерностей в обучении иностранным языкам, занимается формулировкой общих закономерностей, которые касаются непосредственно усвоения иноязычных знаний. А сама методика обучения занимается частной дидактикой, а именно, ищет эффективные пути для продуктивного обучения относительно конкретного языка. С другой стороны, можно считать, что это всего лишь различия в терминологическом названии данных дисциплин, но есть и третья точка зрения. С третьей точки зрения авторы считают, что лингводидактика представляет собой теоретические знания, а методика уже напрямую дает практическую значимость этим знаниям [3, с. 126–127]. Можно сделать вывод, что лингводидактика включает в себя и теорию обучения, и интеграцию лингвистики и дидактики.

Как видно из вышеприведенного термина, лингводидактика не существует как отдельная дисциплина, лингводидактика – есть слияние лингвистики в целом и дидактики, причем дидактика в данном случае представит в качестве основной части педагогики, определяющей характер всех общих принципов и положений. Дидактика также способствует исследованию и введению в практический обиход обучения эффективные методики преподавания. Дидактика и устанавливает определенные (специаль-

ные) требования к самому процессу обучения, его организационному моменту. Лингводидактику можно считать фундаментально-теоретической наукой, поскольку она организует непосредственно разработку, создание эффективных подходов для более быстрого и эффективного усвоения лингвистической теории.

«Объектом лингводидактики является теоретическое обоснование процесса обучения языкам и его исследования: концепции, принципы, содержание языкового образования, организационные формы обучения, механизмы исследования и конструирования процесса обучения» [4]. Из этого следует, что предметом лингводидактики будут являться теоретически обоснованные и осмысленные закономерности совместного применения методов преподавания языка, непосредственно деятельность учителя, процесса обучения, а также методы отбора учебных материалов.

Лингводидактика занимается исследованием законов овладения языками, независимо от того, является ли этот язык родным или нет. Исследуя закономерности и систему построения, непосредственно, самого процесса овладения языком, лингводидакты считают, что этот процесс и есть сам методологический аспект теории обучения языкам. Возникает вопрос, как этот процесс воспроизводится? Естественно, перед лингводидактикой стоит ряд задач, которые она решает, к ним можно отнести и разработку теоретической основы концепции языкового образования, также лингводидактика занимается описанием и объяснением самого процесса обучения, теоретически обосновывает методические системы обучения языкам, которые включают в себя цели предметного образования.

Решить поставленные перед лингводидактикой задачи и цели возможно при помощи применений различных системных понятий, что тесно связано с данной отраслью. К лингводидактике относятся и философские понятия, поскольку речь идет о формах и содержании, о частности и обобщенности (в методах преподавания), теоретическом и практическом применении знаний. От общенаучного присутствует структурированность, организованность, наличие концепции и определенных подходов ее реализации. Смежность с другими науками, такими как психология (мышление, освоение, память), логика (индукция, дедукция). И, конечно же, лингводидактика имеет прямую связь с педагогикой: образовательный процесс, развитие и воспитание, педагогическая деятельность (методы и способы преподавания языка, а также его изучение в качестве учебного предмета). В общем, можно сказать, что лингводидактика не является обособленно существующей системой, она переплетается и тесно связана с другими науками не только в области педагогики, но и, как выяснилось, психологии, логики и многих других. «Этим, в частности, обусловлен междисциплинарный характер данной науки» [5]. Как и любая наука, лингво-

дидактика обладает своими законами. В данном случае, эти законы и есть основа преподавания иностранных языков. В процессе обучения необходимо развить речевую деятельность учащихся, а именно: аудирование, чтение и, непосредственно, сам процесс говорения, как монологическая речь, так и диалогическая. Если говорить о современном процессе обучения, то учителя можно считать неким «консультантом», помощником, который выстраивает процесс работы с материалом относительно каждого ученика, используя индивидуальный подход к обучению. Для более успешного учебного процесса составляются карты урока или, что звучит более привычно, план-конспект, в котором детально прописывается пошаговое действие на уроке с учетом современных условий, методов преподавания и дидактической системы обучения. Не стоит забывать, что учебный материал подбирается с учетом уровня овладения языком, а также для практического его использования. Жаркова Т. И. в своей статье «Современные методы обучения иностранному языку» также отмечает, что главная цель при обучении является формирование и развитие личности ученика, студента не только для его участия в межкультурной коммуникации, но и для самосовершенствования [6]. Для этого используются различные способы подачи материала. Тот же материал можно подать в виде дидактической игры, презентации, видеокурса, возможно использовать кейс-метод, беседы, семинары, диалоги и даже разыгрывание по ролям. Распространены сейчас и факультативные курсы, поскольку в более неформальном общении на те или темы, в рамках образовательной программы, учащиеся слушают английскую речь и сами пытаются говорить. Более систематично используются информационные технологии. С одной стороны, можно сказать, что все педагогические технологии заведомо являются информационными, ведь в процессе обучения происходит постоянный обмен информацией между педагогами и учащимися. Однако, с другой стороны, можно сказать, что современные информационные технологии обучения – это такие педагогические технологии, которые подразумевают под собой использование специальных способов подачи информации, а именно, использование программных и технических средств, как кино, компьютеры, аудио-, видеосредства, телекоммуникационные средства для работы с материалом. Делая вывод из всего вышесказанного, можно сказать, что лингводидактика занимается актуальными исследованиями для создания объективной научной основы, которая позволяет эффективно оценивать методы обучения, а также модернизировать и усовершенствовать их, для достижения поставленных целей, а именно, сформировать языковую личность.

Относительно современных технологий в преподавании можно сказать, что очень популярно стало использование игровых и неигровых ме-

тодов в обучении. Оба метода являются эффективным и уже имеют положительный результат, полученный практическим путем. Говоря о неигровом методе, сюда модно отнести анализ конкретной ситуации или решение конкретной ситуации. В первом случае учащимся задается реально существующая ситуация, которая имеет те или иные последствия, они могут быть как положительными, так и отрицательными. В этом случае учащимся дается задание: вычленить проблему, то есть найти ее, правильно сформулировать, понять и анализировать, какие были условия, установить причинно-следственную связь между условиями и полученным результатом и, конечно, определить и выбрать средства, что решат проблему, дать им оценку. В неигровом методе в анализе конкретной ситуации мы имеем дело с уже совершенным действием и имеющимся результатом. А если брать во внимание метод решения ситуаций, то он отличается от предыдущего тем, что происходит моделирование нерешенной ситуации, здесь важно не только сформулировать проблему, но и предложить несколько вариантов ее решения. Важно не просто предложить решение данной задачи, но и суметь защитить ее и принять всем коллективом. Если говорить об уроках, парах иностранного языка, то такой метод может быть применен в обсуждении относительно какой-либо темы, аргументация должна быть предоставлена на иностранном языке, как и сама дискуссия. Урок, пара, пройдет в виде семинара, что поспособствует развитию речевой деятельности. Игровые методы в преподавании являются одними из самых популярных на данный момент, к ним относятся и деловые игры, ролевые, обучающие. Использование этих приемов также предполагает заранее спланированных последовательных действий. На первом этапе педагог проектирует проблемные ситуации, ставит цели данного задания, определяет состав групп. Деление на группы для выполнения задания, тоже один их приемов, что помогает заинтересовать учащихся, это даст мотивацию для более быстрого решения задач, чтобы одержать победу в «соревновании». Преподаватель может либо сам определить проблему, либо сделать это коллективно, чтобы учащиеся с самого начала включались в «игру». Дальше уже идет работа в группах, а именно, проективная деятельность, когда каждая группа определяет собственные цели, находит пути их достижения, составляет программу действий.

Игровые и неигровые методы хорошо помогают в развитии творческого потенциала учащихся, что очень важно, поскольку в современном мире интересен тот человек, который может нестандартно и за короткий период времени решить ту или иную ситуацию. Нестандартно, а именно, творчески мыслить и рассуждать. Сюда же можно отнести и имитационную технологию обучения, ее называют еще модулирующей технологией обучения. Особо отличительных черт у этой технологии нет. Специфика

ее состоит в моделировании реальных различных отношений в учебном процессе. Используется, как и в игровых техниках, коллективная мыслительная деятельность, поскольку коллектив – высшая форма развития группы в целом и отдельно каждой личности внутри группы. В этой технологии обязательный характер носит рефлексия, поскольку за счет этого происходит обобщение материала, закрепление его, подведение итогов.

Можно заметить такую тенденцию, что все современные методики включают в себя практическую значимость. Поскольку пассивный характер усвоения знаний дает низкий уровень результативности, что есть основной показатель недостатка традиционного обучения в формате передачи вербальным путем информации от преподавателя учащимся, такого рода информация не запомнится и, тем более, в дальнейшем не будет использована на практике. То есть, в той или иной степени учащиеся погружаются в модулируемую ситуацию и находят пути ее решения или обсуждают уже имеющиеся. Что это может означать? В современном мире большее внимание в процессе обучения стали уделять практическому применению знаний и умений, чтобы не просто знать, а уметь применить знания на практике и иметь первичный опыт использования той или иной информации. Поэтому популярно стало использование обучения массового характера, поскольку педагог работает со всеми и с каждым отдельно, но важно помнить и не использовать коллектив как средство развития личности. В этом случае лингводидактика и занимается поиском и созданием таких различных методик, чтобы обучение языкам стало еще более практичным и приносило положительный результат. Не тождественно на сегодняшний день отношение между теоретической частью методики и практической, обе части составляющей разные, но тесно взаимосвязаны друг с другом. Лингводидактика хоть и не нацелена на создание разработки каких-то конкретных рекомендаций для педагогов, она, основываясь на собственных полученных знаниях об особенностях языка, обосновывает, формулирует частные и общие закономерности усвоения языка в учебном процессе. В то время, методика опирается на эти закономерности теоретически и применяет их в практике обучения учащихся иностранному языку. Неотделимы друг от друга теоретическая часть и практическая, поэтому современная методическая наука включает в себя и лингводидактику, и, естественно, методику обучения иностранным языкам.

#### *Литература:*

1. Паркова, А.И. Лингводидактика в современном мире [Электронный ресурс] / А.И. Паркова. – Режим доступа : <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=808573> (дата обращения 22.03.2018).
2. Ворожцова, И.Б. В Основы лингводидактики [Текст] : учеб. пособие / И.Б. Ворожцова. – Ижевск : Удмуртский государственный университет, 2007. – 113 с.



3. Щукин, А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) [Текст] / А.Н. Щукин. – Москва : Издательство ИКАР, 2009. – 448 с.

4. Литвинко, Ф.М. Лингводидактика [Электронный ресурс] / Ф.М. Литвинко. – Режим доступа : <https://works.doklad.ru/view/NRkF6riOIeo.html> (дата обращения 23.03.2018).

5. Соотношение дидактики, лингводидактики и методики обучения иностранным языкам [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://studfiles.net/preview/5769616/page:6/> (дата обращения 23.03.2018).

6. Жаркова, Т.И. Современные методы обучения иностранному языку [Электронный ресурс] / Т.И. Жаркова. – Режим доступа : [http://www.intelros.ru/pdf/gumnauka/2014\\_02/9.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/gumnauka/2014_02/9.pdf) (дата обращения 23.03.2018).

### *References:*

1. Parkova, A.I. Lingvodidaktika v sovremennom mire [Elektronnyj resurs] / A.I. Parkova. – Rezhim dostupa : <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=808573> (data obrashcheniya 22.03.2018).

2. Vorozhova, I.B. V Osnovy lingvodidaktiki [Tekst] : ucheb. posobie / I.B. Vorozhova. – Izhevsk : Udmurtskij gosudarstvennyj universitet, 2007. – 113 s.

3. Shchukin, A.N. Novyj slovar' metodicheskikh terminov i ponyatij (teoriya i praktika obucheniya yazykam) [Tekst] / A.N. Shchukin. – Moskva : Izdatel'stvo IKAR, 2009. – 448 s.

4. Litvinko, F.M. Lingvodidaktika [Elektronnyj resurs] / F.M. Litvinko. – Rezhim dostupa : <https://works.doklad.ru/view/NRkF6riOIeo.html> (data obrashcheniya 23.03.2018).

5. Sootnoshenie didaktiki, lingvodidaktiki i metodiki obucheniya inostrannym yazykam [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <https://studfiles.net/preview/5769616/page:6/> (data obrashcheniya 23.03.2018).

6. Zharkova, T.I. Sovremennye metody obucheniya inostrannomu yazyku [Elektronnyj resurs] / T.I. Zharkova. – Rezhim dostupa : [http://www.intelros.ru/pdf/gumnauka/2014\\_02/9.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/gumnauka/2014_02/9.pdf) (data obrashcheniya 23.03.2018).

**Харьковская Марина Ивановна;**

МКУ ДО «Новооскольская школа искусств имени Н.И. Платонова»,

преподаватель

E-mail: [pbl6ka-meri@list.ru](mailto:pbl6ka-meri@list.ru)

г. Новый Оскол, Россия

## **ПЕРВЫЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ГАРМОНИСТЫ В РОССИИ**

*Аннотация.* В статье рассматривается период появления первых гармонистов в дореволюционной России. Большое внимание уделено наиболее известным в то время исполнителям на гармонике, их репертуару, манере исполнения, общественным оценкам их искусства. В статье прослеживаются этапы развития этого вида искусства – искусства игры на гармонике.

*Ключевые слова:* гармонист; артист; концерт; виртуоз; игра на гармонике.

*Annotation.* The article deals with the period when the first performers on the harmonica appeared in pre-revolutionary Russia. Much attention is paid to the most famous at the time performers on the harmonica, their repertoire, manner of performance, public assessments of their art. The article traces the stages of development of this type of art – the art of playing the harmonica.

*Keywords:* harmonist; artist; concert; virtuoso; playing the harmonica.

В первой половине XIX века в городах Центральной России, на Украине, в Поволжье, и особенно в южных областях страны часто можно было увидеть бродячих музыкантов с гармоникой на плече. В дни праздничных гуляний, когда собиралось много народа, гармонисты устраивали концерты, и, положив перед собой шапку, делали неплохие сборы. Гармонисты играли в парках возле аттракционов, под качелями и у каруселей. Хозяин использовал их искусство в качестве приманки. Гармонист садился под карусель, и каждый сеанс играл вальсообразную мелодию, обычно весь день одну и ту же. Такие аттракционы были в летнее время года. А осенью и в зимнее время некоторым гармонистам удавалось устроиться играть в пивные, чайные, трактиры. Гармонисту выделялся отдельный столик, около которого он и играл. Так появляются «штатные» гармонисты, живущие на доходы от игры на гармониках.

Музыка звучала в кабаках и трактирах и ранее. До появления гармоник там часто можно было слышать балалайку. Об этом есть много свидетельств в литературе. Например, Пушкин писал в «Евгении Онегине»:

*Теперь мила мне балалайка,  
Да пьяный топот трепака  
Перед порогом кабака...*

«Трактир служит для крестьянина местом развлечения, отдыха, приятельской беседы; он служит чайной, читальней, клубом, местом политических прений; он служит местом купли и продажи, местом заключения самых разнообразных гражданских сделок» [2, с. 40–41]. Гармонисты приходили в трактир и с разрешения хозяина играли там для увеселения публики, довольствуясь «подношениями» посетителей. Хозяин заведения мог покормить и даже предоставить ночлег гармонисту, он понимал, что гармонист был ему выгоднее, чем дорогостоящая заводная музыкальная машина-автомат, имевшая тогда распространение в городских трактирах. Живая игра привлекала больше людей, и, конечно, увеличивала доходы хозяина. Гармонисты в основном исполняли песни по заказу посетителей, вкусы которых были не очень взыскательными, поэтому репертуар таких музыкантов был весьма скудным.

Гармонистов, зарабатывающих на жизнь таким образом, в каждом городе было много, особенно в торговых волжских городах. В репертуаре у них были народные песни «По улице мостовой», «Выйду ль я на реченьку», «Светит месяц», «Мазурка» Венявского и другие произведения. Играя на гармониках, они иногда разнообразили свои номера приплясыванием.

