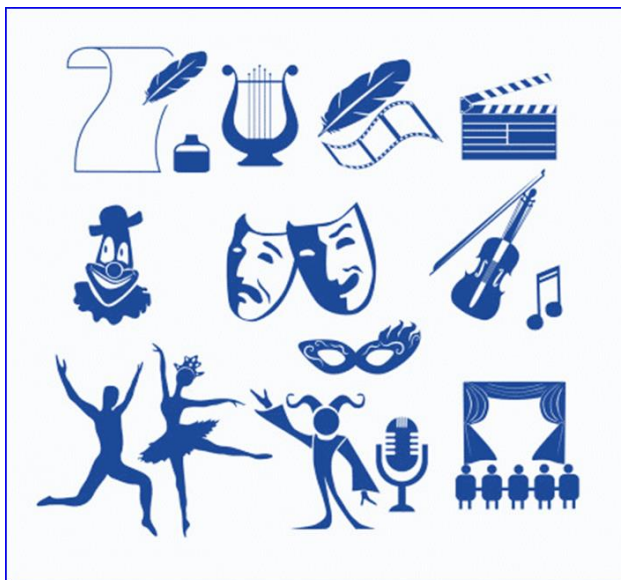


**ГПОУ «Кузбасский колледж культуры и искусств» имени
народного артиста СССР И.Д. Кобзона**

**Межрегиональная научная конференция
«Теоретические и практические проблемы
образования в сфере культуры и искусства:
реализация национального проекта «Культура»,
посвященная 300-летию Кузбасса»**



Кемерово 2021

*Сборник материалов Межрегиональной научной
конференции преподавателей СПО сферы культуры и
искусств*

14 мая 2021 года

*Ответственность за содержание материалов, размещенных в
сборнике, несут авторы*

СОДЕРЖАНИЕ

- Альпеисова Алия Туякбаевна*, преподаватель школы 7
**Казахского национального университета искусств,
 г. Нур-Султан, Казахстан**
**К вопросу о применении дистанционного обучения
 на занятиях репетиторского сольфеджио**
- Аубакирова А.И.*, преподаватель ГБПОО РА 14
**«Адыгейский республиканский колледж искусств им
 У.Х. Тхабисимова»**
**Ограничение в профессиональном образовании во
 время цифрового обучения**
- Береснева Мария Юрьевна*, преподаватель истории 18
**искусств ГПОУ «Кузбасский колледж культуры и
 искусств» им. народного артиста СССР И.Д.
 Кобзона**
- Концепция успешного спектакля для детей (на
 примере спектакля Кемеровского театра для детей
 и молодежи «Что случилось с крокодилом»)**
- Береснева Мария Юрьевна*, преподаватель истории 26
**искусств ГПОУ «Кузбасский колледж культуры и
 искусств» им. народного артиста СССР И.Д.
 Кобзона**
- История и условия возникновения Кемеровской
 группы художников «Бедная Лиза»**

Братанов Константин Викторович, 35
преподаватель БУ «Сургутский музыкальный
колледж» (г. Сургут), Лукиянова Надежда
Николаевна, преподаватель ГБПОУ РМЭ «Колледж
культуры и искусств имени И.С.Палантая»
(г. Йошкар-Ола)

**Музыковедение в XXI веке: пути реализации
профессии**

Колесникова Марина Александровна, 42
преподаватель Кировского областного государственного
профессионального образовательного автономного
учреждения «Вятский колледж культуры»,
Почётный работник среднего профессионального
образования

**Выпускная квалификационная работа как
индивидуальный проект студента по специальности
«Библиотечковедение»**

Обоскалова Ольга Валерьевна, 46
заведующая Воркутинским филиалом
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»

Роль наставника в профессиональном самоопределении

Темникова Екатерина Вадимовна, 55
концертмейстер ГПОУ
«Кузбасский колледж культуры и искусств»
им.народного артиста СССР И.Д.Кобзона

**Проблемы межличностных отношений участников
учебных творческих коллективов**

Файзулина Маргарита Рафаиловна,
преподаватель хореографии ГПОУ
«Кузбасский колледж культуры и искусств»
им. народного артиста СССР И.Д. Кобзона 65

**Эстетические и философские принципы свободного
танца: к постановке проблемы**

Франгулова Виктория Эдуардовна,
преподаватель ГБПОУ КК
«Новороссийский музыкальный
колледж им. Д. Д. Шостаковича» 71

Методы обучения предметам музыкального искусства

Юрченко Татьяна Федоровна,
преподаватель высшей категории, методист
ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» 79

**Использование современных педагогических
технологий на уроках учебной дисциплины «Грим» в
образовательных учреждениях культуры и искусств**

*Альпеисова Алия Туякбаевна
преподаватель школы
Казахского национального
университета искусств,
г. Нур-Султан, Казахстан*

К вопросу о применении дистанционного обучения на занятиях репетиторского сольфеджио

Современная система образования серьезно изменилась в связи с пандемией коронавируса. Все уровни образования многих стран перешли на дистанционное обучение, под которым подразумевается применение форм работы, в которых реализуются информационные и телекоммуникационные технологии на расстоянии. В педагогической литературе оно определяется как «форма обучения, при которой взаимодействие учителя и учащихся между собой осуществляется на расстоянии и отражает все присущие учебному процессу компоненты (цели, содержание, методы, организационные формы, средства обучения), реализуемые специфическими средствами интернет-технологий или другими средствами, предусматривающими интерактивность» [1, с. 17]. Необходимо отметить, что при этом происходит опосредованное взаимодействие преподавателя и обучающихся. Отсюда контактные часы переводятся в формат онлайн, формируются электронные образовательные ресурсы, разрабатываются методические рекомендации для их применения.