В последней четверти XIX века гармоника появляется на эстрадных подмостках балаганчиков и аренах цирков. Артисты некоторых цирковых жанров эпизодически использовали гармонику (как, впрочем, и другие инструменты) во время своих выступлений. Особенно привлекла гармоника внимание клоунов, которые, как правило, были еще и жонглерами, акробатами и музыкантами.

В 80-х годах XIX века талантливый клоун Николай Иванов «первым вынес на арену гармонию. Он брал предметы бытового обихода: точила, камни для мостовой, пилы – все это превращал в музыкальные инструменты.., а когда Иванов пускался в пляс, танцуя трепака, восторгам аудитории не было предела, особенно если он плясал, сам себе аккомпанируя на маленькой гармонике, так называемой черепашке, и делал при этом акробатические прыжки» [1, с. 114].

Не менее талантливый русский клоун Сергей Альперов, выступавший под псевдонимом Макс Адольф, был универсальным цирковым артистом. Имея большой репертуар, он решил ввести в него еще и музыкальные номера. Альперов научился играть на нескольких музыкальных инструментах, в том числе на губной гармонике и гармонике-черепашке.

Хотя эти артисты владели гармоникой отлично, она играла лишь эпизодическую роль в выступлениях, и их трудно причислить к гармонистам-профессионалам.

Был и другой разряд цирковых артистов: в их выступлениях гармоника использовалась гораздо шире. Специфические качества инструмента – громкий звук, неприхотливость в эксплуатации, возможность применения такого принципа звукоизвлечения в различных цирковых реквизитах – привлекли внимание музыкальных эксцентриков. В некоторых труппах игра на гармониках заняла ведущее место, например в музыкальной труппе Юровых, созданной в конце 80-х годов. Основатель и руководитель труппы Дмитрий Иванович Юров в семнадцать лет ушел «в артисты». Начал он свою карьеру, выступая на эстрадах парков и садов с однорядной пятиклапанной гармоникой, сопровождая игру приплясыванием и разными трюками. Он научился также играть на балалайке и всяческих цирковых музыкальных приспособлениях.

В конце 90-х годов Д.И. Юров, услышав выступление на концертине Станислава Михайловича Длусского, оценил достоинства этой гармоники,

наиболее совершенной в то время, и выписал из Лондона ансамблевый комплект этих инструментов.

По школам С. Длусского и В. Пруссака Дмитрий Иванович серьезно занимался сам и обучал участников труппы. Наиболее способным оказался его сын Пантелеймон. С семи лет он начал исполнять сольные номера на концертино. Понадобилось еще несколько лет учебы, репетиций, совершенствования репертуара, «обкатки» номеров на провинциальных подмостках, прежде чем в 1913 году секстет выступил с отлично отрепетированными номерами в Москве, где А.А. Никитин ангажировал их в свой цирк. В программе секстета были увертюры к опере «Иван Сусанин» М. Глинки и оперетте «Поэт и крестьянин» Ф. Зуппе, попури на русские песни и другие произведения. Выступление труппы Юровых произвело большое впечатление на присутствовавшего на просмотре антрепренера М.И. Бекетова, предложившего им заграничные гастроли (впоследствии вместо секстета образовался квартет концертин).

Много было отзывов на выступления П. Юрова. В одном из них говорилось: «Юров великолепно исполнял ряд номеров классического репертуара на английских концертинах, – в частности, арию из оперы «Паяцы», романс Полины из «Пиковой дамы» Чайковского, «Дамур», музыка Эльгара, серенаду Грига. Особенно интересно был исполнен «Соловей» Алябьева...» [3].

Кроме концертин в труппе Юровых были и диатонические гармоники, и хроматическая выборная гармоника, купленная Дмитрием Ивановичем у итальянца-циркача еще в 1904 году. Использование этих гармоник в различных сочетаниях значительно разнообразило выступления труппы. Юровы принадлежали к тем артистам цирка и эстрады, для которых игра на гармониках стала профессией.

Наиболее ярким исполнителем-гармонистом, получившим широкую известность, был Петр Елисеевич Емельянов, а по сцене Петр Емельянович Невский (1848–1916).

Самоучка, он играл по слуху в свободное от работы время – вначале на посиделках, вечерах и свадьбах, – а в двадцать лет сменил фартук подмастерья-сапожника на яркий, расшитый блестящими узорами костюм эстрадного артиста. Хорошей школой для него стало участие в музыкальной труппе Д. Юрова, в которой он проработал несколько лет. Впоследствии Невский выступал главным образом как солист.

Невский вел широкую концертную деятельность; он не отказывался от выступлений даже в трактирах, балаганах, на ярмарках и праздничных гуляниях. В репертуаре гармониста были народные песни, попури на известные русские темы, классические произведения, а также и свои сочинения.

Выступлениям Невского была присуща некоторая экстравагантность. Так, при исполнении русского репертуара он надевал вышитый кафтан и боярскую шапку или русскую рубаху, жилет и шапку с перьями, а при исполнении шуточных и злободневных куплетов выходил на сцену в босяцких костюмах.

Невский был не только гармонистом. Неменьший успех имел он, выступая и с юмористическими куплетами, жанровыми песнями. Наиболее интересны из них куплеты «Смех и плач», в которых удачно сделаны в рефрене переходы от смеха к плачу (в ритме проигрыша).

Были у Невского балаганно-ярмарочные номера, рассчитанные на откровенное паясничество, например, «Винегрет из русских песен», построенный на резком и неожиданном переходе от одной песни к другой, с быстрой на медленную и наоборот, иногда даже посреди куплета или на полуслове, что должно было производить эффект на публику. Все песни шли в одной тональности. Невский дублировал на гармонике мелодии песен на фоне сложного и разнообразного фортепианного аккомпанемента. Аккомпанировал ему пианист и композитор Яков Федорович Пригожий.

Невский исполнял и репертуар персонажей народных гуляний и ярмарок, выступая в роли весельчака-коробейника. Удачным был номер «Игрушечник»: артист выходил, подпоясавшись фартуком, из кармана которого вынимал по одной игрушке, сопровождая каждую шуточной частушкой и прибауткой под собственный аккомпанемент на гармонике.

Исполняя фабричную песню «Батюшки-матушки», Невский одним из первых обратился к фольклору фабричных окраин, который затем все чаще стал звучать с эстрады.

Призванием Невского была гармоника. Совершенствуясь в игре на этом инструменте и расширяя репертуар, он вскоре почувствовал, что диатоническая однорядная гармоника ограничивает исполнительские возможности. Невский заказал мастерам целые наборы гармоник, в том числе и очень маленьких (черепашек), в которых на левой стороне вместо обычного басы-аккордового аккомпанемента (двух кнопок) был сделан ряд кнопок (сверху вниз), которые дополняли звуки правой клавиатуры недостающими хроматическими полутонами.

Надо отметить, что Невский всегда уделял большое внимание рекламе и красочному оформлению. Если он приезжал в новый город, перед его выступлениями группа нанятых мальчишек ходила со щитами, на которых был его портрет, и громко кричала: «Приехал знаменитый Невский!». То же мелом и известью писалось на тротуарах. Красочно оформлялись и программы его концертов – печатался портрет виртуоза, а также похвала его талантам.

Однако не реклама определяла успех даровитого гармониста. Как сказал однажды известный антрепренер и актер М.В. Леонтовский, «Невский не только самородок, но Невский волшебник-виртуоз на своей гармонике; она у него поет, хохочет и рыдает, заливается соловьем или превращается звуками в необыкновенную скрипку» [7, с. 8].

И таких успехов он добивался, играя по слуху! «...Я не знаю нот, – признавался Невский, – но долголетней практикой достиг такой виртуозности на простой русской гармонике, что не имею себе соперников, которые бы путешествовали по России и за границей, давая самостоятельные концерты...» [6, с. 2].

Каждое выступление Невского встречалось публикой с большим восторгом. Особенно торжественными были юбилейные концерты гармониста. 1 декабря 1895 года концертом в Москве отмечалось 25-летие исполнительской деятельности Невского. После концерта Петру Емельяновичу было преподнесено много подарков, в том числе от императора – золотые часы с изображением государственного герба, а от эмира бухарского – золотая медаль. 6 января 1912 года Москва отмечала 40-летие артистической деятельности своего любимца. Исполнением сложных классических произведений Невский вызвал «целую бурю аплодисментов и бесконечные требования повторений... Юбиляру-концертанту были поднесены два лавровых венка и масса ценных подарков. Юбилейные программы были вложены в изящные обложки с портретом автора и виньеткой со всевозможными медалями» [7, с. 7].

О концертах Невского один из современников писал: «...надо удивляться таланту Петра Емельяновича, исполняющего на маленькой гармонике серьезные концертные произведения великих композиторов, как, например, Глинки, Чайковского, Рубинштейна, Симонетти, Венявского, Верди и многих других. А как Невский исполняет русскую песню!...» [7, с. 6].

Выдающимся гармонистом был и Петр Федорович Жуков (1863–1931), игравший сначала на двухрядной гармонике, но вскоре сменивший ее на самую совершенную для того времени – трехрядную петербургскую гармонику.

Жуков начал трудовую деятельность на Сенном рынке посыльным, затем работал на фабрике в селе Александровском (отдаленный рабочий район Петербурга, где располагались заводы – Обуховский и Александровский), в свободное от работы время играя на гармонике. Вскоре он становится непременным участником всяческих торжеств среди рабочих, завоевывает популярность и начинает получать приглашения на платные выступления.

Впервые перед публикой Петр Жуков появился на многолюдных народных гуляньях в центре Петербурга – на Марсовом поле, в маленьком театре-балаганчике, зрительный зал которого едва насчитывал сотню мест. Затем он стал выступать за Невской заставой на открытой эстраде Варгунинских гуляний (по имени благотворителей братьев Варгуниных). Здесь у Жукова была большая аудитория: рабочие и работницы соседних фабрик, мастера с семьями, солдаты. Драматург и просветитель И.Л. Щеглов, присутствовавший в начале 90-х годов на одном из концертов молодого Жукова, отмечает, что между ним и публикой сразу же устанавливается «та фамильярная дружба, которая может лишь существовать между добрыми старыми приятелями. Не первый раз Жуков импровизирует на гармонике попури из русских песен и – надо отдать ему справедливость – импровизирует мастерски. В его руках гармоника заливалась, как настоящий соловей, и ласкала ухо такими тонкими переходами и неуловимыми оттенками, которые обличали истинного артиста своего дела» [8, с. 31–35]. После исполнения нескольких номеров на гармонике Жуков вышел с балалайкой и начал петь песню чисто народного склада. «Жуков передавал эту песню с совершенно своеобразным комизмом... Подчеркивания, делаемые на наиболее комических местах, делались так неуловимо-тонко, что нимало не нарушали общего серьезно-однообразного тона, и только в глубине глаз исполнителя чуть-чуть что-то такое смеялось надо всем... В общем, манера Жукова производила решительный фурор...» [8, с. 31–35].

Среди гармонистов-профессионалов, прославившихся, как и Невский, игрой на однорядных гармониках, был Файзулла Туишев. С раннего детства он увлекся игрой на однорядной пятиклапанке. Спрятавшись в укромном месте, он часами подбирал на своем инструменте любимшиеся мелодии... В 10-летнем возрасте Файзулла покинул родной дом и начал жизнь бродячего музыканта. Он разъезжал по городам и поселкам Поволжья, проходя суровую школу жизни и приобретая опыт выступлений на гуляньях и ярмарках, в балаганах и труппах бродячих цирков. В начале XX века он приобрел немалую известность.

Туишев, как и Невский, выступал не только в различных городах России, имея свой круг восторженных почитателей, но и гастролировал за рубежом. Его турне проходили в Японии, Корее, Китае, Маньчжурии, Монголии, он играл в Сан-Франциско и Берлине.

Гармонисты всесторонне и тщательно продумывали каждый свой номер, начиная с костюма (от головного убора, прически, до узоров на сапогах) и кончая заключительным поклоном. «Обыгрывался» и вынос инструментов (особенно если их было несколько) – на столиках или специальных красочных подставках. Когда гармонист появлялся на сцене, он уже своим видом, улыбкой и движениями завоевывал внимание публики.

Каждая мелодия, которую он исполнял, сопровождалась соответствующей мимикой, позой, была актерски обыграна. Таким образом, номер на гармониках был в какой-то мере маленьким спектаклем.

Успех того или иного исполнителя зависел от сочетания его музыкальных и актерских способностей; одаренные люди отлично справлялись с этой задачей и демонстрировали самобытные темпераментные номера, захватывавшие аудиторию. Без этого живого, волнующего артистического оформления немислима была игра на гармонике, и не только по причине в общем-то слабых возможностей инструмента и недостаточной музыкальной образованности самих исполнителей, но и из-за неподготовленности публики к восприятию серьезной музыки на гармониках.

### *Литература:*

1. Дмитриев, Ю. Русский цирк [Текст] / Ю. Дмитриев. – Москва : Искусство, 1953. – 264 с.
2. Живописная Россия [Текст] / Под ред. П.П. Семенова. – Т. 6. Ч. 2. – Санкт-Петербург ; Москва : Изд. М.О. Вольфа, 1899. – 324 с.
3. Ленинский путь [Текст]. – Тара. – 1937. – 9 июня.
4. Липаев, И. Музыка на XIV Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде [Текст] / И. Липаев. – Санкт-Петербург, 1896. – 204 с.
5. Мирек, А.М. Прошлое и настоящее [Текст] : научно-историческая энциклопедическая книга / А.М. Мирек. – Москва : ИнтерПракс, 1994. – 534 с.
6. Невский, П. Самоучитель для русской семиклапанной гармоники известного европейского русского гармониста П.Е. Невского [Текст] / П. Невский. – Москва, 1898. – нот.
7. Шухмин, Х.А. Новейший и практический самоучитель для двухрядной гармонии [Текст] / Х.А. Шухмин. – Москва, 1914. – нот.
8. Щеглов, И. О народном театре [Текст] / И. Щеглов. – Москва, 1895. – 395 с.

### *References:*

1. Dmitriev, Yu. Russkij cirk [Tekst] / Yu. Dmitriev. – Moskva : Iskusstvo, 1953. – 264 s.
2. Zhivopisnaya Rossiya [Tekst] / Pod red. P.P. Semenova. – T. 6. Ch. 2. – Sankt-Peterburg ; Moskva : Izd. M.O. Vol'fa, 1899. – 324 s.
3. Leninskij put' [Tekst]. – Tara. – 1937. – 9 iyunya.
4. Lipaev, I. Muzyka na XIV Vserossijskoj vystavke 1896 goda v Nizhnem Novgorode [Tekst] / I. Lipaev. – Sankt-Peterburg, 1896. – 204 s.
5. Mirek, A.M. Proshloe i nastoyashchee [Tekst] : nauchno-istoricheskaya enciklopedicheskaya kniga / A.M. Mirek. – Moskva : InterPraks, 1994. – 534 s.
6. Nevskij, P. Samouchitel' dlya russkoj semiklapannoje garmoniki izvestnogo evropejskogo russkogo garmonista P.E. Nevskogo [Tekst] / P. Nevskij. – Moskva, 1898. – not.
7. Shuhmin, H.A. Novejshij i prakticheskij samouchitel' dlya dvuhryadnoj garmonii [Tekst] / H.A. Shumihin. – Moskva, 1914. – not.
8. Shcheglov, I. O narodnom teatre [Tekst] / I. Shcheglov. – Moskva, 1895. – 395 s.



**Цалко Елена Викторовна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель отделения актерского искусства и  
театрального творчества  
г. Челябинск, Россия

**Заварухин Андрей Александрович;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
обучающийся отделения актерского искусства и  
театрального творчества  
E-mail: elenazalko@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИГРЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ**

*Аннотация.* Статья посвящена проблеме применения игры как средства обучения и воспитания. Рассмотрены различные виды учебных игр и особенности их применения в образовательном процессе.

*Ключевые слова:* учебная игра; игровой метод.

*Annotation.* The article is devoted to the problem of the use of the game as a means of training and education. Various types of educational games and features of their application in the educational process are considered.

*Keywords:* training game; game method.

Качественная сторона образовательного процесса напрямую зависит от применения педагогом актуальных форм и методов обучения. Одним из таких методов является игровой метод, а форма занятия – игра. А.С. Макаренко считал игру одним из важнейших средств воспитания. Педагоги, по его мнению, обязаны уметь играть и, соответственно, вводить игровую деятельность в образовательный процесс [1].

Теоретическая и практическая стороны вопроса о применении игры в обучении рассматривались с конца XIX века такими учеными, как А.П. Усова, Е.И. Радина, Ф.Н. Блехер, Б.И. Хачапуридзе, З.М. Богуславская, Е.Ф. Иваницкая, А.И. Сорокина и др. В исследованиях утверждается взаимосвязь обучения и игры, определяется структура игрового процесса, а также основные формы и методы руководства дидактическими играми.

Игрой принято считать естественную и осмысленную форму досуга людей в условных ситуациях, ориентированную на процесс, а не на результат, направленную на усвоение общественного опыта, на реализацию внут-

ренных потребностей человека, развитие личности, некоторых навыков, а также на расширение психоэмоционального отклика. Эта форма одновременно выполняет две функции – развлекательную и познавательную [3].

Игры бывают разными по форме, структуре, содержанию. Можно выделить такие виды, как: спортивные игры, игры с использованием специальных вещей (игрушек, карт, домино, настольных игр), игры со словами, компьютерные игры, ролевые игры. Игры могут быть как индивидуальными (когда ребенок играет самостоятельно, один), так и групповыми, коллективными.

В игре могут развиваться такие навыки, как работа в команде, способность делать выбор, логика мышления, ловкость, смекалка. В игре осуществляется имитация различных ситуаций из реальной жизни, когда игрок может проявить себя, отследить реакцию на свое поведение, научиться реагировать на действия других и т. д. [5].

Игры имеют генетическую связь практически со всеми видами деятельности человека и выступают как специфические формы познания, труда, общения, искусства, спорта. Отсюда разделение игр на познавательные и интеллектуальные, музыкальные и трудовые, коммуникативные и художественные, игры-драматизации, подвижные, спортивные и т. д.

Различают типы игр по доступности правил: игры с фиксированными или открытыми правилами и игры со скрытыми правилами. Примером игр первого типа является большинство познавательных и подвижных игр. Сюда относят развивающие интеллектуальные, музыкальные, игры-забавы, аттракционы. Ко второму типу относят игры сюжетно-ролевые. Правила в них существуют неявно, а действия игроков осуществляются в нормах поведения воспроизводимых героев.

В настоящее время существует отдельное направление – игровая педагогика, которая занимается изучением игр как инструмента и методики обучения, развития и воспитания. Например, для детей дошкольного и младшего школьного возраста игра признана главным методом воспитания и обучения [2].

Учебная игра позволяет достичь образовательных целей [6]:

- 1) дидактических (это формирование и применение новых знаний, умений и навыков, расширение кругозора и т. д.);
- 2) развивающих (это развитие памяти, речи, творческих способностей, мыслительных процессов и др.);
- 3) воспитательных (это воспитание самостоятельности, коллективизма, ответственности, воли, навыков сотрудничества и др.).

Учебные игры можно проводить в любой направленности – для приобретения знаний по какому-то определенному предмету, междисциплинарные или развивающие личностные качества. Наиболее ценными для

учебного процесса являются такие игры, которые одновременно и развивают необходимые важные качества, и способствуют усвоению учебного материала.

Некоторые педагоги придерживаются мнения, что игры можно применять вплоть до старших классов включительно. Для этого необходимо выбрать подходящую форму проведения игры и уровень сложности, интересный для данного возраста учащихся [1; 4].

Например, подросткам будут интересны деловые игры, в процессе которых нужно войти в роль взрослого, ощутить себя на месте профессионала в определенной сфере, особенно если будет возможность использовать какие-то соответствующие атрибуты для достоверности.

Чтобы организовать деловую игру, можно оформить помещение таким образом, чтобы оно выглядело в зависимости от тематики игры – например, как зал судебных заседаний, офис или телестудия. Игроков необходимо до начала игры предупредить о том, какая будет тема, и как можно заранее подготовиться самостоятельно по материалу. Во время игры допустимо использовать сопровождающий наглядный или музыкальный материал. В игре может присутствовать жюри – либо учителя-предметники, специалисты, либо, наоборот, отстающие ученики, вооруженные учебниками или информационными листками, где они могут видеть правильные ответы. При таком варианте «аутсайдеры» класса будут чувствовать себя такими же важными и полезными, как и участники игры. До начала непосредственно игрового процесса следует продумать досуг для зрителей, если они будут, то есть сделать так, чтобы интересно было не только играющим. Можно привлечь внимание к игре, создав интересное объявление или афишу, пригласительные билеты. Для раскрытия креативности педагоги дают задание ученикам – придумать какую-нибудь игру на свое усмотрение, а также сформулировать правила игры, распределить роли и предвидеть возможные ситуации.

Нужно отметить, что если ученик играет в контролируруемую педагогом учебную игру с установленными правилами, то его развитие идет в контролируемом русле, он учится подчиняться законам и правилам, учится взаимодействовать с другими людьми. В таких играх возможно развивать личностные качества, такие, как коммуникабельность, умение убеждать, отстаивать свою позицию, считаться с доводами других и т. д.

Таким образом, игра, включенная в педагогический процесс в качестве отдельного метода, определяется следующими особенностями [6]:

– в игре учащийся действует самостоятельно, в результате чего усваивается максимальное количество информации и навыков;

– в процессе отсутствует «блок» на восприятие учения, поэтому информация воспринимается легко, естественно и неосознанно для участника игры;

– свободная деятельность, которая предоставляется во время игры, дает возможность для самовыражения, развивает творческие способности;

– результат игры зависит напрямую только от способностей и старательности играющего, от его навыков и характера, которые развиваются благодаря желанию достигнуть высокого результата;

– игра развивает способности коммуникации за счет того, что в игре происходит взаимодействие между несколькими играющими, учитывается мнение каждого, учащиеся учатся вместе решать поставленные задачи, а совместные переживания сплачивают группу;

– во время игры каждый участник должен проявить себя, иначе не будет достигнут коллективный результат;

– достижение высоких результатов в игре развивает уверенность в себе и своих силах, уверенность в том, что и в другой (трудовой, профессиональной) деятельности ученик способен достичь таких же результатов.

Игра является хорошим средством для развития, но использовать ее намеренно и целенаправленно непросто, поскольку довольно проблематично координировать игровую деятельность. Одной из особенностей игры является значимость процесса, а не результата. Результат игры непредсказуем. Обычная игра вообще может быть не завершена и не доведена до конца, поэтому развивающий элемент учебной игры должен сопровождать весь игровой процесс для того, чтобы поддерживать интерес ее участников.

Учебная игра также должна включать в себя максимальное разнообразие развивающих факторов, которые в идеале предполагают воздействовать на ученика в комплексе (и обучать, и развивать, и воспитывать, и физически). Это гораздо более эффективный инструмент усвоения и закрепления знаний, чем «скучные» занятия.

#### *Литература:*

1. Букатов, В.М. Педагогические таинства дидактических игр [Текст] : учеб.-метод. пособие / В.М. Букатов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Московский психолого-социальный институт ; Флинта, 2013. – 96 с.

2. Выготский, Л.С. Психология развития ребенка [Текст] / Л.С. Выготский // Библиотека всемирной психологии. – Москва : Смысл ; Эксмо, 2012.

3. Захарова, О.В. Роль игры в обучении младших школьников [Текст] / О.В. Захарова // Начальная Школа. – 2012. – № 10. – С. 15–30.

4. Панфилова, А.П. Игровое моделирование в деятельности педагога [Текст] : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / А.П. Панфилова. – Москва : Академия, 2012. – 368 с.

5. Педагогическая психология [Текст] : учеб. для студентов вузов / Под ред. Н.В. Ключевой. – Москва : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2016. – 399 с.

6. Психология человека от рождения до смерти [Текст] / Под общ. ред. А.А. Реана. – Москва : АСТ, 2015. – 656 с.

### *References:*

1. Bukatov, V.M. Pedagogicheskie tainstva didakticheskikh igr [Tekst] : ucheb.-metod. posobie / V.M. Bukatov. – 2-e izd., ispr. i dop. – Moskva : Moskovskij psihologo-social'nyj institut ; Flinta, 2013. – 96 s.

2. Vygotskij, L.S. Psihologiya razvitiya rebenka [Tekst] / L.S. Vygotskij // Biblioteka vseмирnoj psihologii. – Moskva : Smysl ; Eksmo, 2012.

3. Zaharova, O.V. Rol' igry v obuchenii mladshih shkol'nikov [Tekst] / O.V. Zaharova // Nachal'naya SHkola. – 2012. – № 10. – S. 15–30.

4. Panfilova, A.P. Igrovoe modelirovanie v deyatelnosti pedagoga [Tekst] : ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij / A.P. Panfilova. – Moskva : Akademiya, 2012. – 368 s.

5. Pedagogicheskaya psihologiya [Tekst] : ucheb. dlya studentov vuzov / Pod red. N.V. Klyuevoj. – Moskva : VLADOS-PRESS, 2016. – 399 s.

6. Psihologiya cheloveka ot rozhdeniya do smerti [Tekst] / Pod obshch. red. A.A. Reana. – Moskva : АСТ, 2015. – 656 s.

**Цалко Елена Викторовна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,

преподаватель отделения актерского искусства и  
театрального творчества

E-mail: elenazalko@mail.ru

г. Челябинск, Россия

**Ковалева Дарья Дмитриевна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,

преподаватель отделения актерского искусства и  
театрального творчества

E-mail: elenazalko@mail.ru

г. Челябинск, Россия

## **ЭФФЕКТИВНОСТЬ ПОощРЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ В РАБОТЕ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ**

*Аннотация.* Работа посвящена исследованию эффективности поощрений и наказаний, которые применяются в современном образовательном процессе. В данной статье представлены результаты опроса обучающихся, где и были определены наиболее эффективные методы.

*Ключевые слова:* поощрение; наказание.

*Annotation.* The work is devoted to the study of the effectiveness of rewards and punishments that are used in the modern educational process. This article presents the results of a survey of students, where the most effective methods were identified.

*Keywords:* encouragement; punishment.

Педагог как субъект педагогической деятельности ориентирует учащегося в процессе обучения, стимулирует его к учебно-познавательной деятельности. Данные действия он осуществляет путем оценивания работы ученика количественными и качественными характеристиками. В данной статье рассмотрим некоторые методы качественного оценивания работы учащегося, а именно методы поощрения и наказания.

Под методом мы понимаем способ достижения цели, определенным образом упорядоченную деятельность [5].

Выделенные методы применяются педагогом по отношению к ученику в течение всего периода обучения и являются методами воспитания. Практика их применения в педагогике описана с древних времен и является актуальной по сегодняшний день. Среди других методов воспитания методы поощрения и наказания находятся в группе возвратно-оценочных методов и направлены на формирование у ученика позитивного отношения к окружающему миру и к себе как части этого мира, определенных личностных качеств, заданных целями воспитания или самовоспитания [4].

Целью нашей работы стало определение наиболее эффективных поощрений и наказаний, которые применяются в учебной работе со студентами.

Поощрение – один из способов целенаправленной активизации учебной деятельности, которое практикуется как совокупность мер позитивного воздействия на учащегося со стороны лиц, организующих и регулирующих эту деятельность, и со стороны социального окружения. Поощрение состоит в признании значимости и важности поощряемой деятельности, в публичном одобрении достигнутых результатов и в выделении особо отличившихся. Поощрение учебной деятельности становится особенно эффективным, если сочетается с мерами социально-экономического стимулирования, повышающими личную заинтересованность в высоких результатах. Поощрение должно применяться с учетом мотива действия учащегося (осознания полезности); применение поощрения требует личностного подхода (формирования личностных нравственных качеств); поощрение должно соответствовать заслугам, быть справедливым и т. д. К формам поощрения относят одобрение, похвалу, благодарность, присуждение почетного места в соревновании, поручение почетных обязанностей и др. [3].

Наказание – это способ воздействия на личность, который выражается в осуждении действий и поступков, противоречащих нормам общественного поведения. Оно принуждает неуклонно следовать нормам, корректирует поведение личности, дает ему ясно понять, где и в чем он ошибся, вызывает чувство неудовлетворенности, дискомфорта, стыда, порождает потребность изменить свое поведение. Наказание может вызывать переживание отчужденности от коллектива, хотя бы временного и небольшого, но не должно причинять страдания – ни физические, ни моральные. Наказание будет действенным, если наказуемый понимает, за что его наказывают; если наказывает авторитетный человек; если оно имеет поддержку коллектива; если оно справедливо и не несет в себе оскорбления; если оно учитывает индивидуальность наказуемого; если оно принесет пользу и т. д. К формам наказания относят замечание, приказание, порицание, выговор, поручение дополнительных обязанностей, отстранение на какое-то время от работы, от участия в коллективном деле и др. [1].

Причиной поощрения может служить образцово убранный класс, организовано проведенный поход и т. п., а также проявление тех или иных высоких моральных качеств воспитанников: ответственности, организованности, принципиальности, взаимопомощи и др. Причиной применения наказания может быть конфликтная ситуация, основанная на противоречии между требованиями педагога и поведением ученика, опоздания или прогулы, невнимательное отношение к учебному заданию, нарушение дисциплины и др. От силы воздействия на ученика поощрения или наказания будет зависеть результат воспитательной работы.

Чтобы определить наиболее эффективные поощрения и наказания мы провели опрос (анкетирование), в котором приняли участие студенты колледжа культуры (ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского), всего 31 человек.

Вопрос № 1. Оцените эффективность применения методов поощрения.

Ответ:

– одобрение всегда помогает (42 %), иногда помогает (55 %), никогда не помогает (3 %);

– благодарность всегда помогает (55 %), иногда помогает (35 %), никогда не помогает (10 %);

– похвала всегда помогает (50 %), иногда помогает (46 %), никогда не помогает (4 %);

– присуждение почетного места в соревновании всегда помогает (54 %), иногда помогает (42 %), никогда не помогает (4 %);

– поручение почетных обязанностей всегда помогает (36%), иногда помогает (45 %), никогда не помогает (19 %).

Вопрос № 2. Оцените эффективность применения методов наказания.

Ответ:

– замечание всегда помогает (39 %); иногда помогает (52 %), никогда не помогает (9 %);

– приказание всегда помогает (18 %), иногда помогает (29 %), никогда не помогает (53 %);

– порицание всегда помогает (16 %), иногда помогает (26 %), никогда не помогает (58 %);

– выговор всегда помогает (35 %), иногда помогает (36 %), никогда не помогает (29 %);

– поручение дополнительных обязанностей всегда помогает (26 %), иногда помогает (29 %), никогда не помогает (45 %);

– отстранение на какое-то время от работы или от участия в коллективном деле всегда помогает (35 %), иногда помогает (26 %), никогда не помогает (39 %).

Вопрос № 3. Достаточно ли применения следующих методов наказания и поощрения (замечание, приказание, порицание, выговор, поручение дополнительных обязанностей, отстранение на какое-то время от работы или от участия в коллективном деле; одобрение, благодарность, похвала, присуждение почетного места в соревновании, поручение почетных обязанностей)?

Ответ: да (74 %), нет (26 %)

Вопрос № 4. Какие методы поощрения и наказания применялись по отношению к Вам?

Ответ:

– одобрение – 34 %, похвала – 30 %, благодарность – 30 %, присуждение почетного места в соревновании – 2 %, поручение почетных обязанностей – 4 %;

– замечание – 50 %, приказание – 5 %, порицание – 11 %, выговор – 14 %, поручение дополнительных обязанностей – 13 %, отстранение на какое-то время от работы или от участия в коллективном деле – 7 %.

Вопрос № 5. Предложите другие методы поощрения и наказания студента в процессе обучения.

Студентами были предложены следующие методы поощрения: материальное вознаграждение, освобождение от домашнего задания, «автомат» по предмету, дополнительный выходной день, беседа с педагогом, поощрение публичное, сладкий приз. Были предложены методы наказания: профилактическая беседа, дополнительные занятия, выполнение хозяйственной работы, «давление на совесть».