Обратимся к истории становления дистанционного обучения, которая начинается с 1836 года и связана она с Лондонским университетом. В 1858 году появились колледжи, работающие по университетской программе, где задания студентам рассылались по почте. А когда с появлением телевидения в первой половине XX века была

создана Комиссия по аккредитации дистанционного обучения, дистанционные технологии образования стали активно развиваться.

Новым рубежом в развитии образовательных технологий стало появление интернета. Одним из первых интернет для предоставления студентам доступа к записанным лекциям и материалам курса стал применять университет штата Иллинойс (1960 год). С тех пор дистанционные образовательные технологии «скакнули» широко вперед, что способствовало созданию уникальных программ.

Дистанционное обучение в школах сопряжено со многими трудностями. Во-первых, система образования не была подготовлена технически, во-вторых, сами преподаватели учились применять дистанционные технологии, в-третьих, школьники вместе с родителями стали осваивать новые образовательные интернет-ресурсы и различные платформы. С особой остротой эти проблемы проявились в школах искусств. Ведь помимо освоения общеобразовательных предметов, учащиеся школ искусств должны совершенствовать свои музыкально-исполнительские навыки и формировать знания по музыкально-теоретическим дисциплинам. В этом отношении на преподавателей ложится большая задача по организации различных видов дистанционного обучения и практической работы по освоению музыкально-исполнительских навыков.

Задача проведения дистанционных занятий по специальным музыкальным дисциплинам состоит в том, чтобы привить практические умения и навыки, а также довести их до автоматизма. Учитывая ограниченность времени дистанционных занятий, необходимо делать акцент на главные положения, а не на частности для того, чтобы добиться ускоренности в освоения музыкального материала. При этом вопросы постановки рук и технического

совершенствования должны иметь сквозную подготовку и непрерывность в обучении. И самое главное в работе преподавателя – это обратная связь, когда практическая направленность самообучения нацелена на конечный результат. Например, при обучении на каком-либо музыкальном инструменте главная проблема связана с отсутствием контактного обучения, а именно невозможности нахождения «лицом к лицу». Преподаватель не может тактильно ощутить правильность положения рук, их зажатость или свободу, постановку аппарата, расстановку пальцев на грифе инструмента и т.п.

В настоящей статье речь пойдет о проблемах дистанционного обучения в рамках репетиторского сольфеджио. Эта дисциплина предусмотрена учебным планом в школах-интернатах для одаренных детей.

В послевоенное время XX столетия в Казахстане стали открываться школы-интернаты для одаренных детей. Так, Постановлением кабинета министров Казахской ССР, в ноябре 1964 года была открыта Республиканская казахская специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных детей, которая носит имя А.К.Жубанова¹. На сегодняшний день такие школы-интернаты для одаренных детей имеются во многих городах Казахстана (Нур-Султан, Алматы, Караганда, Павлодар). Школа Казахского национального университета искусств также приравнена к школе-интернату для одаренных детей.

Немного о понятии репетиторское сольфеджио. Слово «репетитор» происходит от латинского *repetitor*, и в переводе означает «тот, кто повторяет». Репетитор как явление

1 Жубанов А.К. - Народный артист Казахстана, известный композитор, ученый, дирижер, исследователь казахской музыки, доктор искусствоведения, академик.

сформировалось в дореволюционной России, и означало учителя, «под руководством и наблюдением которого учащиеся, живущие в интернате, выполняли домашние задания» [2, с.501]. Термин сольфеджио (по-итальянски *solfedgio*) – это пение по нотам, пение с названием нот. Сольфеджио – это учебная дисциплина музыкально-теоретического цикла, целью которой является «воспитание слуха, осознание элементов музыкальной речи и их роли в музыкальном произведении» [3, с.191].

Преподаватель, ведущий репетиторское сольфеджио, является:

1. Учителем, под наблюдением и руководством которого выполняется домашнее задание;
2. Опытным педагогом, проводящим индивидуальные и групповые занятия по предмету.