Опрос показал следующее: студенты считают, что наказания и поощрения к ним применяются в достаточной мере.



По отношению к половине студентов применялись одобрения, похвала, благодарность, очень редко – присуждение почетного места в соревновании и поручение почетных обязанностей. Однако студенты более всего желают соревноваться и занимать почетные места, охотно принимают благодарности и одобрения, но поручение почетных обязанностей занимает среди них самое низкое место в этом рейтинге.

Замечания, по отношению к себе испытала почти вся группа опрошенных, а на втором месте оказался выговор. И это наиболее действенные наказания, по мнению опрошенных. Отстранение на какое-то время от работы или от участия в коллективном деле часто может не действовать, но достаточно на многих обучающихся это всё же оказывает влияние. Приказание и порицание находятся на самом низком уровне влияния. Выполнять в наказание дополнительные обязанности готовы чуть больше четверти опрошенных.

В процессе анкетирования были выделены и иные способы поощрения и наказания, что говорит о возможностях применения другой линейки этих средств, возможно даже более эффективной, чем рассмотрели мы.

#### *Литература:*

1. Педагогика [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.pedpro.ru/education/17/348.htm> (дата обращения 10.12.2017).
2. Поощрение и наказание как средства педагогической коррекции. Формы и виды поощрения и наказания Педагогика на сайте [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://lektsii.org/15-14862.html> (дата обращения 12.01.2018).
3. Российская педагогическая энциклопедия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://didacts.ru/termin/pooschrenie.html> (дата обращения 19.11.2017).
4. Словарь-справочник по педагогике [Текст] / Авт.-сост. В.А. Мижериков ; под общ. ред. П.И. Пидказистого. – Москва : ТЦ Сфера, 2004. – 448 с.
5. Философский словарь [Текст] / Под ред. И.Т. Фролова. – 4-е изд.– Москва : Политиздат, 1981. – 445 с.

#### *References:*

1. Pedagogika [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.pedpro.ru/education/17/348.htm> (data obrashcheniya 10.12.2017).
2. Pooshchrenie i nakazanie kak sredstva pedagogicheskoy korrekcii. Formy i vidy pooshchreniya i nakazaniya Pedagogika na sajte [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <https://lektsii.org/15-14862.html> (data obrashcheniya 12.01.2018).
3. Rossijskaya pedagogicheskaya ehnciklopediya. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://didacts.ru/termin/pooschrenie.html> (data obrashcheniya 19.11.2017).
4. Slovar'-spravochnik po pedagogike [Tekst] / Avt.-sost. V.A. Mizherikov ; pod obshch. red. P.I. Pidkazistogo. – Moskva : TC Sfera, 2004. – 448 s.
5. Filosofskij slovar' [Tekst] / Pod red. I.T. Frolova. – 4-e izd.– Moskva : Politizdat, 1981. – 445 s.

**Шамгунов Александр Николаевич,**  
кандидат медицинских наук, доцент;  
ФГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный медицинский  
университет» Минздрава России,  
старший преподаватель кафедры патологической физиологии  
E-mail: shamgunov.5474@gmail.com  
г. Челябинск, Россия

## **ПСИХИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА: ФИЛОСОФСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Аннотация.* В статье через формализованное описание (построение системной модели) теоретический конструкт «психические ресурсы человечества» рассматривается как социальная нелинейная мега-система (МС-ПРЧ). Автор обращает внимание на высокую вероятность возникновения непредсказуемости и необратимости поведения такой социальной системы. Приобретение в процессе своей эволюции свойства эквифинальности может привести к выходу системы из-под контроля. Такой системно-методологический подход может в какой-то мере экстраполироваться на социальные процессы и дать возможность не только объяснить, но и прогнозировать развитие социально-негативных процессов в обществе, в том числе в области культуры и образования.

*Ключевые слова:* психические ресурсы человечества; социальные процессы; эволюция; синкретизм; десинкретизация.

*Annotation.* In the article through formalized description (construction of system model) theoretical construct "psychical resources of humanity" examined as a nonlinear mega-frame (МС-ПРЧ) of society. An author pays attention to high probability of origin of unforeseeable and irreversibility of behavior of such system. Acquisition in the process of the evolution of property of эквифинальности can result in the exit of the system from under control. Such system-methodological approach can in some measure be extrapolated on social processes and give an opportunity not only to explain but also forecast development of socially-negative processes in society, including in area of culture.

*Keywords:* mental resources of mankind; social processes; evolution; syncretism; desinkretization

Настоящая статья посвящена дальнейшему описанию теоретического конструкта ПРЧ как некой социальной мега-системы. За методологическую основу взяты основные концепты общей теории систем (ОТС) [2, 7], что позволяет рассматривать такое сложное образование как ПРЧ через формализованное описание (построение) модели данного глобального

конструкта. Основным концептом ОТС является то, что все во Вселенной системно организовано и каждая система, с одной стороны, состоит из подсистем (элементов), а, с другой, сама является элементом (подсистемой) более крупной системы [2, 7]. В таком социально-философском контексте и будет рассматриваться мега-система ПРЧ, как одна из важнейших подсистем психической жизнедеятельности человечества.

Предшествующие исследования психических ресурсов человечества [5], социально-измененных состояний сознания и их роли в генезисе системных кризисов [6, 9], разрушения ценностно-смысловых конструктов массового и общественного сознания [8, 10] были представлены следующими основными теоретическими конструктами: 1 – «психические ресурсы человечества» (ПРЧ), 2 – «психические ресурсы человечества как мега-система» (МС-ПРЧ), 3 – «истощение психических ресурсов человечества» (ИПРЧ). Но в указанных исследованиях не приводилась структурно-функциональная организация как самой МС-ПРЧ в целом, так и ее отдельных элементов (подсистем), а также не рассматривались связи (отношения) между ними.

Проведенный анализ свидетельствует, что ПРЧ представляют собой большую, сложную, социальную, нелинейную, стохастическую, открытую, искусственную, физическую, динамическую, внутренне регулируемую, с обратной положительной связью, самосовершенствующуюся мега-систему. Самосовершенствование свидетельствует о способности системы к саморазвитию и повышению степени организованности (структурированности). Рассматривая ПРЧ как систему динамическую, необходимо представлять многообразие ее состояний во временном континууме, наличие в ней диссипативных структур, флуктуаций, дихотомий, аттракторов, являющихся источниками и движущими силами системной эволюции. При этом временные параметры (интервалы) необходимо тщательно учитывать, т. к. под действием внешних средовых факторов и внутренних «побуждений» (флуктуаций, аттракций и др.) стационарные состояния равновесия МС-ПРЧ являются относительными. Данная мега-система является нелинейной, т.к. при различных внешних воздействиях ее ответ (реакция) будет отличаться. И этот момент в социальных процессах отражается их непредсказуемостью. Стохастический (случайный) характер внутренних процессов приводит к появлению новой структурно-функциональной организации, т. е. появлению новой социальной системы. Каждый раз перед социальной системой имеются альтернативные возможности развития. Выбор пути эволюции системы непредсказуем, т. к. определяется случайно в момент неустойчивости. Нелинейная система имеет стационарные состояния, устойчивость или неустойчивость которых зависит от внешних или внутренних условий. При этом сама система

в целом является более устойчивой, чем внутренние структурно-функциональные изменений в ней, т. е. флуктуации ее элементов и внутренних связей. Таким образом, социальная динамичная нелинейная система характеризуется многовариантностью и непредсказуемостью ее поведения, альтернативностью выбора путей развития, самопроизвольностью и временной необратимостью. Другими словами, нелинейные социальные процессы нельзя достоверно прогнозировать, а события нередко носят случайный характер и не повторяются. Следует подчеркнуть, что внутренние структуры (элементы и связи (отношения) между ними) как объединяются, так и распадаются. Чем сложнее эти внутренние образования, тем менее они устойчивы и более склонны к распаду.

Важно отметить, что социальные системы, в т.ч. и МС-ПРЧ, могут порождать так называемые аттракторы. Эти особые структуры могут быть, как определенным образом организованными, структурированными, так и хаотичными образованиями. В системах детерминированного хаоса аттракторы приобретают более сложную структуру. Они представляют собой уже не точечные или циклические образования, а сложно организованные области, в которых происходят случайные события интегрально отражающие их стохастическое развитие.

Социальная система, лишенная возможности восстановить свое равновесие привычными механизмами, т. е. в рамках сложившегося ранее структурно-функционального порядка, утрачивает определенность и предсказуемость своего поведения (развития). Это может привести общество к самыми неожиданным изменениям, ибо регуляторы нормативно-ценностного порядка и воспроизводства институциональных связей не срабатывают в силу потери контроля над системой. Появляется непредсказуемость, неожиданные виды взаимодействий и структур. Общество, находящееся на социальном изломе, представляет собой хаотическую систему, в которой невозможно уловить причинно-следственные связи и отношения.

Функционируя, общество непрерывно изменяется, возникают новые виды взаимодействий, социальные институты и нормы. Социальные процессы есть последовательная смена состояний, движение элементов социальной системы или ее подсистем. Структура и процесс – это два взаимно дополняющих аспекта единого социального развития, поэтому социальный порядок можно определить как двойственный порядок структур и процессов. Главным субъектом социальных изменений является человек, одновременно созидающий социальную структуру и ее разрушающий. Люди постоянно создают новые виды взаимодействий, преобразуют институциональность, меняют ценностно-нормативный (культурно-религиозный) порядок. Благодаря тому, что действия человека мотивиру-

ются сложной комбинацией социальных и психических факторов, возникает постоянный диссонанс между обществом как системой и личностью. Поведение индивидов оказывается сложнее и многообразнее существующей структуры статусно-ролевых отношений. Внешние социальные факторы беспрерывно нарушают равновесие системы. Но система в какой-то мере и до определенного предела способна воспроизводить свои качественные и количественные параметры (характеристики) и поддерживать свою целостность. Общество принимает те или меры того или иного порядка (правового, экономического, политического, идеологического, культурного и т. д.) порядка, чтобы минимизировать текущие колебания системы, но приходят новые флуктуации...

Динамика статусно-ролевой системы отношений является следствием нелинейного взаимодействия индивидуальных ролей миллионов людей. Можно сказать, что роль каждого индивида «функционирует» по принципу нелинейного осциллятора, образуя особые структуры – аттракторы – ансамбли ролей, которые интегрируются в социальный порядок. Так, образуются новые социальные и политические группы, организации, появляются новые виды профессиональной деятельности, находят взаимопонимание конфликтующие группировки и т. д. Теорию аттракторов правомерно использовать для описания функционирования общественного сознания. Часто возникают нестабильные, неустойчивые процессы, приводящие к тому, что задуманные и спланированные воздействия общества, социальных институтов не меняют должным образом функционирование системы, которая развивается совершенно иначе, подчиняясь каким-то своим, не контролируемым побуждениям.

В контексте субъектного подхода важнейшей потребностью является потребность в безопасности – социальной детерминанты, удовлетворение которой жизненно необходимо для нормального функционирования, развития и реализации субъектов в общественной среде. Все уровни общественной безопасности реализуются через определенные социальные механизмы (экономические, политические, идеологические, правовые, морально-нравственные, религиозные, этические, психологические), которые сформировались в процессе исторического развития и основой которых являются устойчивые социально-организованные ценностно-смысловые структуры соответствующих социальных систем.

Важным представляется, исследование такого социального феномена как синкретизм, являющегося сущностной характеристикой не расчлененности модальностей, изучить его роль во флуктуациях нелинейных социальных систем. На наш взгляд, следует ввести в оборот термин «десинкретизация», который может отражать процессы, механизмы, способы, мето-

ды (и др.) противодействия негативному влиянию синкретизма на функционирование социальных систем.

Таким образом, следует резюмировать, что в настоящий период существования человечества наибольшую глобальную угрозу представляет собой истощение психических ресурсов человечества и разрушение конструкторов сознания планетарной мега-системы (МС-П). Такой негативный сценарий развития может привести к разрушению элементов МС-П (например, морали, культуры, нравственно-этических эталонов и т. д.) и дестабилизации сложнейших структурно-функциональных связей между ними и, соответственно, переходу системы в нестабильное, неравновесное состояние с последующей реализацией возникающих угроз в катастрофы.

### *Литература:*

1. Арапов, А.Ю. Психосфера человека. Угрозы безопасности психосфере человека и способы борьбы ними [Текст] / А.Ю. Арапов, А.Г. Ли // Парапсихология и психофизика. – 1999. – № 1. – С. 94.

2. Блауберг, И.В. Философский принцип системности и системный подход [Текст] / И.В. Блауберг, В.Н. Садовский, Б.Г. Юдин // Вопросы философии». – 1978. – № 8.

3. Волченко, В.Н. Психосфера Планеты: опасность потери интеллектуально-духовного потенциала [Текст] / В.Н. Волченко // Сб. IV междунар. конф. «Интернет-библиотеки и ассоциации в меняющемся мире. – Москва : МДТУ им. Баумана. – 1997.

4. Гриневская, А. Химеризация сознания [Текст] / А. Гриневская // ПРОЗА.РУ. – Свидетельство о публикации №216090600209. – 2016.

5. Рыбин, В.А. Истощение психических ресурсов человечества как глобальная цивилизационная угроза: социально-философский и психолого-психиатрический аспекты / В.А. Рыбин, А.Н. Шамгунов, А.А. Баев // Человек > Общество < Государство. – 2015. – № 1 (1). – С. 63–65.

6. Рыбин, В.А. Социально-измененные состояния сознания (С-ИСС): понятие и роль в формировании антиобщественных форм поведения [Текст] / В.А. Рыбин, А.Н. Шамгунов, А.А. Баев // Сб. науч. тр. по мат-лам всеросс. науч.-практ. конф. «Качество жизни в России в XXI веке. Оптимистический прогноз развития: о неоиндустриальном развитии России и полном государственном суверенитете» ; «Антропологические чтения-2016» (г. Екатеринбург, 28 апреля – 16 мая 2016). – Екатеринбург : Знание ; Уральский рабочий, 2016. – С. 55.

7. Сетров, М.И., Значение общей теории систем Л. Бергаланфи для биологии [Текст] / М.И. Сетров // в кн.: Филос. проблемы совр. биологии. – Москва ; Ленинград, 1966.

8. Шамгунов, А.Н. Экстремизм в массовом сознании : пленарный доклад [Текст] / А.Н. Шамгунов // сб. междунар. науч.-практ. конф. «Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства» (28–29 мая 2015 г.). – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2015. – С. 110–115.

9. Шамгунов, А.Н. Роль социально-измененных состояний массового и общественного сознания в генезисе системных кризисов [Текст] / А.Н. Шамгунов // Человек > Общество < Государство. – 2016. – № 1 (2). – С. 95–99.

10. Шамгунов, А.Н. Разрушение ценностно-смысловых конструктов сознания как глобальная угроза : пленарный доклад [Текст] / А.Н. Шамгунов // сб. междунар. науч.-практ. конф. «Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства» (29 декабря 2016 г.). – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2016. – С. 32–36.

### *References:*

1. Arapov, A.Yu. Psihosfera cheloveka. Ugrozy bezopasnosti psihosfere cheloveka i sposoby bor'by nimi [Tekst] / A.Yu. Arapov, A.G. Li // Parapsihologiya i psihofizika. – 1999. – № 1. – S. 94.

2. Blauberg, I.V. Filosofskij princip sistemnosti i sistemnyj podhod [Tekst] / I.V. Blauberg, V.N. Sadovskij, B.G. Yudin // Voprosy filosofii». – 1978. – № 8.

3. Volchenko, V.N. Psihosfera Planety: opasnost' poteri intellektual'no-duhovnogo potenciala [Tekst] / V.N. Volchenko // Sb. IV mezhdunar. konf. «Internet-biblioteki i asociacii v menyayushchemsya mire. – Moskva : MDTU im. Baumana. – 1997.

4. Grinevskaya, A. Himerizaciya soznaniya [Tekst] / A. Grinevskaya // PROZA.RU. – Svidetel'stvo o publikacii №216090600209. – 2016.

5. Rybin, V.A. Istoshchenie psihicheskikh resursov chelovechestva kak global'naya civilizacionnaya ugroza: social'no-filosofskij i psihologo-psihiatricheskij aspekty / V.A. Rybin, A.N. Shamgunov, A.A. Baev // Chelovek > Obshchestvo < Gosudarstvo. – 2015. – № 1 (1). – S. 63–65.

6. Rybin, V.A. Social'no-izmenennye sostoyaniya soznaniya (S-ISS): ponyatie i rol' v formirovanii antiobshchestvennyh form povedeniya [Tekst] / V.A. Rybin, A.N. Shamgunov, A.A. Baev // Sb. nauch. tr. po mat-lam vsross. nauch.-prakt. konf. «Kachestvo zhizni v Rossii v XXI veke. Optimisticheskij prognoz razvitiya: o neoindustrial'nom razvitii Rossii i polnom gosudarstvennom suverenitete» ; «Antropologicheskie chteniya-2016» (g. Ekaterinburg, 28 aprelya – 16 maya 2016). – Ekaterinburg : Znanie ; Ural'skij rabochij, 2016. – S. 55.

7. Setrov, M.I., Znachenie obshchej teorii sistem L. Bertalanfi dlya biologii [Tekst] / M.I. Setrov // v kn.: Filos. problemy sovr. biologii. – Moskva ; Leningrad, 1966.

8. Shamgunov, A.N. Ekstremizm v massovom soznanii : plenarnyj doklad [Tekst] / A.N. Shamgunov // sb. mezhdunar. nauch.-prakt. konf. «Smysly, cennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva» (28–29 maya 2015 g.). – Chelyabinsk : Poligraf-Master, 2015. – S. 110–115.

9. Shamgunov, A.N. Rol' social'no-izmenennyh sostoyanij massovogo i obshchestvennogo soznaniya v genezise sistemnyh krizisov [Tekst] / A.N. Shamgunov // Chelovek > Obshchestvo < Gosudarstvo. – 2016. – № 1 (2). – S. 95–99.

10. Shamgunov, A.N. Razrushenie cennostno-smyslovyh konstruktov soznaniya kak global'naya ugroza : plenarnyj doklad [Tekst] / A.N. Shamgunov // sb. mezhdunar. nauch.-prakt. konf. «Smysly, cennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva» (29 dekabrja 2016 g.). – Chelyabinsk : Poligraf-Master, 2016. – S. 32–36.

**Шарикова Светлана Геннадьевна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
начальник учебно-методической службы  
E-mail: moin74@mail.ru,  
г. Челябинск, Россия

## **ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В КОНТЕКСТЕ НЕКОТОРЫХ ТЕОРИЙ**

*Аннотация.* Статья посвящена осмыслению понятия «ценностно-смысловое восприятие детей старшего дошкольного возраста». На основе анализа трудов философов, психологов, социологов, педагогов авторами статьи предложена формулировка понятия «ценностно-смысловое восприятие дошкольников».

В статье делается вывод о том, что при ценностно-смысловом восприятии дошкольника обеспечивается целостное и осознанное отображение действительности с учетом его жизненного опыта и знаний, при котором усвоение ребенком действительности приобретают для него положительный смысл.

*Ключевые слова:* восприятие; смысл; ценность; старший дошкольный возраст.

*Annotation.* This article is devoted to understanding the concept of "value-semantic perception of children of senior preschool age." Based on the analysis of the works of philosophers, psychologists, sociologists, educators, the authors of the article proposed the formulation of the concept of "value-semantic perception of preschoolers". This article concludes that the preschooler's value-semantic perception provides a holistic and conscious display of reality, taking into account his life experience and knowledge, in which the child's assimilation of reality acquires a positive meaning for him.

*Keywords:* perception; meaning; value; older preschool age.

Образование в дошкольной организации рассматривается как важный период, который формирует траекторию непрерывного образования в жизни человека. Детский возраст – это период наиболее интенсивного становления внутреннего мира, построения личности ребенка. В истории человечества был пройден большой путь до того момента, когда были замечены и признаны своеобразие и особенности первых лет жизни человека. Психологи Ж. Пиаже, Л.С. Выготский открыли качественное своеобразие детства, принципиальные различия в восприятии ребёнка и взрослого.



Выделяют три периода в развитии ребенка в возрасте от трех до семи лет: младший, средний и старший дошкольный возраст. Каждый возрастной период характеризуется социальной ситуацией развития, ведущей деятельностью и психическими особенностями. Старший дошкольный возраст отличается от других возрастных периодов дошкольников особенностями условий жизни и требований, которые предъявляются к детям на данном этапе развития, особенностями отношений детей с окружающим миром, уровнем развития психологической структуры личности ребёнка, его знаний и мышления, совокупностью определённых физиологических особенностей. А.В. Запорожец отмечал, что дети старшего дошкольного возраста уже не ограничиваются познанием отдельных конкретных фактов, а стремятся проникнуть в суть вещей, понять связь явлений [7]. В старшем дошкольном возрасте появляется мотив общественной необходимости и познавательный интерес. Дети начинают овладевать рядовыми обобщениями, учатся вычленять существенные признаки в предметах, объединять их на основе этих признаков, доказывать правильность обобщения, что свидетельствует о переходе развития детей на более высокую ступень. В связи с этим безусловно актуальной является проблема обеспечения развития предпосылок ценностно-смыслового восприятия, обозначенная ФГОС дошкольного образования в рамках художественно-эстетического развития детей.

Изучение вопросов ценностно-смыслового восприятия дошкольников носит комплексный характер и затрагивает различные отрасли знания о человеке: философию, психологию, педагогику, социологию. Понятие ценностно-смыслового восприятия включает в себя два основных аспекта: ценностные ориентации и систему смыслов. Однако конкретизацию содержания понятия ценностно-смыслового восприятия целесообразно начинать с определения понятия процесса восприятия.

В психологии процесс восприятия трактуется одновременно и как структурное, и как целостное явление. Группа психологов, включая Дж. Гибсона, считает восприятие активным процессом присвоения необходимой информацией из окружающего мира [5]. Психолог У. Нессер утверждает, что процесс восприятия – это процесс извлечения необходимой информации из внешнего мира [13]. Научные работы в области психологии доказывают о том, что восприятие есть сложный и активный процесс, требующий аналитической работы, включающий моторные компоненты. Таким образом, восприятие отражает в сознании человека целостность свойств предметов и явлений объективного мира при их непосредственном воздействии на органы. Главной характеристикой восприятия, наряду с такими особенностями процесса как целостность, структурность, константность и апперцепция, является осмысление.

В психологическую область понятие «смысла» введено З. Фрейдом. В отечественной психологии наиболее полно данное понятие освещено в трудах Л.С. Выготского, С.Л. Рубинштейна, Б.С. Братуся, А.Н. Леонтьева, Д.А. Леонтьева и др. Так, в трудах Л.С. Выготского и А.Н. Леонтьева понятие «смысла» обозначается как выражение отношения субъекта к явлениям объективной действительности. Анализируя структуру человеческой деятельности, А.Н. Леонтьев пришел к выводу о том, что смысл появляется в результате отражения субъектом отношений, существующих между ним и тем, на что направлены его действия. В трудах Б.С. Братуся выделено несколько уровней в смысловой сфере личности [2]. Прагматические, ситуационные смыслы, определяемые предметной логикой достижения цели в конкретных условиях, свидетельствуют о нулевом уровне смысловой сферы. Нулевой уровень привязан к ситуации, выполняя служебную регулятивную роль в ее осознании, и не является личностным. Эгоцентрическая составляющая, где исходным моментом являются удобство, личная выгода, престижность, относится к первому уровню смысловой сферы. Вторым уровнем – группоцентрический, который определяется отношением человека к окружению, группе, которую он либо отождествляет с собой, либо ставит ее выше себя. Третий уровень включает в себя коллективистскую, общественную, общечеловеческую ориентации. В психологии для характеристики третьего уровня используется термин «просоциальный». В отличие от второго уровня, где смысловая направленность ограничена пользой, благосостоянием, укреплением позиций относительно замкнутой группы, «просоциальному» уровню присущи устремления человека на создание таких результатов, которые принесут пользу другим, людям, обществу, человечеству в целом. Таким образом, смысловое восприятие – это отражение в сознании человека отношения к явлениям объективной действительности, изменениям окружающего мира, собственной деятельности и поступкам других, к результатам творчества, к красоте окружающего мира.

Трактовка еще одной составляющей понятия «ценностно-смысловое восприятие» – понятия «ценность» – также связана с наличием множества определений. В.П. Тугаринов подразделяет ценности на три категории:

материальные ценности – техника и материальные блага, которые способны выполнять функцию стимулятора индивидуально-психического развития лишь в совокупности с общественно-политическими и духовными ценностями;

общественно-политические ценности – свобода, братство, равенство, справедливость;

духовные ценности – образование, наука, искусство [15].

Философия как фундаментальная наука рассматривает понятие «ценность» в качестве базовой составляющей при анализе социальных процессов, социальных и культурных значений определенных явлений действительности. В педагогической деятельности важно понимание ценности как идеала, принятого личностью, как значимого для нее явления, понятия, установки. В социальной психологии понятие ценности включает в себя идеалы, цели, интересы, убеждения, а также иные мировоззренческие проявления, формирующиеся при усвоении социального опыта [8]. Понятие «ценность» в трудах А. Маслоу обозначается как мотивационно-потребностная сфера, и рассматривается без учета определяющей роли социальных и исторических факторов развития личности [12]. Таким образом, с одной стороны, ценности способствуют формированию и сохранению в сознании людей установок, которые помогают занять определенную позицию, выразить точку зрения, дать оценку. С другой стороны, ценности выступают в качестве мотивов деятельности и поведения, так как ориентация человека в мире и стремление к достижению определенных целей неизбежно соотносится с ценностями.

Формирование ценностей у отдельной личности или социальной группы происходит с учетом возрастных, половых и психологических особенностей, социального, экономического, политического, профессионального, национального, этнического статуса. Понятие «ценность» является значимым связующим звеном между личностью, ее внутренним миром и окружающей действительностью. Ценности имеют социальный характер и формируются под влиянием социальной среды, особенностей техсоциальных групп, в которые она входит. Вместе с тем, важную роль играют и индивидуальные ценности, являющиеся значимым компонентом структуры личности.

Таким образом, психолого-педагогический анализ научных трудов позволил сформулировать определение ценностно-смыслового восприятия дошкольника как целостное осознанное отображение действительности с учетом его жизненного опыта и знаний, при котором усвоение ребенком действительности приобретают для них положительный смысл.

#### *Литература:*

1. Асмолов, А.Г. Психология личности [Текст] / А.Г. Асмолов. – Москва : Изд-во МГУ, 1990.
2. Братусь, Б.С. Аномалии личности [Текст] / Б.С. Братусь. – Москва : Мысль, 1988. – 301 с.
3. Выготский, Л.С. Мышление и речь [Текст] / Л.С. Выготский. – Москва : Лабиринт, 2012.
4. Выготский, Л.С. Кризис трех лет. Кризис семи лет : собр. соч. в 6 т. Т. 4. [Текст] / Л.С. Выготский. – Москва, 1983.

5. Гибсон, Дж. Экологический подход к зрительному восприятию [Текст] / Дж. Гибсон. – Москва : Прогресс, 1988.
6. Запорожец, А.В. Избранные психологические труды [Текст] : в 2-х т. / А.В. Запорожец. – Москва, 1986.
7. Психология детей дошкольного возраста. Развитие познавательных процессов [Текст] / Под ред. А.В. Запорожца, Д.Б. Эльконина. – Москва : Просвещение, 1984. – 350 с.
8. Краткий психологический словарь [Текст] / Сост. Л.А. Карпенко. – Москва : Политиздат, 1985.
9. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность [Текст] / А.Н. Леонтьев. – Москва, 1975.
10. Леонтьев, Д.А. Ценность как междисциплинарное понятие: Опыт многомерной конструкции [Текст] / Д.А. Леонтьев // Вопросы философии. –1996. – № 4. – С. 16–26.
11. Маслов, С.И. Нравственные ценности в учебном процессе начальной школы [Текст] / С.И. Маслов // Проблемы становления и развития ценностных ориентаций учителя на рубеже 21 века : тез. докл. междунар. науч.-практ. конф. – Тула, 1997. – С. 149–151.
12. Маслоу, А. Психология бытия [Текст] / А. Маслоу. – Москва : Ваклер, 1997. – 304 с.
13. Найссер, У. Познание и реальность [Текст] / У. Найссер. – Москва : Прогресс, 1981.
14. Пиаже, Ж. Речь и мышление ребенка [Текст] / Ж. Пиаже. – Москва : Педагогика-Пресс, 1999.
15. Тугаринов, В.П. Избранные философские труды [Текст] / В.П. Тугаринов. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1988. – 344 с.
16. Яницкий, М.С. Ценностные ориентации личности как динамическая система [Текст] / М.С. Яницкий. – Кемерово, 2000.

#### *References:*

1. Asmolov, A.G. Psihologiya lichnosti [Tekst] / A.G. Asmolov. – Moskva : Izd-vo MGU, 1990.
2. Bratus', B.S. Anomalii lichnosti [Tekst] / B.S. Bratus'. – Moskva : Mysl', 1988. – 301 s.
3. Vygotskij, L.S. Myshlenie i rech' [Tekst] / L.S. Vygotskij. – Moskva : Labirint, 2012.
4. Vygotskij, L.S. Krizis trekh let. Krizis semi let : sobr. soch. v 6 t. T. 4. [Tekst] / L.S. Vygotskij. – Moskva, 1983.
5. Gibson, Dzh. Ekologicheskij podhod k zritel'nomu vospriyatiyu [Tekst] / Dzh. Gibson. – Moskva : Progress, 1988.
6. Zaporozhec, A.V. Izbrannyye psihologicheskie trudy [Tekst] : v 2-h t. / A.V. Zaporozhec. – Moskva, 1986.
7. Psihologiya detej doshkol'nogo vozrasta. Razvitie poznavatel'nyh processov [Tekst] / Pod red. A.V. Zaporozhca, D.B. El'konina. – Moskva : Prosveshchenie, 1984. –350 s.
8. Kratkij psihologicheskij slovar' [Tekst] / Sost. L.A. Karpenko. – Moskva : Politizdat, 1985.
9. Leont'ev, A.N. Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Tekst] / A.N. Leont'ev. – Moskva, 1975.

10. Leont'ev, D.A. Cennost' kak mezhdisciplinarnoe ponyatie: Opyt mnogomernoj konstrukcii [Tekst] / D.A. Leont'ev // Voprosy filosofii. –1996. – № 4. – S. 16–26.
11. Maslov, S.I. Nravstvennye cennosti v uchebnoy processe nachal'noy shkoly [Tekst] / S.I. Maslov // Problemy stanovleniya i razvitiya cennostnykh orientacij uchitelya na rubezhe 21 veka : tez. dokl. mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Tula, 1997. – S. 149–151.
12. Maslou, A. Psihologiya bytiya [Tekst] / A. Maslou. – Moskva : Vakler, 1997. – 304 s.
13. Najsser, U. Poznanie i real'nost' [Tekst] / U. Najsser. – Moskva : Progress, 1981.
14. Piazhe, ZH. Rech' i myshlenie rebenka [Tekst] / ZH. Piazhe. – Moskva : Pedagogika- Press, 1999.
15. Tugarinov, V.P. Izbrannye filosofskie trudy [Tekst] / V.P. Tugarinov. – Leningrad : Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1988. – 344 s.
16. Yanickij, M.S. Cennostnye orientacii lichnosti kak dinamicheskaya sistema [Tekst] / M.S. Yanickij. – Kemerovo, 2000.

**Шлегель Юлия Сергеевна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
обучающийся 3 курса факультета музыкального искусства  
E-mail: yulka.shlegel@mail.ru  
Челябинск, Россия

**Юровская Ольга Леонидовна,**  
кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
доцент кафедры народного пения  
E-mail: oyurovskaya@mail.ru

## **ДУХОВНАЯ НАРОДНО-ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ**

*Аннотация.* Предметом внимания в данной статье являются духовные стихи Челябинской области, занимающие центральное положение в местной системе песенных жанров. Они синтезируют стилевые признаки других традиционных жанров, а также выполняют их функции в социально-культурной жизни этноса.