Остановимся на некоторых важных моментах, над которыми необходимо скрупулезно работать в онлайн-режиме. Так, выполнение домашнего задания по сольфеджио предполагает самостоятельную работу учащегося под руководством преподавателя. Время, предусмотренное на выполнение домашнего задания, исходит из затрат времени на отдельные виды заданий: диктант, сольфеджирование, интонационные упражнения, теоретические задания, творческие задания и др. При проведении практических занятий онлайн, в виду большого объема информации, преподаватель должен сконцентрироваться на тех заданиях, с которыми учащемуся будет трудно справиться самостоятельно

Целесообразно равномерно распределять время на выполнение домашнего задания, затрачивая внимание на наиболее сложных заданиях. Домашнюю подготовку рекомендуется начинать с заданий, в которых прорабатывается новый теоретический материал. При проведении практических занятий онлайн, в виду большого

объема информации, преподаватель должен заострить внимание на основных положениях новой темы. Ввиду того, что дистанционное обучение открывает новые возможности образовательного процесса, многие формы работы требуют значительного расширения сферы преподавания материала. Это расширение идет не за счет вытеснения обычных форм обучения, а в счет дополнения к ним. Прежде всего, это видео и аудио файлы, видеозвонки, Skype, общение в чате WhatsApp, программа ZOOM.

Должное время необходимо уделить интонационным упражнениям и сольфеджированию. При дистанционном обучении учащийся должен сделать аудиозапись нотного примера, данного для сольфеджирования. Преподаватель, прослушав запись, делает замечания, рекомендует проработать отдельные фрагменты и прислать повторную запись. В случае, если учащийся не справляется с поставленной задачей, преподаватель сам пропевает нотный образец и отправляет запись для подражания. Такой метод широко используется в вокальной педагогике, получив название эмпирический, и заключается он в показе для подражания («Пой как я пою»). Многие педагоги-вокалисты называют его лидирующим. Так, Л.Б.Дмитриев писал: «...он в высшей степени нагляден, заразителен, доступен, заставляет интуитивно найти нужные приспособления...» [4, С.321]. Затем учащийся еще раз записывает интонирование нотного образца, после чего преподаватель обращает внимание на чистоту интонирования, ритмические особенности, выразительность исполнения и т.д.

Определяющей тенденцией дистанционного обучения становится самостоятельность учащегося, которая проявляется в выполнении домашних заданий. Необходимо разъяснить учащимся, что домашние занятия должны быть регулярными от урока к уроку, и выполняться в полном объеме. Проработку тех форм работы, которые вызывают у

ученика наибольшие трудности, можно выполнить несколько раз. На онлайн-занятиях нужно показывать ученикам, как работать над каждым видом домашнего задания (как разучить одноголосный, двухголосный пример, как прорабатывать интервальные, аккордовые последовательности, интонационные упражнения). Мастерство преподавателя заключается в том, как в рамках дистанционного обучения систематизировать информацию и научить самостоятельно ее осваивать. Всегда сложно идет работа над диктантом. Музыкальный диктант – форма работы, которая способствует развитию всех составляющих музыкального слуха и учит осознанно фиксировать услышанное. Перед началом работы над диктантом необходима тщательная настройка в тональности, для которой можно использовать интонационные упражнения, сольфеджирование, задания по слуховому анализу. Затем преподаватель проводит разбор музыкального диктанта (совместный анализ с преподавателем особенностей структуры мелодии, размера, ладовых особенностей, движения мелодии, использованных ритмических рисунков). После ряда прослушиваний преподаватель дает время для нотной записи. Записи диктанта учащиеся сканируют и присылают преподавателю, которые он проверяет и отмечает ошибки, над которыми они продолжают работу.

Слуховой анализ – это, прежде всего, осознание услышанного. В рамках дистанционного обучения трудно обучить учащихся эмоционально воспринимать услышанное и различать конкретные элементы музыкального языка. Для этого лучше использовать и примеры из музыкальной литературы, и специальные инструктивные упражнения. На начальном этапе обучения слуховой анализ проходит, как правило, в устной форме. Лишь позднее можно давать аудиозаписи для самостоятельной записи слухового анализа.

Таким образом, дистанционное обучение открывает новые возможности в самообучении. При этом нельзя забывать, что активная методика обучения на начальном этапе с получением максимума теоретической информации предшествует решению практических задач. Преподаватель, предоставляя учащимся дистанционно ту или иную информацию, должен дифференцировать ее по степени важности, отделяя более существенное от менее существенного. Необходимо стремиться к тому, чтобы все пояснения и комментарии были конкретно логичны, емки и ясны. С этой целью необходимо спланировать сам процесс передачи знаний на занятиях онлайн последовательно и системно.

В то же время необходимо отметить, что в режиме онлайн-обучения по репетиторскому сольфеджио имеются определенные проблемы. В первую очередь возрастает объем работ преподавателя, который вынужден помимо освоения средств дистанционного обучения искать новые ресурсы в своей работе. Увеличивается время на подготовку к занятиям (поиск дополнительных материалов и создание аудио, видеозаписей, видеофайлов и т.п.), проверку домашних заданий. Зачастую имеются и технические проблемы: отсутствие персональных компьютеров, доступов к сети Интернет. Иногда связь не имеет должного уровня (пропажа звука, искажение звука, прерывистый видеосигнал, «зависание» изображения, различные сложности с подключением к сети интернет и др). Особенно это важно на репетиторском сольфеджио, когда требуется синхронность изображения и звука.