*Ключевые слова:* духовные стихи; песенная традиция; фольклорные жанры; стилевые связи.

*Annotation.* The subject of attention in this article is the spiritual poems of the Chelyabinsk region, which occupy a central position in the local system of song genres. They synthesize the stylistic features of other traditional genres, and also perform their functions in the socio-cultural life of an ethnos.

*Keywords:* spiritual poems; song tradition; folklore genres; style links.

Духовные стихи, как показывает исследование О.Л. Юровской [3], на современном этапе являются доминирующим жанром, выполняющим обрядовые функции уже исчезнувших из народного быта календарных песен и похоронных причитаний. В изучаемом корпусе духовных песнопений были обнаружены стихи *похоронно-поминальные, постовые и приуроченные к календарным праздникам.*

Во всех вышеуказанных группах стихов можно обнаружить стилевые связи с местными песенными фольклорными жанрами. Особенно следует отметить связи духовных песнопений с похоронными причитаниями, поскольку оба этих жанра тесно сопряжены в одном этнографическом контексте, а именно в похоронном ритуале.

Похоронно-поминальные духовные стихи заменили собой жанр плача, являвшийся прежде стержнем погребального обряда. В похоронном ритуале Челябинской области можно выделить два основных момента длительного звучания духовных стихов: во время ночных бдений (сидений) у гроба и за столом на поминальных трапезах (в день похорон, на 40 дней, 1 год, 3 года). На этих этапах похоронного обряда исчерпывался основной репертуар погребальных стихов. Отдельный стих – «*Для всех солнце светит*» – исполняется в момент положения в гроб и по дороге на кладбище. Существуют духовные песнопения, приуроченные к поминальной трапезе: «*Помяните братья, сестры*», «*Матерь Божия святая*» (перед обедом), «*Дорогие братья, сестры*» (после обеда). Есть также специальные стихи, звучащие к «проводам души» на 40 дней («*На духовное моление*», «*Здесь духовное собрание*»). Некоторые стихи могли исполняться избирательно. К примеру, на территории Башкирии в селе Тирлян для умершего, одиноко жившего человека, пели стих «*Кукушечка*» [2, с. 169–170]. В местной традиции этот стих звучал в моменты сидения у гроба и на 40 дней («*проводы души*»).

Важно отметить, что в похоронном обряде духовные стихи и плачи долгое время существовали параллельно. Причитания исполнялись только в светлое время суток (утро, день), стихи и молитвы – преимущественно в темное время (вечер, ночь). В результате тесного взаимодействия стихов и плачей в ритуале между ними возникают многочисленные ладово-интонационные связи.

Рассмотрим напевы плача и стиха, имеющие в качестве ладовой основы *малую терцию (терцовый трихорд) с субквартой (Примеры 1, 2).*

Пример 1 – Плач при покойной матери, с. Тюлюк [3, с. 234]

А мо - я ми - ла ма - мыч - ка,  
Ох, ни - где — ни у - ви - - жу.  
А го - ло - со - чи - ку боль - ше,  
Ох, боль - ше — ни ус - лы - шу...

Ладовую основу причитания составляет *малая терция* ( $c - d - es$ ) с *субквартой* ( $g - c$ ) и *терцовой переменностью* опорных тонов ( $es - c$ ). Для интонационного развития данного образца характерна типовая мелодическая формула, с которой начинается каждая мелострока: секстовый скачок от субкварты (минуя главный устой  $c$ ) к опорному терцовому тону ( $es$ ), находящемуся на иктовом слоговом времени периода (движение по звукам минорного квартсектаккорда  $g - c - es$ ) с поступенным движением к устью. Подобный зачин мы можем наблюдать и в духовном стихе, исполняющемся на «проводах души» (40 дней):

Пример 2 – «На духовное моление», с. Орловка [4, с. 58]

На ду - хов - на - я ма - лень - я при - шли — ду - шу пра - ва - дить, —

*типовой плачевый оборот*

Как видно из примера, напев стиха так же, как и в причитании, начинается с той же интонационной «волны», устремленной к вершине звукового поля – движения по звукам минорного квартсектаккорда. Вероятно, это сходство объясняется единым обрядовым и эмоциональным контекстом: провода усопшего – провода души, где «плачевая» интонация становится темой-зерном, выражающей скорбь. Важно отметить, что указанный мелодический оборот является основой *типового каданса* в похоронно-поминальных напевах горнозаводских духовных стихов (сёла Серпиевка, Орловка, Тюлюк Челябинской области) (Пример 2 а):

Пример 2 а – «Ой, ты, матушка, да ты, Владычица», с. Тюлюк [4, с. 130]

Ой, ты, Ма - ту - шка, да ты, Вла - ды - чи - ца,

кадансовый мелооборот

IV II 1 3

Также и ладовая формула – *малая терция с субквартой* – является основой ладовых структур многих духовных стихов.

Наряду с трихордами, в мелодике местных духовных стихов, а также календарных, хороводных и свадебных песен реализуется еще один вид древних ладообразований – *тетрахорд*, представляющий собой диатонический звукоряд в пределах кварты, мажорного либо минорного наклонения с главным устоем в основании звукоряда (Примеры 3, 4):

Пример 3 – «Кострома» (весенний хоровод), с. Сергиевка [3, с. 246]

Ка - стра - ма мы - я, Кас - тро - муш - ка, да

Раз - ви - сё - лы - я га - ло - вуш - ка, да

Пример 4 а – «Кукушка» (духовный стих), с. Сергиевка [4, с. 95]

Ку - да ты, ку - да, ку - куш - ка, ку - да, горь - ка - я, ле - тишь?

Напевы духовного стиха и хоровода демонстрируют тесную ладово-интонационную взаимосвязь. Их мелодике присущи восходящие квартовые скачки с устоем на вершине кварты, нисходящие трихордовые попевки (трихорды в кварте), единые кадансовые мелообороты (нисходящее поступенное движение от 4-й ступени к тонике). Ладовой моделью обоих напевов служит *минорный тетрахорд* с квартовой переменностью устоев (4–1–4). Ладовые системы с *квартовой переменностью опорных тонов* также характерны для челябинских духовных стихов.

Значимым элементом в мелодической организации напевов духовных стихов является *кадансовый мелооборот*. В мелодике местных стихов



имеют место характерные для уральских проголосных песен *кадансовые обороты*. Один из них представляет собой расхождение двух голосовых линий в октаву путем поступенного движения к главной опоре в нижнем голосе, а в верхнем – восходящего скачка на квинту к устою [3, с. 129–130]:

*Пример 4 б – «Кукушка», с. Сергиевка*

Для заключительных мелооборотов стихов также характерно нисходящее движение к главной опоре в обеих мелодических линиях (в нижней – это поступенное движение, в верхней – квартовый скачок):

*Пример 5 – «Да не роица ли расшаталася» (свадебная), с. Сергиевка [3, с. 217]*

*кадансовый мелооборот*

*«Боже» (духовный стих), с. Сергиевка [4, с. 97]*

*«Проходят по городу вести» (духовный стих), с. Орловка [4, с. 33]*

Следует отметить, что подобный кадансовый оборот характерен и для лирических проголосных песен горнозаводских районов Среднего и Южного Урала [1, с. 126–127].

Помимо ладово-интонационного единства, местные духовные песнопения и обрядовые жанры имеют общность многоголосной фактуры, представляющей гетерофонию терцовой и квинтовой основы. Духовные стихи также впитали в себя и фольклорную исполнительскую манеру: открытый плотный звук, глиссандирование, голосовые спады в окончании фраз, словообрывы, внутрислоговые распевы. Многоголосный склад и исполнительская манера духовных стихов во многом отражает стилистику протяжных песен Челябинской области.

Итак, духовный стих Челябинской области, являя собой уникальную живую и действующую фольклорную традицию, синтезирует стилевые признаки других традиционных жанров, а также выполняет их функции в социально-культурной жизни этноса. Несмотря на то, что духовный стих культивируется преимущественно среди представителей пожилого поколения, не иссякает надежда на то, что он будет востребованным и впредь, оставаясь носителем важнейших духовных истин, этических норм и общечеловеческих ценностей.

#### *Литература:*

1. Калужникова, Т.И. Песенная традиция русского населения Среднего Урала [Ноты, текст] : учеб. пособие для студентов музыкальных вузов / Т.И. Калужникова. – Екатеринбург : Урал. Гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2005. – 200 с.
2. Похоронно-поминальные традиции на Южном Урале [Текст, ноты] : сб. матер. фольклор. экспедиций лаб. нар. культуры Магнитог. гос. ун-та (1993–2007) / авт.-сост. Т.И. Рожкова, С.А. Моисеева. – Магнитогорск : МГУ, 2008. – 222 с.
3. Юровская, О.Л. Духовные стихи в песенной традиции калужских и пензенских переселенцев Челябинской области [Текст] : дис... канд. искусствоведения / О.Л. Юровская. – Челябинск, 2017. – 446 с.
4. Юровская, О.Л. На деревьях-та сидят да птички райския... :духовные стихи горнозаводских сёл Челябинской области: материалы фольклорно-этнографических экспедиций [Ноты, текст] / Запись, нотирование, сост., вступ. статьи и коммент. О.Л. Юровской. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – 166 с.

#### *References:*

1. Kaluzhnikova, T.I. Pesennaya tradiciya russkogo naseleniya Srednego Urala [Noty, tekst] : ucheb. posobie dlya studentov muzykal'nyh vuzov / T.I. Kaluzhnikova. – Ekaterinburg : Ural. Gos. konservatoriya im. M.P. Musorgskogo, 2005. – 200 s.
2. Pohoronno-pominal'nye tradicii na Yuzhnom Urale [Tekst, noty] : sb. mater. fol'klor. ekspeditsij lab. nar. kul'tury Magnitog. gos. un-ta (1993–2007) / avt.-sost. T.I. Rozhkova, S.A. Moiseeva. – Magnitogorsk : MGU, 2008. – 222 s.
3. Yurovskaya, O.L. Duhovnye stihy v pesennoj tradicii kaluzhskih i penzenskih pereselencev Chelyabinskoy oblasti [Tekst] : dis... kand. iskusstvovedeniya / O.L. Yurovskaya. – Chelyabinsk, 2017. – 446 s.
4. Yurovskaya, O.L. Na drevah-ta sidyat da ptichki rajskiya... :duhovnye stihy gornozavodskih syol Chelyabinskoy oblasti: materialy fol'klorno-etnograficheskikh ekspeditsij [Noty, tekst] / Zapis', notirovanie, sost., vstup. stat'i i komment. O.L. Yurovskoj. – Chelyabinsk: YUUrGII im. P.I. CHajkovskogo, 2017. – 166 s.

**Юдина Ксения Владимировна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
обучающийся 2 курса факультета музыкального искусства  
E-mail: amenus93@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Рахимова Майя Вильевна,**  
кандидат философских наук;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П.И. Чайковского»,  
доцент, заведующий кафедрой СГиППД  
E-mail: Mayesta@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

## **ПРЕОДОЛЕНИЕ РЕЧЕВЫХ ДЕФЕКТОВ У ДЕТЕЙ РАННЕГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОР**

*Аннотация.* В статье представлены проблемы и перспективы преодоления речевых дефектов у детей раннего возраста. Приводится ряд речевых упражнений детского фольклора для исправления дефектов в речи у детей во время пения.

*Ключевые слова:* детский фольклор; детская речь; дикция; певческая установка; дыхание.

*Annotation.* The article presents the problems and prospects of the child's language world. A number of speech exercises of children's folklore are given to correct defects in speech in children during singing.

*Keywords:* children's folklore; children's speech; diction; singing; breathing.

Не будет преувеличением заметить, что очень многие дети любят петь. Поют дети искренне и самозабвенно и при этом, при исполнении песен глубоко воспринимают музыку и активно выражают свои чувства и переживания. Голос ребёнка – естественный инструмент, которым он обладает с ранних лет. С первого дня появления на свет он учится овладевать своими органами речи: издает звуки, которые являются результатом двигательных рефлексов и т. д. [5, с. 6].

Пение наиболее близко и доступно детям в любые периоды становления. Без особых усилий и волевого напряжения оно становится основным средством музыкального воспитания. По этой причине пение практически всё время присутствует в жизни ребёнка: заполняет его досуг, помогает

организовать творческие и сюжетные игры. Нередко пением сопровождаются и другие виды деятельности: танец, хоровод, игра на детских музыкальных инструментах.

Исполнение песни вызывает у ребёнка положительное отношение ко всему прекрасному и доброму, убеждает его сильнее, чем информация о себе и мире, полученная рациональным путем [6, с. 5].

Спонтанное пение, импровизация стимулирует в ребёнке чувство уверенности в себе, своих творческих силах и возможностях, умение доверять себе и движению творческих процессов в глубине души. Причем, навыки формируются незаметно и незатейливо, постольку – поскольку. Если же речь идет о пении как о профессиональном процессе, то сам процесс обучения пению требует от детей большой активности и умственного напряжения.

Ребёнок с помощью наставника, педагога учится сравнивать своё пение с пением других, прислушиваться к исполняемой мелодии на фортепиано, сопоставлять различный характер музыкальных фраз, предложений, оценивать качество исполнения.

Параллельно с приобретаемыми профессиональными навыками, занятия пением благотворно влияют на детский организм, помогают развитию речи, углублению дыхания, укреплению голосового аппарата. Также в процессе обучения пению особенно активно развиваются музыкальные способности детей: эмоциональная отзывчивость, музыкальный слух и чувство ритма.

Тем не менее, приходится отметить, что множество детей с малого возраста имеют речевые дефекты. Как правило, дети, имеющие речевые дефекты, отстают от сверстников в музыкальном развитии. Среди специфических недостатков музыкального развития следует отметить аритмичность, плохой мелодический слух, слабую музыкальную память, интонационную невыразительность, психологическую зажатость.

Особенности речевого аппарата таких детей заключается в вялости лицевых мышц, зажатости нижней челюсти, плохой работе резонаторов. Это усугубляется зажатостью плечевого пояса, что в значительной мере затрудняет выработку правильного певческого дыхания.

Необходимым условием для правильной и успешной работы с такими детьми является доброжелательное искреннее отношение педагога к ребёнку, его эмоциональная компетентность и тонко организованный профессионализм. Слишком многое зависит от профессиональной компетентности педагога в развитии детских навыков, устранении ряда речевых недостатков, да и формировании эмоционального багажа ребёнка, чтобы отнестись к данной проблеме легкомысленно.

В процессе приобретения музыкальных навыков и работы над речевыми дефектами незаменимым инструментарием следует назвать репертуар детского фольклора.

Характеризуя детский фольклор как самостоятельный феномен, следует отметить, что это, прежде всего, неотъемлемая часть традиционной устной культуры. Он включает в себя, с одной стороны, сами произведения как творческое обращение к детям, а с другой – собственно детское творчество.

Помимо этого, детский фольклор – это часть народной педагогики. Его жанры интуитивно основаны на учете психических и физических особенностей детей разных возрастных групп (младенцы, дети, подростки). В детском фольклоре сочетаются разные функции: утилитарно-практическая, познавательная, воспитательная, мнемоническая, эстетическая.

Художественная форма детского фольклора специфична: для него характерна своя образная система, тяготение к ритмизованной речи и игре. В свою очередь игра – это вид деятельности, который максимально удобен в работе с детьми и с психологической, и с профессиональной точек зрения. Соотнесение художественного текста с игрой – это вообще ключевой признак детского фольклора [4, с. 268].

По словам профессора Виноградова Г.С., термин «детский фольклор» «обнимает собою всю совокупность разных видов словесных произведений, известных детям и не входящий в репертуар взрослых; другими словами термин «детский фольклор» обнимает то, что создано в слове самими детьми, и то, что, не будучи созданием детских поколений, вошло со стороны в их репертуар, выпав из репертуара взрослых» [1, с. 155].