Таким образом, в рамках дистанционного обучения активность преподавателя и учащего увеличивается. Ввиду отсутствия контактной системы «учитель - учащийся» необходимо получение прочных практических навыков на уроке, как в режиме реального времени, так и в

самостоятельной работе. При необходимости всегда есть возможность связаться с преподавателем, задать вопросы по пройденному материалу, при этом учащиеся и их родители могут пользоваться альтернативными IT-инструментами, online-коммуникациями Skype, Zoom.

Источники:

1. Полат Е. С., Бухаркина М. Ю., Моисеева М. В. Теория и практика дистанционного обучения: Учеб. пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / Под ред. Е. С. Полат.- М.: Издательский центр «Академия», 2004.- 416 с.
2. Ефремова Т.Ф. Современный словарь русского языка три в одном: орфографический, словообразовательный, морфемный.— М.: АСТ, 2010.— 699 с.
3. Агажанов, А. П. Сольфеджио // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 5 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. - М. : Советская энциклопедия, 1981. - С. 191-192.
4. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. 2-е изд., перераб. - М.: 2014. –675 с.

*Аубакирова А.И.
преподаватель ГБПОУ РА
«Адыгейский республиканский колледж
искусств им У.Х. Тхабисимова»
Анна Аубакирова
anya.aubakirova.80@bk.ru*

**Ограничение в профессиональном образовании во время
цифрового обучения**

В настоящее время интернетом уже никого не удивить. Информационное воздействие осуществляется посредством социальных сетей, мессенджеров, информационных порталов, влияя на наше окружение и

заменяя живое общение. Можно сказать, что это влияние цифрового сектора расширяется не просто быстро, а рекордными темпами. В сети интернет можно найти за короткое время информацию практически на любую тему. Нет необходимости идти в библиотеку, искать по каталогу нужную книгу, листать страницы, конспектировать текст и т.д. Однако, находиться под абсолютным воздействием информации напрямую и косвенно в течение продолжительного времени далеко не легко. Эта тяжелая сетевая нагрузка превышает природные возможности человека. Риск интернет-зависимости был впервые описан в 1995 году психиатром Айвеном Голдбергом.[2]. На сегодняшний день динамика роста, особенно среди подростков и молодежи непрерывно увеличивается (с 10 до 17%).

Среди студентов колледжа искусств цифровизация образования должна быть минимизирована в силу ряда причин. Это ограничивающие факторы, затормаживающие процесс обучения, который обладает большой специфичностью. Студент творческой профессии кардинально отличается от студента-гуманитария или «технаря». Для него очень значимым является человеческий фактор в образовательном процессе. Без живого межличностного общения студент-музыкант, хореограф, актер или художник просто не освоит программу обучения, не поймет азов, методики, не сможет работать по специальности. Как можно научить дистанционно играть на инструменте? Никак. Именно человек, а не цифровые средства обучения, является наиболее сильным источником учебной мотивации. Цифровизация может помочь в обучении, скорее, как дополнительное средство обучения, но никак не главное.

Еще одним важным ограничением полностью цифрового обучения можно считать практическую ориентированность творческих профессий. Требование

прохождения практической части обучения в очной форме по некоторым профессиям и специальностям закреплено в Законе об образовании Российской Федерации (273-ФЗ, ст. 16.3).

Даже возможности индивидуального обучения, которые несет с собой цифровое обучение, нередко сказываются отрицательно на процессе развития: студент замыкается в своей компьютеризованной учебной среде. Предполагается, что переход к цифровому образованию приведет к существенному уменьшению роли преподавателя в процессе образования и к повышению значения самообучения с помощью цифровых технологий. При этом цифровая образовательная среда, система онлайн-курсов и других образовательных ресурсов рассматриваются как самодостаточные средства для эффективного образовательного процесса. Многие развитые европейские страны, опережающие Россию в своем развитии, при переходе к массовому дистанционному обучению еще в 2013 году столкнулись с такими итогами: учащиеся не смогли познакомиться с полным курсом лекций учебной программы, не освоили больше половины предмета, попросту списали ответы на контрольных и т.д. Из-за этого международная группа футурологов признала, что, по всей видимости, «обучение от человека к человеку» и впредь будет оставаться ключевым процессом развития и самой эффективной формой «самоуправляемого обучения» [1].

Качество и обеспеченность техническими ресурсами, обеспечивающими цифровой образовательный процесс, в колледже весьма ограничены. Эффективность непрерывного педагогического образования, даже по общеобразовательным дисциплинам снижается из-за перебоев с интернетом (48%) и качеством звука (22%), что подтвердил опрос преподавателей.

Необходимо учитывать также комплекс санитарно-гигиенических ограничений, обусловленных влиянием цифровых технологий и средств на здоровье студентов. В числе негативных результатов ненормированной работы подростков и молодежи за компьютером отмечены: снижение зрения, искривление позвоночника, различные признаки быстрой утомляемости, неврологические симптомы и многое другое.