Детский фольклор всегда привлекал и привлекает внимание не только фольклористов и этнографов, но и педагогов – ученых, стремящихся проникнуть в суть народной педагогики. Хочется отдельно подчеркнуть неоценимый вклад в педагогическую пропаганду детского фольклора таких видных исследователей прошлого и настоящего, как Е. Прокошину, Г. Виноградова, М. Мельникова, Г. Науменко.

Творчество взрослых, обращенное к детям, зачастую представлено колыбельными песнями, пестушками, потешками и прибаутками.

Все перечисленные формы музыкального творчества можно использовать не только в освоении музыкального репертуара, эстетического самообогащения, но и в работе над коррективкой речевых дефектов. С помощью детского фольклора можно прорабатывать разные навыки, присоединяя к нему отдельные педагогические упражнения, методы, приемы и способы формирования вокальных навыков у детей и коррекции отдельных недостатков.

Положительный эффект в работе детьми, которые имеют речевые дефекты, дают упражнения по системе В. Емельянова. Здесь на артикуляционную гимнастику можно не тратить много времени, но она все равно дает положительный эффект и в большой степени активизирует речевой аппарат.

В данной научной работе предлагается обратить внимание на такие упражнения, как:

- «высовывание» языка до отказа с последовательным прикусыванием языка от кончика до конца, чем дальше, тем лучше;
- покусывание языка боковыми зубами;
- покусывание внутренней поверхности щек;
- круговые движения языком между зубами и щеками;
- цоканье и пощелкивание языком.

Кроме того, можно упереться острым языком попеременно, то в верхнюю, то нижнюю губу, правую – левую щеку, как бы протыкая их насквозь. Пощелкать языком, меняя объем рта так, чтобы звуковысотность щелчка менялась. Поднять верхнюю губу, открыв верхние зубы и десны и придав лицу радостное выражение [3].

Также можно использовать упражнения в виде игр. Например, игровое задание, в котором разные по величине «лошадки» (люди) цокают копытами. Большие – медленно и низко, маленькие пони – быстро и высоко. Если игра носит групповой характер, то можно параллельно выстраивать звуковысотные частоты, то в унисон, то двухголосно.

Также можно использовать упражнения-игры для подготовки доречевого аппарата, например:

### **Упражнение**

Педагог: Рано утром, на рассвете...

Дети: Шу-шу-шу, шу-шу-шу! (произносят слова, сильно вытягивая губы трубочкой и потирая ладошкой о ладошку поочередно у правого и левого уха).

Педагог: То ли аист, то ли ветер...

Дети: Шу-шу-шу, шу-шу-шу!

Педагог: Пролетел среди берез...

Дети: А-а! А-а! (глиссандо вверх с постепенным крещендо, нижняя челюсть максимально опущена).

Педагог: Новость свежую принес!

Дети: А-а! А-а!

Педагог: И сейчас же слухи, слухи...

Педагог: Зазвенели, словно мухи...

Дети: З-з-з! (издают зудящий звук со сжатыми зубами, уголки рта сильно растянуты).

Педагог: Пробежал по лесу гул...

Дети: Гу-гу-гу-гу! (слог произносят на сильном коротком выдохе).

Педагог: Тут спросонок лес вздохнул...

Дети: Уф! Уф! (сильный короткий выдох). Педагог: И посыпалась роса...

Дети: Динь-динь-динь! (произносится в верхнем регистре, на улыбке, звук [н'] – носовой).

Педагог: Зазвучали голоса-Дети: А-а-а! (поют звук [а] в примерной зоне, на длинном выдохе). После того как дети сделали артикуляционную гимнастику, а также подготовили свой голосовой аппарат к пению, очень важно обратить внимание на осанку при пении. Для этого в данной работе рекомендуется исполнить песню Л. Абелян «Петь приятно и удобно».

В пении особенное внимание нужно уделять дыханию. Особенно это касается певческого дыхания смешанного типа. Очень часто вдох у детей, имеющих нарушения речи, сопровождается поднятием плеч. Этого нельзя допускать, так как это мешает правильному звукообразованию.

Стараясь формировать короткий вдох и длинный выдох, можно использовать такие приёмы контроля и самоконтроля, как, например:

- «осенние» листочки на ниточках;
- «снежинки» из салфеток;
- пушинки, которые долго «летят» в воздухе, поддерживаемые активным выдохом.

Работу над звукообразованием предлагается начинать с распевов, в которых много гласных и звонкие согласные в окончании слов.

Самым главным при обучении пению является эталон певческого звука. Поэтому в своей работе нужно часто использовать песни-игры, построенные по принципу «эхо», в которых у детей, с одной стороны, есть возможность ориентироваться на эталон певческого звучания (педагог), а с другой – увеличивается возможность самоконтроля и постоянного сравнения своего исполнения с исполнением педагога.

По этому же принципу можно вести работу по разучиванию песен, вводя в многократное повторение одной и той же фразы элементы игры. Например, дети стоят в кругу, а педагог с мячиком – в центре круга. Педагог пропевает фразу и бросает мячик одному из детей. Ребёнок, получивший мяч, повторяет фразу пропетую педагогом и возвращает обратно мяч.

Среди упражнений по укреплению речевого аппарата отдельно следует выделить упражнение «**Винни Пух и Пятачок**», направленное на выработку вариативности певческого и речевого диапазона ребенка.

**Винни Пух** – звук на вдохе фальцетным режимом в низкой тесситуре, на выдохе в грудном: а-А

**Пятчок** – звук на вдохе и выдохе в фальцетном режиме в высокой тесситуре: а-а.

Упражнение «**Кривое зеркало**» ставит своей целью развитие мимической мускулатуры.

Дети стоят лицом к педагогу, свободно в шахматном порядке. Повторяют за педагогом движения в обратном порядке. Педагог поднимает брови вверх – дети хмурят брови; педагог хмурит брови – дети поднимают брови вверх. Педагог надувает щёки – дети втягивают щёки; педагог вытягивает губы вперёд – они улыбаются; поднимает голову вверх – наклоняют голову к груди; приседает – встают на носочки. Все перечисленные примеры способны максимально корректно и эффективно держать на контроле и корректировать речевые недостатки, а также целостно развивать музыкальные певческие возможности ребенка.

В музыкальной педагогической практике широко используется и фонопедический метод по В.В. Емельянову. Применяется этот метод в коррекционной работе с детьми с ОНР (общее недоразвитие речи – различные сложные речевые расстройства, при которых нарушается формирование всех компонентов речевой системы, то есть звуковой стороны (фонетики) и смысловой стороны (лексики, грамматики) при нормальном слухе и интеллекте).

Целью этого метода является включение и развитие защитных механизмов фонации. Критерии, по которым строится работа, – это акустическая эффективность, энергетическая экономичность, биологическая целесообразность. Вот пример фонопедического метода:

**Упражнение «Машина»**

Ребенку предлагается накачать шины звуком на с-с-с-с-с 3-3- 3-3-3 ш-ш-ш.

К упражнению добавляется стихотворение:

*На машине едем к маме,*

*Мы не ели, мы не спали,*

*Целый день мы за рулем,*

*Всё нам было нипочем.*

Также эффективными можно назвать следующие приемы (упражнения).

**Игровой прием «машина гудит».** Небольшой группе детей предлагается спеть заданный звук. Если они не справляются, музыкальный руководитель поднимает красный флажок – машина ехать не может, если справляются, но не очень хорошо, – поднимает желтый флажок, а если хорошо, то зелёный – можно проезжать. Если из детей кто-то хорошо различает правильное и неправильное исполнение, роль светофора можно предложить ему.



**Прием координации слуха и пения.** Предлагаем ребёнку слегка прикрыть пальчиком одно ухо. В этом случае он будет хорошо слышать своё исполнение, а открытое ухо позволит слышать музыкальное сопровождение и пение других детей.

В процессе работы с детьми, страдающими речевыми нарушениями оказались весьма эффективными и упражнения-распевки:

– пение вокализов, несложных мелодий с каким-либо гласным звуком, транспонируя мелодию и меняя гласный звук. Например, мелодию «ре–ми–фа–ми–ре» предлагается пропеть сначала со звуком «а», а затем на пол тона выше со звуком «о» и т. д.

– пропевание слогов «ми–мэ–ма–мо–му» на одном звуке, затем то же самое на последующих звуках.

– Пропевание нисходящих мажорных трезвучий на гласных «и–а–у», «е–о–а» и т. д. [6, с. 15].

Среди речевых дефектов, нуждающихся в коррекции, следует отметить такой дефект речи, как заикание.

Заикающиеся дети – довольно частое явление в современном обществе. Для корректировки и устранения заикания можно использовать дыхательную гимнастику А.Н. Стрельниковой при заикании. Это один из наиболее эффективных методов терапии нарушений плавности и темпа разговора.

Эффективность дыхательной гимнастики зависит от регулярности выполнения и техники. Логопедами рекомендуется выполнять весь комплекс 2 раза в день (утром и вечером). Особенность метода – это установленное количество повторений (96 – «сотка»), меняется только интенсивность. В первые дни выполняется по 8 «вдохов-движений» в 12 подходов с интервалом 3–5 секунд.

Упражнения и техника выполнения представлены в таблице

| Упражнения                   | Как выполняется   |
|------------------------------|---|
| «Ладони»                     | В положении стоя. Руки согнуты в локтевых суставах, ладонями вперед.<br>Во время глубокого и быстрого вдоха носом ладони сжимаются, разжимаются на пассивном выдохе. Воздух должен выходить из легких свободно, без напряжения мышц |
| «Погончики»                  | Исходное положение: стоя, руки согнуты в локтевом суставе до 60-70°, кисти сжаты в кулак. На вдохе руки выпрямляются в локтях с имитацией отжимания. После чего возвращаются в исходное положение на пассивном выдохе               |
| «Накачивание шины» («насос») | Исходное положение: стоя, наклонившись вперед, согнув круглую спину. Руки свободно опущены вниз. Во время глубокого вдоха носом ребенок наклоняется ниже (носом к полу), на выдохе – в исходное положение                           |

|  |  |
|--|--|
| «Кошка»<br>(приседания<br>с поворотом) | Ребенок находится в положении стоя, руки опущены. На вдохе выполняются непринужденные танцевальные движения: сгибание ног в коленях, неглубокое приседание, сгибание рук в локтевых суставах и повороты туловища влево и вправо. Пассивный выдох сопровождается возвращением в исходное положение. На вдохе чередуются повороты в разные стороны       |
| «Обними плечи»                         | Исходное положение: стоя, руки согнуты в локтевых суставах, разведены в стороны на уровне плеч, кисти сжаты в кулаки.<br>На вдохе руки сводятся в попытке «обнять свои плечи», располагая одно предплечье над другим. С пассивным выдохом руки разводятся.<br>После осваивания стандартной методики, можно усложнить закидывания головы назад на вдохе |

Первые три упражнения считаются базовыми и входят в комплекс для новичков.

Голос и речь формируются при прохождении потока воздуха через заданное голосовыми связками отверстие, после чего вступают в роль язык и мышцы губ для воссоздания необходимых звуков. Заикание может быть результатом патологии органов дыхания, недостаточном объеме легких. Поэтому программы на специализированных курсах предусматривают проведение дыхательных упражнений по системе А.Н. Стрельниковой [7].

Наконец, в работе над дикцией полезно проговаривать текст одними губами, в разных темпах, начиная с очень медленного темпа. Это позволяет детям следить за правильностью положения губ и точнее запоминать и воспроизводить мелодию песни.

Работа над любой песней или попевкой определяется обязательно и музыкальными, и логопедическими задачами. Как представляется, успех будет обеспечен в случае соблюдения темпа и ритма.

Разучивание новой песни автор предлагает начинать в медленном темпе, но со строгим соблюдением указанного автором ритма. Для детей такой подход поначалу представляет определенную сложность, поэтому можно предложить использовать движения, помогающие удержать метр – покачивания корпуса (вправо-влево), похлопывание ладошками по коленям, хлопки в ладошки во время пауз.

Такая кропотливая работа обязательно будет способствовать коррекции речи ребёнка. Планомерная выверенная работа над речевыми недостатками, опирающаяся на приведенные упражнения будет способствовать и постепенному формированию четкости в произношении слов в пении, поскольку манера пения является разговорной, близка к разговорной речи. Эта работа будет формировать уверенность ребенка в своих речевых

и певческих возможностях, помогать становлению певческой установки – правильной позе при пении. Во время пения дети должны сидеть прямо, не поднимая плеч, не горбясь, слегка опираясь на спинку стула, который должен соответствовать росту ребёнка.

Вокальные навыки – это взаимодействие звукообразования, дыхания и дикции. Вдох должен быть быстрым, глубоким и бесшумным, а выдох – медленным. Слова должны произноситься чётко и ясно. Все это представляется возможным воспитать с помощью репертуара детского фольклора и комплекса представленных упражнений.

### *Литература:*

1. Виноградов, Г.С. Русский детский фольклор [Текст] / Г.С. Виноградов // Игровые прелюдии. – Иркутск : Издательство госуд. пед. инст-та, 1930. – 432 с.

2. Виноградов, Г.С. Русский фольклор [Текст] / Г.С. Виноградов // Из истории русской фольклористики. – Ленинград : 1978. – 380 с.

3. Нетрадиционные упражнения на развитие голоса на основе использования системы Е. Емельянова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://smolokova.ru/pedagogam/vokalno-xorovaya-rabota.html> (дата обращения 07.05.2018).

4. Зуева, Т.В. Русский фольклор [Текст] : слов.-справ. / Т.В. Зуева // Книга для учителя. – Москва : Просвещение, 2002. – 334 с.

5. Науменко, Г.М. Фольклорная азбука [Текст] : методика обучения детей народному пению / Г.М. Науменко. – Москва : Современная музыка, 2013. – 138 с. ; илл. ; нот.

6. Нестерова, Л.А. Методика воспитания, обучения и развития детей на фольклорной основе [Текст] : учеб.-практ. пособие для студентов специальности 071302 «Социально-культурная деятельность и народное художественное творчество», специальности 073403 «Сольное и хоровое народное пение» / Л.А. Нестерова ; – Курган : Управление культуры курганской области ; Государственное казенное образовательное учреждение среднего профессионального образования «Курганский областной колледж культуры». – 2011. – 64 с.

7. Дыхательная гимнастика А.Н. Стрельниковой при заикании [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://simptomyinfo.ru/stati/zaikanie/219-dyxatel'naya-gimnastika-strelnikovoj-dlya-lecheniya-zaikaniya-u-detej.html> (дата обращения 07.05.2018).

### *References:*

1. Vinogradov, G.S. Russkij detskij fol'klor [Tekst] / G.S. Vinogradov // Igrovyje prelyudii. – Irkutsk : Izdatel'stvo gosud. ped. inst-ta, 1930. – 432 s.

2. Vinogradov, G.S. Russkij fol'klor [Tekst] / G.S. Vinogradov // Iz istorii russoj fol'kloristiki. – Leningrad : 1978. – 380 s.

3. Netradicionnye uprazhneniya na razvitie golosa na osnove ispol'zovaniya sistemy E. Emel'yanova [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://smolokova.ru/pedagogam/vokalno-xorovaya-rabota.html> (data obrashcheniya 07.05.2018).

4. Zueva, T.V. Russkij fol'klor [Tekst] : slov.-sprav. / T.V. Zueva // Kniga dlya uchitelya. – Moskva : Prosveshchenie, 2002. – 334 s.

5. Naumenko, G.M. Fol'klornaya azbuka [Tekst] : metodika obucheniya detej narodnomu peniyu / G.M. Naumenko. – Moskva : Sovremennaya muzyka, 2013. – 138 s. ; ill. ; not.

6. Nesterova, L.A. Metodika vospitaniya, obucheniya i razvitiya detej na fol'klornoj osnove [Tekst] : ucheb.-prakt. posobie dlya studentov special'nosti 071302 «Social'no-kul'turnaya deyatelnost' i narodnoe hudozhestvennoe tvorchestvo», special'nosti 073403 «Sol'noe i horovoe narodnoe penie» / L.A. Nesterova ;– Kurgan : Upravlenie kul'tury kurganskoj oblasti ; Gosudarstvennoe kazennoe obrazovatel'noe uchrezhdenie srednego professional'nogo obrazovaniya «Kurganskij oblastnoj kolledzh kul'tury». – 2011. – 64 s.