Наконец, ограничение, связанное с неготовностью педагогических кадров к отказу от традиционных методов обучения и «цифровой трансформации» своей профессиональной деятельности. Это обусловлено дефицитом ресурсов, необходимых для изменений, включая запаздывающий характер обновления нормативно-правового и научно-методического обеспечения. Т.е. цифровизация профессионального образования проходит гораздо медленнее, чем этого хотелось бы их инициаторам. Таким образом, цифровизация образования имеет свои риски. Чтобы процесс профессионального образования был наиболее успешен, необходима глубинная встречная трансформация образовательного процесса и всех его элементов с цифровыми технологиями и средствами, используемыми в образовательном процессе. На преподавателя творческих профессий ложится большая нагрузка: выступать в роли наставника и помощника, быть креативным, постоянно развивающимся, идущим в ногу со временем человеком.

Источники:

1. Педагогическая концепция цифрового профессионального образования и обучения под ред. В.И. Блинова, // Москва, 2020г. (с. 62-66)
2. Международная электронная научно-практическая конференция «Цифровизация и формирование

цифровой культуры: социальный и образовательный аспекты»// Астрахань, 2019г. (с.7-8)

Береснева Мария Юрьевна, преподаватель истории искусств ГПОУ «Кузбасский колледж культуры и искусств» им. народного артиста СССР И.Д. Кобзона

Концепция успешного спектакля для детей (на примере спектакля Кемеровского театра для детей и молодежи «Что случилось с крокодилом»)

Театральное искусство воспитывает нравственность в детях, богатство мышления, влияет на развитие творческой личности. Ребенок, которому с детства прививают любовь к искусству и непосредственно к театру, раньше других учится различать добро и зло, показанное на примерах народных сказок, а затем интерпретированное в игре актеров. С другой стороны, количество потенциальных зрителей, то есть способных к художественно-рецептивной деятельности субъектов, напрямую влияет на интенсивность художественной сферы. Следовательно, анализ опыта спектаклей, созданных для детей, – одна из актуальных задач как для критики, так и для теории театра. [1, с. 84]

В Кемерово есть Театр для детей и молодёжи, чьи спектакли являются признанными не только в пределах города, но и за рубежом. Театр уже трижды со спектаклем «Что случилось с крокодилом» выезжал за рубеж, стал лауреатом значимых фестивалей. Однако данный успешный спектакль не получил глубокого изучения. Очевидно, что то, какими средствами в эпоху виртуализации удастся включить в реальную коммуникацию детей различного возраста, свидетельствует об уникальности этой постановки. Поэтому

анализ этого спектакля представляется нам значимым с точки зрения разрешения важных – программных – задач искусства.

Цель нашего доклада – определение конструктивных особенностей «успешного» спектакля для детей.

Задачи исследования:

1) описать спектакль «Что случилось с крокодилом» с точки зрения его конструктивных особенностей.

2) проанализировать реакцию зрителей конкретного спектакля и критические отзывы прессы;

3) выявить параметры «успешного» спектакля для детей.

Спектакль «Что случилось с крокодилом» создан в 2012 году по мотивам одноименной сказки Марины Москвиной. Это история о том, как у Крокодила вылупился Птенец. Крокодил должен был съесть Птенца, чтобы его не засмеяли друзья и родственники. Но он сжалился и стал воспитывать маленькую птицу. В награду за его доброту детеныш научил Крокодила летать!

Режиссером-постановщиком спектакля является Ирина Латынникова. В спектакле нет броских декораций и костюмов. Актёры одеты в кофты темно-болотного цвета и штаны. Они неделю обучались искусству оригами, чтобы быстро и мастерски из бумаги сложить фигурки зверей (см. Приложение 1). Светлана Нестерова – сценограф спектакля – придумала поставить на сцену большой деревянный стол, засыпанный пластмассовыми бусинами, дающих ощущение песка в Африке. На глазах у зрителей из цветной бумаги были сложены фигуры крокодилов, море изображала пищевая пленка, а калька – небо. Желторотый птенец был бумажным комком, который, благодаря цвету бумаги и пищущим звукам актёров стал узнаваем.

Актёры в начале спектакля сделали акцент на том, что действие происходит в Африке. Затем из-под стола они достали шуршащие листы светло-коричневого цвета и весело

стали складывать из них вертикальные свёртки, на которые сверху была сложена смятая зеленая бумага. Это были пальмы. Сложенные пополам листы, которые актёры опускали вверх-вниз, издавая при этом громкие звуки, служили точно найденным эквивалентом пролетающей стаи птиц. Так появилась сказка из бумаги.

В спектакле принимают участие 4 актера: Владимир Олейников, Ольга Ткаченко, Сергей Сеницын и Светлана Лопина. Главными действующими лицами является Крокодил (арт. Сергей Сеницын) и Птенец (арт. Светлана Лопина). Другие актеры издавали гортанные звуки животных и придавали эмоциональную окраску голосу, населяя стол с импровизированным песком «ожившими» бумажными фигурками. Сергей Сеницын играл сурового папу-крокодила. Поначалу обескураженный появлением птенца отец становился любящим и заботливым. Особенно сентиментальной оказалась сцена, где Птенец тонул, пока Крокодил спал. Лицо Сергея Сеницына выражало всю палитру переживаний: это боль, смятение и страх потерять птенца. Повеселил маленьких зрителей эпизод с игрой Крокодила и Птенца. Светлана Лопина, найдя точный тембр, лишь голосом создала подлинный образ птенца. Актеры на 40 минут, а именно столько шел спектакль, вновь будто стали маленькими детьми, которые оживляют бумажный материал своей виртуозной игрой.

Основной свет в спектакле распределяется на стол с импровизированным песком, а также мягко выделяет актеров из пространства. Интересное решение имела сцена ночи, где луной служила большая круглая лампа, которая плавно перемещалась по сцене (см. Приложение 2).

Звуковое оформление представлено многообразно. В начале сказки были мелодии, которые задавали темп и ритм игре актеров, затем сами актёры пели и издавали голоса под стать африканским птицам, львам и другим животным.

Так как спектакль проходит в камерном зале, мест посадочных было немного. На первых двух рядах, ими служат лавки, сидят дети. Далее за ними сидят взрослые. Такое расположение позволяет детям быть ближе к происходящей сказке. Перед спектаклем и после него актеры организуют интерактив с маленькими посетителями театра. Актёры спрашивают у детей как их настроение и с помощью простых вопросов помогают настроиться на спектакль: «С помощью чего вы будете смотреть сказку, как будете слушать? Что сделаете если станет страшно? Можно ли смеяться или плакать в театре?» Такая коммуникация помогает ребятам понять, как вести себя во время просмотра сказки. В конце спектакля им дарят бумажные фигурки крокодилов, после чего актеры проводят небольшую игру с новыми игрушками. Они зовут детей к столу с песком, разрешают играть с ним, проводят соревнования «чей крокодил быстрее добежит до конца стола» и «учат» их крокодилов летать.

Зрителей условно можно поделить на две группы: дети и взрослые. Для каждой категории спектакль имеет свои смыслы. Поэтому данный спектакль можно отнести к семейному типу. Детей также можно поделить по возрасту до пяти лет и после пяти. Малыши 3–4 лет внимательно смотрели спектакль, но после 20 минут действия на сцене, стали отвлекаться и привлекать внимание своих родителей, которые сидели за ними. Дети после пяти лет проявляли более стабильный интерес к происходящему на сцене.

В спектакле было несколько моментов, вызвавших бурную реакцию. Ребята смеялись над жирафами и львом, которых актёры показали в начале сказки. Сцена ночи и игры крокодила с птенцом также заинтересовала их, как и сцена, когда чуть не утонул Птенец, за которым не уследил Папакрокодил. Во время этого момента внимание всех зрителей было обращено на актёров. Некоторые дети закрывали глаза руками, глубоко сопереживая действию. Взрослые нашли в

этой сказке свои смыслы, поскольку тема детей и родителей является актуальной в любое время.

Данному спектаклю уже 8 лет, но он до сих пор является аншлаговым. За все это время актёры Театра детей и молодежи выезжали с бумажной сказкой несколько раз за пределы родного города. В 2014 году спектакль получил премию «Арлекин» в номинации «Лучшая работа режиссера» Ирине Латынниковой, специальная премия театральных журналистов и критиков, приз зрительских симпатий, приз лучшему актерскому ансамблю и премия «Арлекина» за лучшую мужскую роль Сергею Сеницыну. Вот что пишет челябинский критик Владимир Спешков по поводу спектакля: «Крокодил Сергея Сеницына – обыкновенное актерское чудо. Никаких внешних приспособлений: просто длинный торс, длинные руки и вполне себе мужская голова с удивленными глазами...». [3] Критик Андрей Пронин в своей статье о I Фестивале спектаклей для всей семьи «Вместе» в Ульяновске пишет: «Это лучшая работа Ирины Латынниковой за последние годы... На глазах у зрителей создаются поделки из бумаги, а с ними – смачные актерские этюды, и пустое пространство камерной сцены превращается в африканскую саванну». [2] Театральный критик Татьяна Тихоновец определила спектакль как абсолютное художественное воплощение: «Чуткое взаимодействие актеров друг с другом, со сказочным миром, который они создают, со зрителями – уникальный случай рождения настоящего, подлинного спектакля для детей». [4]

Проанализировав отзывы театральных критиков и реакцию зрителей во время просмотра, можно сделать вывод, что спектакль «Что случилось с крокодилом» является «успешным» спектаклем для детей. Теперь необходимо определить принципы «успешного» детского спектакля:

1. Время спектакля. В связи с подвижностью детей, идеальное время спектакля 30–40 минут. За это время

ребенок не устанет, но успеет окунуться в круговорот событий, происходящих на сцене.

2. Новые, необычные пути решения создания персонажа в пространстве сцены. Маленькие дети могут играть простыми, даже абстрактными предметами, наделяя их особыми смыслами. Поэтому спектакль Ирины Николаевны так полюбился детям: для них совершенно естественно представлять птенца комком бумаги или сложенным пополам листом.

3. Дидактический смысл спектакля. С помощью спектаклей дети познают важные понятия: дружбу, любовь, честность, доброту. Задача режиссера показать эти смыслы во всей полноте их проявления.

4. Детский театр не только для детей. Поход в театр всей семьёй возрождает семейные ценности.