7. Dyhatel'naya gimnastika A.N. Strel'nikovoj pri zaikanii [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://simptomyinfo.ru/stati/zaikanie/219-dyxatel'naya-gimnastika-strel'nikovoj-dlya-lecheniya-zaikaniya-u-detej.html> (data obrashcheniya 07.05.2018).

**Янина Светлана Сергеевна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств

им. П.И. Чайковского»,

преподаватель хореографического факультета, методист

E-mail: svsyarina@mail.ru

г. Челябинск Россия

## **ИНКЛЮЗИВНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ**

*Аннотация.* Статья посвящена освещению вопроса реализации инклюзивного образования в сфере искусства и обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья. Перспектива получения профессионального образования лиц с инвалидностью в творчески направленных профессиях крупнейшего в регионе многопрофильного ВУЗа – ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского и анализ состояния доступности обучения такой категории граждан.

*Ключевые слова:* инклюзивный; лица с инвалидностью; инклюзивное образование лица с ОВЗ; ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского; сфера искусства; творчество; обучение.

*Annotation.* This article is dedicated to. The elaboration of implementation of inclusive education in art. The education for persons with disabilities. The prospect of obtaining professional education in creative profession for persons with disabilities in the major regional multidisciplinary high school – SUSIA of P.I. Chaikovsky. Availability status analysis of education for such classes of citizen.

*Keywords:* inclusive; hearing impairment; hearing impaired; deaf; inclusive education; disabled persons; persons with disabilities; SUSIA of P.I. Chaikovsky.

Во все времена вопрос образованности каждого человека имел особую актуальность. Образованный человек определяет истинный потенциал общества знаний, он воплощает в себе ценности, убеждения и идеалы общества. Именно человек всегда остается их носителем, он создает, наращивает и совершенствует знания, а также применяет, преподает и передает их [1]. Чем более образован человек и чем большим количеством знаний, умений и навыков он обладает, тем перспективнее и конкурентоспособнее он будет располагаться на рынке труда.

В настоящее время активно поднимается тема образования каждого члена общества, независимо от того, имеет он какие-либо ограничения по состоянию здоровья или нет. Имеющиеся нарушения или заболевания не должны быть препятствием к рассмотрению инвалида полноправным членом социума, имеющего те же права по получению образования, что и у здоровых сограждан. В Российской Федерации приняты законы, подтверждающие эти права: «Государство поддерживает получение инвалидами образования и гарантирует создание инвалидам необходимых условий для его получения», – указывается в Федеральном законе «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» [2].

В практике реализации доступного образовательного процесса участвуют многие ВУЗы и СУЗы Челябинска и Челябинской области. У каждого из них свои практические и методические наработки обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья по направлению профиля учебного заведения.

В числе заинтересованных образовательных учреждений в создании доступной среды в направлении инклюзивного среднего и высшего образования, находится и ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского – один из крупнейших в регионе многоуровневых и многопрофильных ВУЗов-комплексов, осуществляющий подготовку специалистов в сфере музыкального, изобразительного, хореографического, театрального искусства и социокультурной деятельности. Его деятельность отражает сложные и одновременно творчески-продуктивные процессы становления сферы художественного образования на Южном Урале.

ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского является приоритетным учреждением по обучению профессий в сфере искусства. Все направления обучения и подготовки специалистов института связаны с творческим потенциалом обучающихся, которые непосредственным образом являются предметом постепенного овладения этого ремесла в период обучения, предшествовавший образованию в профильном учебном заведении.

В ВУЗе создаются особые условия для обучения лиц с инвалидностью. Это закреплено законодательными актами и паспортом доступности ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского от 27.12. 2017 года. В числе специальных

образовательных условий для обучения инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья проводился ряд работ, направленных на преодоление архитектурных, социальных и образовательных барьеров.

С сотрудниками Института была проведена дополнительная подготовка (в количестве 27 человек). В Институте разработаны адаптированные образовательные программы для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов.

В образовательном процессе начали использоваться социально активные и рефлексивные методы обучения, технологии социокультурной реабилитации с целью оказания помощи в установлении полноценных межличностных отношений с другими студентами, создание комфортного психологического климата в студенческой группе.

В Институте лица с ограниченными возможностями здоровья и инвалиды имеют возможность обучаться по индивидуальному учебному плану с учетом их особенностей и образовательных потребностей. При необходимости возможно увеличение срока обучения лиц с ОВЗ и инвалидов в соответствии с требованиями федеральных государственных образовательных стандартов. Предусматривается комплексное сопровождение образовательного процесса лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов – работают педагог-психолог, социальный педагог.

Обеспечивается доступность прилегающих к Институту территорий, входных путей, путей перемещения внутри зданий для обучающихся с различными нарушениями функций организма. Проектом предполагается установка вертикального подъемника ПТУ-001 для доступа людей с ограниченными возможностями, оснащенного кнопкой вызова с подачей сигнала на пункт круглосуточного дежурства охраны в здании общежития. На первом этаже в помещении туалета предусмотрена установка туалетной кабины для людей с ограниченными возможностями. На путях движения маломобильных групп населения при пересечении с проезжей частью запроектировано понижение бордюрного камня до 0,04 м.

Коллектив Института продолжает работу, направленную на создание безбарьерной образовательной среды с учетом потребности лиц с нарушениями зрения, с нарушениями слуха, с нарушениями опорно-двигательного аппарата. [5]

Являясь приоритетным учреждением по обучению профессий в сфере искусства, ЮУрГИИ осуществляет подготовку студентов по результату постепенного овладения этим ремеслом в период обучения, предшествовавший образованию в профильном учебном заведении. Невостребованность творческих профессий у лиц с ОВЗ, на что указывает статистика ВУЗа, необходимо связывать с недостаточной развитостью темы дополнительного инклюзивного образования детей в дошкольном и школьном пе-

риоде [4]. Для разрешения этой проблемы необходимо популяризировать и развивать систему инклюзивного дополнительного образования.

В настоящее время в ЮУрГИИ им. П.И Чайковского по системе среднего профессионального образования, по данным на 2018 год, обучается всего 13 человек с инвалидностью: факультет музыкального искусства – 2 человека, факультет социокультурной деятельности – 11 человек. В системе высшего образования обучение проходят 2 человека, оба обучаются на факультете музыкального искусства.

Для объективного анализа обратимся к сайту Федеральной службы государственной статистики. По данным сайта, в России проживает 164 880 432 человек, из которых 12111 000 имеют инвалидность. Трудоспособными (возраст от 16 до 55 лет) из них признаются 17%, что приблизительно равняется 2 миллионам человек. В области образовательной среды за 2017–2018 учебный год по системе СПО обучалось 22947 человек, а на ВПО – 21757 человек [3]. Приведенные данные говорят о том, что при большом количестве лиц с инвалидностью продолжают обучение после среднего общего образования лишь малое количество человек с различными нарушениями. Это связано с разными социальными и личностными факторами, степенью развитости будущего профессионального навыка, при заинтересованности родителей лиц с инвалидностью в получении профессионального образования (62,2%). В том числе 26,2% – начального и среднего профессионального образования, 36,3% – высшего профессионального образования [6].

Создание инклюзивного образования в сфере искусства является важным аспектом личностного и профессионального развития для лиц с инвалидностью. Без существования этой ниши не будет востребованных специалистов в сфере искусства с ограниченными возможностями здоровья, несмотря на их творческие задатки и физические способности.

Несмотря на сравнительно низкий процент, растет численность лиц с ОВЗ, обучающихся в профессиональных образовательных организациях, которые осуществляют подготовку специалистов среднего звена, в отличие от других категорий обучающихся. За период с 2011/2012 учебного года численность инвалидов, обучающихся в такого рода учреждениях увеличилось на 9,2%, и составила на начало 2016/2016 учебного года 14788 человек. Однако доля инвалидов составляет лишь 0,5% от численности обучающихся.

Численность инвалидов – студентов образовательных организаций высшего образования – составила на начало 2015/2016 уч. года 18043 чел. В отличие от численности студентов, обучающихся на специалистов среднего звена, здесь не удастся проследить какую-либо тенденцию – к

росту или сокращению численности. Доля инвалидов среди студентов организаций высшего образования составляет около 0,4% [6].

Тема инклюзивного сообщества в развитии творческого потенциала людей с ограниченными возможностями здоровья в последнее время очень популяризируется. Исследователи инвалидности как социального феномена считают, что искусство, наряду с образованием [7], является одной из наиболее эффективных форм инклюзии (вовлечения инвалидов в нормальную общественную жизнь).

В истории искусства имеются яркие примеры творческого потенциала у лиц с ограниченными возможностями здоровья. В музыкальном искусстве таким считается австрийский композитор Людвиг ван Бетховен. Композитору было 28 лет, когда он начал терять слух, но он не сдавался, и, вопреки полной глухоте продолжал работу над своими произведениями. Болезнь ударила по его социальной жизни, однако композитор не переставал заниматься и интересоваться музыкой до конца своих дней, написав при этом одно из самых известных его композиций – «Симфонию № 9», которая стала жемчужиной в творчестве Бетховена, утвердив новую музыкальную концепцию [8].

В истории художественного искусства есть пример балерины Полины Михайловны Горенштейн, известной под псевдонимом Лина По. Из-за тяжелого осложнения после гриппа – энцефалита – она стала терять зрение. Сопровождалось это рядом тяжелых заболеваний, таких, как амузия и параличи ног и рук. Эти заболевания впоследствии были устранены, но девушка потеряла зрение. Волей случая под руку попался пластилин, и она начала вылепливать фигурки из него, впоследствии перейдя на глину [9]. Через некоторое время её работы появились на Всесоюзной выставке скульптуры в Московском музее изобразительных искусств, и закупочная комиссия при Государственной Третьяковской галерее приобрела три ее труда. В 1939 году Лину По приняли в Московский союз советских художников.

Истории этих людей доказывают возможность и перспективу обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья и жизнедеятельности в сфере искусства.

Творчество проникает практически во все сферы жизни. Профессии, которые напрямую связаны с творческой направленностью, имели свою актуальность во все времена. В настоящее время нужно стремиться к созданию доступной образовательной среды и привлечению лиц с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья для перспективы получения ими профессионального образования в сфере искусства.



## *Литература:*

1. Друкер, П. Энциклопедия менеджмента [Электронный ресурс] / П. Друкер ; пер. с англ. О.Л. Пелявского. – Москва : Вильямс, 2004. – Гл. 22. – Режим доступа : <https://studfiles.net/preview/4271733/page:26/> (дата обращения 10.11.2018).
2. Федеральный закон от 24.11.1995 N 181-ФЗ (ред. от 29.07.2018) "О социальной защите инвалидов в Российской Федерации" / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_8559/13306c6d50519d5e25c2bc166983ed44baaa9ac2/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_8559/13306c6d50519d5e25c2bc166983ed44baaa9ac2/) (дата обращения 10.11.2018).
3. Федеральная служба государственной статистики [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat\\_main/rosstat/ru/statistics/population/disabilities/#](http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_main/rosstat/ru/statistics/population/disabilities/#) (дата обращения 11.11.2018).
4. Информация о специальных образовательных условиях для обучения инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья в государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://uyrgii.ru/dostupnaya-sreda> (дата обращения 11.11.2018).
5. Кучмаева, О.В. Образование детей инвалидов: статистический аспект [Электронный ресурс] / О.В. Кучмаева // Статистика и экономика. – 2016. – № 6. – Т. 13. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/v/obrazovanie-detey-invalidov-statisticheskiy-aspekt> (дата обращения 10.11.2018).
6. Шатский, А.И. Инклюзивное образование в сфере искусства – медиаактивность вузов РФ. 25.03.2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://akvobr.ru/inkluzivnoe\\_obrazovanie\\_v\\_sfere\\_iskusstva.html](http://akvobr.ru/inkluzivnoe_obrazovanie_v_sfere_iskusstva.html).
7. Лапшина, И.Н. Судьба Людвиг ван Бетховена [Электронный ресурс] / И.Н. Лапшина // Молодой ученый. – 2015. – № 15. – С. 654–657. – Режим доступа : <https://moluch.ru/archive/95/21430/> (дата обращения 14.11.2018).
8. Копшицер, И.З. Лина По. Та, у которой признан бы счастья [Электронный ресурс] / И.З. Копшицер // Здоровье. – Режим доступа : <http://lechebnik.info/451/index.htm> (дата обращения 16.11.2018).

## *References:*

1. Druker, P. Enciklopediya menedzhmenta [Elektronnyj resurs] / P. Druker ; per. s angl. O.L. Pelyavskogo. – Moskva : Vil'yams, 2004. – Gl. 22. – Rezhim dostupa : <https://studfiles.net/preview/4271733/page:26/> (data obrashcheniya 10.11.2018).
2. Federal'nyj zakon ot 24.11.1995 N 181-FZ (red. ot 29.07.2018) "O social'noj zashchite invalidov v Rossijskoj Federacii" / [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_8559/13306c6d50519d5e25c2bc166983ed44baaa9ac2/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_8559/13306c6d50519d5e25c2bc166983ed44baaa9ac2/) (data obrashcheniya 10.11.2018).
3. Federal'naya sluzhba gosudarstvennoj statistiki [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : [http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat\\_main/rosstat/ru/statistics/population/disabilities/#](http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_main/rosstat/ru/statistics/population/disabilities/#) (data obrashcheniya 11.11.2018).
4. Informaciya o special'nyh obrazovatel'nyh usloviyah dlya obucheniya invalidov i lic s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya v gosudarstvennom byudzhetnom obrazovatel'nom uchrezhdenii vysshego obrazovaniya «Yuzhno-Ural'skij gosudarstvennyj institut iskusstv imeni P.I. Chajkovskogo» [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://uyrgii.ru/dostupnaya-sreda> (data obrashcheniya 11.11.2018).

5. Kuchmaeva, O.V. Obrazovanie detej invalidov: statisticheskij aspekt [Elektronnyj resurs] / O.V. Kuchmaeva // Statistika i ekonomika. – 2016. – № 6. – T. 13. – Rezhim dostupa : <https://cyberleninka.ru/article/v/obrazovanie-detey-invalidov-statisticheskij-aspekt> (data obrashcheniya 10.11.2018).

6. SHatskij, A.I. Inklyuzivnoe obrazovanie v sfere iskusstva – mediaaktivnost' vuzov RF. 25.03.2011 [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : [http://akvobr.ru/inkluzivnoe\\_obrazovanie\\_v\\_sfere\\_iskusstva.html](http://akvobr.ru/inkluzivnoe_obrazovanie_v_sfere_iskusstva.html).

7. Lapshina, I.N. Sud'ba Lyudviga van Bethovena [Elektronnyj resurs] / I.N. Lapshina // Molodoj uchenyj. – 2015. – № 15. – S. 654–657. – Rezhim dostupa : <https://moluch.ru/archive/95/21430/> (data obrashcheniya 14.11.2018).

8. Kopshicer, I.Z. Lina Po. Ta, u kotoroj prizanyat' by schast'ya [Elektronnyj resurs] / I.Z. Kopshicer // Zdorov'e. – Rezhim dostupa : <http://lechebnik.info/451/index.htm> (data obrashcheniya 16.11.2018).

*Научное издание*

**МИР КУЛЬТУРЫ:  
ИСКУССТВО, НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ**

*Сборник научных статей*

Выпуск 7

Редактор:  
*Л.А. Сундарева*

Составитель:  
*О.Л. Юровская*

Вёрстка:  
*Т.М. Крахмаловой*

*Ответственность за содержание статей, аутентичность использованных цитат, имён, названий несут авторы*

Подписано в печать 29.12.2018 г.  
Формат 60x84/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура Times New Roman. Заказ № 3-19. Тираж 50 экз.  
Уч.-изд. л. 12,0. Усл.-печ. л. 15,75. Цена свободная.

Отпечатано в ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»:  
454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41.  
Редакционно-издательскийотдел:  
454080, г. Челябинск, пр. Победы, 167, к. 301, 409