5. Интерактив с маленькими зрителями. Проведение бесед, совместных игр до начала спектакля актёров с детьми, помогают последним настроиться на просмотр сказки. А после неё – почувствовать себя частью этой истории.

6. Доступный сюжет. Несмотря на серьезность тем, сюжет должен быть понятен даже самым маленьким.

7. Камерность пространства. Проведение спектакля в камерном зале предполагает отсутствие большого количества посадочных мест, следовательно, актёры могут быстрее наладить зрительный и эмоциональный контакт со зрителями.

8. Актёры и зрители «на равных». Актёр должен на время спектакля вспомнить время, когда был ребенком, чтобы маленький зритель «поверил» ему.

9. Послевкусие. После спектакля «Что случилось с крокодилом» дети получили в подарок бумажного крокодила. Такой маленький презент позволит ребенку неоднократно вспоминать поход в театр.

Проанализировав спектакль «Что случилось с крокодилем» и выявив критерии спектакля для детей, можно сделать вывод, что режиссёр, которому удалось создать «успешный» спектакль пробуждает, в ребёнке творческую мотивацию для реализации замыслов в самых разных видах деятельности, создаёт благоприятную среду развития творческой индивидуальности и проявления потенциала личности.

Источники:

1. Карамышева Т. В. Создание и развитие театра для детей: культурнообразовательный аспект // Человек и образование. – 2009. – №2. – С. 83-87.
2. Пронин А. Л. Семейные ценности // Петербургский театральный журнал. 2019 URL: <http://ptj.spb.ru/blog/semeynye-scennosti/> (дата обращения: 6.03.2020)
3. Спешков В. Г. «Арлекин» - это сказка какая-то // Петербургский театральный журнал. 2014 URL: <http://ptj.spb.ru/blog/arlekin-eto-skazka-kakaya-to/> (дата обращения: 6.03.2020)
4. Тихоновец Т. Н. Сибирский кот гуляет в Северске // Петербургский театральный журнал. 2014 URL: <http://ptj.spb.ru/blog/sibirskij-kot-gulyaet-vseverske/> (дата обращения: 6.03.2020)

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Фото со спектакля «Что случилось с крокодилом»



ПРИЛОЖЕНИЕ №2





Береснева Мария Юрьевна, преподаватель истории искусств ГПОУ «Кузбасский колледж культуры и искусств» им. народного артиста СССР И.Д. Кобзона

История и условия возникновения Кемеровской группы художников «Бедная Лиза»

В конце 1980-х годов в искусстве Кузбасса появилась плеяда молодых художников, в основном выпускников Кемеровского художественного училища. Они стали объединяться в различные группировки с целью показать зрителю новый, другой взгляд на искусство. Постепенно к молодым художникам добавилось среднее поколение, близкое к молодым по своим творческим устремлениям. Так появилось объединение «Бедная Лиза», основанное в 1990 году. В нее вошло тринадцать художников, а идейным вдохновителем был Юрий Юрасов. Художники творческой группы будоражили общественное сознание декоративными, экспрессивными работами. На современном этапе развития художественной культуры возросла актуальность трудов, посвященных искусству сибирского региона второй половины XX века, поскольку идеи и ценности, которые воплотились в новом столетии, берут начало с 1985 годов. Есть несколько

трудов, посвященных ретроспективному анализу сибирского искусства второй половины XX века. Среди них диссертация Т.Д. Рысаевой «Художественная жизнь Кузбасса во второй половине XX века». В данной работе Татьяна Дмитриевна изучает искусство Кузбасса от появления первых профессиональных союзов и до художественных событий 2000-х годов. Среди искусствоведческих трудов есть так же статья Л.А. Ткаченко «Формирование молодежных объединений художников в Кузбассе в 1980-х годах XX века (на примере творческого объединения «Бедная Лиза»)). Л.А. Ткаченко рассматривает деятельность группы «Бедная Лиза» и выявляет ряд схожих явлений с крупными объединениями начала XX века. В приведенных выше трудах описаны события художественной жизни Сибири, предпосылки создания коммерческих и некоммерческих творческих союзов и непосредственно деятельность художественного объединения «Бедная Лиза». Но в условиях актуализации постмодернистского направления и в связи с этим творчества постмодернистской группы «Бедная Лиза» необходимо осветить её историю, рассказанную самими участниками творческого процесса, для более глубокого понимания и выявления отличительных черт союза. Метод интервьюирования является наиболее эффективным при воссоздании исторического контекста «Бедной Лизы».

Цель работы – На основе интервью Ю. Белокрицкого и С. Червова воссоздать историю объединения «Бедная Лиза».

Задачи работы:

- 1) Определить предпосылки создания группы «Бедная Лиза».
- 2) Рассмотреть исторический контекст творческого союза.

В Кузбассе в 1960-1980-х годах развивался соцреализм, через который прошли и литература, и театр, и

изобразительное искусство. Тема индустриального Кузбасса плотно закрепилась за изобразительным искусством. В работах таких мастеров, как И.П. Кузнецов, П.А. Чернов, А.Н. Кирчанов обозначились тенденции «сурового стиля». В 1960 году был создан Союз художников РСФСР. Постепенно меняется художественная жизнь страны: появляются системы Домов творчества; раз в четыре года проводятся зональные выставки «Сибирь социалистическая». В период «оттепели» развивается тенденция к написанию эпического, философского обобщенного пейзажа. Пейзажистами такого ранга стали: Н.М. Шемаров, Н.И. Бачинин, В.С. Зевакин. В начале 1970-х годов в Кемерово приезжают скульпторы, окончившие московские и ленинградские вузы. Среди них: Р.И. Корягин, А.П. Хмелевской, В.Ф. Нестеров, В.В. Треска. В 1972 году правительственным Постановлением был введен социальный заказ для отображения оптимизации производства в промышленных центрах, колхозах и изображение лучших людей труда. С 1983 по 1988 по направлению приезжают молодые живописцы, скульпторы и монументалисты – А. Чумашвили, А. Казанцев, Е. Щербинин, В. Воинов, А. Дрозд, А. Суслов. Постперестроечное время характеризуется экономическим кризисом в стране. То же происходит и в сфере культуры и искусства. Отделение Союза художников в городе Кемерово временно утратило свои функции организатора творческого процесса. Элитарное и традиционное народно-художественное искусство из-за процесса коммерциализации стало недоступно широкому пласту зрителей. Художники стали идти на поводу вкусов заказчиков и искать пути сближения с коммерческими банками. Для сохранения творческого потенциала художников Сибири была организована региональная художественная выставка «Сибирь». В такой обстановке получили возможность выставляться молодые художники, не замешанные в официозе, имеющие свой субъективный язык.

Стали создаваться творческие молодежные группы и художественные частные салоны. [3, с. 12-18]

Искусство Кузбасса в 1970-е годы значительно отставало от центральной России, где уже постепенно осуществлялся отход от соцреализма. Здесь до 80-х годов в живописи главенствовал «суровый стиль» и эпический пейзаж. Развивают искусство Кузбасса молодые живописцы, приехавшие из московских и ленинградских институтов в 70-е и 80-е годы XX века. В 1980-е годы из-за кризиса в экономике и искусстве художники могли выставляться не только социалистическими работами, но и использовать свой художественный язык.

«Сибирский салон», созданный Р.И. Корягиным, был первым коммерческим художественным объединением. Основная его цель, по мнению Т.Д. Рысаевой, - «доказать, что кроме официального искусства существует мощный слой невостребованных, ярких, полнокровных произведений искусства, и на примере этих работ поднять творческий потенциал молодых кузбасских художников» [3, с. 23]. Первая выставка называлась «Периферия-89». В её состав вошли Н. Грицюк, Г. Кичигин, Р. Корягин, М. Омбыш-Кузнецов, А. Беляев, Ю. Фатеев, А. Бобкин, С. Теряев, Рыбаков. В сентябре 1991 года открывается первая частная художественная галерея в Сибири Р. Корягина «Сибирский салон». В галерее зрители могли не только познакомиться с различными видами искусства, но и приобрести работы из этих коллекций, участвовать в семинарах, форумах, конференциях и мастер-классах. С 1989 года молодые художники стали объединяться в художественные группы, основанные больше на дружеских отношениях, чем на творческих. Такими были выставки «Да!», «Трамвай», «Художник и религия», «Выставка «Без повода»» и другие. Все они привлекали зрителя эпатажем, хотя и просуществовали относительно не долго [4, с. 89].

Таким образом, создание таких «неофициальных» групп и коммерческого «Сибирского салона» позволило Кузбассу расширить художественные горизонты, отойти от соцреализма в сторону постмодернизма.

Самой сплоченной была группа «Бедная Лиза». В искусствоведении есть расхождения по поводу рамок существования группы. Т.Д. Рысаева отмечает, что группа просуществовала пять лет – с 1992 по 1997 [3, с. 25]. Л.А. Ткаченко определила 1989 год, как год сложения «Бедной Лизы», а год распада – 1999 [4, с. 91]. Один из создателей группы, С.Н. Червов в своем интервью рассказал, что первая выставка «Метаморфозы» прошла 1 июня 1990 года. Последняя выставка «Дежа вю», как пишет М.Ю. Чертогова, прошла в 1999 году [1]. В данной работе обозначим дату сложения группы самой первой выставкой – 1 июня 1990 года, а годом распада – последнюю выставку, прошедшую в Кемерово в 1999 году.

Началась группа с четырех человек – А. Чумашвили, Ю. Юрасов, С. Червов, А. Дрозд. Генератором идей группы стал Юрий Юрасов. Причины создания творческого объединения рассказал в интервью Ю. Белокриницкий – член «Бедной Лизы» с 1991 года (приложение 2). «Клуб по интересам» - так охарактеризовал творческое объединение Юрий Александрович. Выставки в Союзе художников Ю. Белокриницкий характеризует как разномастные и разноуровневые, но не интересные. Из-за возможности выставить одну-две работы в Союзе очень сложно о себе каким-то образом заявлять, а особенно начинающему художнику. В творческом объединении, при наличии небольшого количества участников, возможности показать зрителю большее количество работ возрастает. Обособление так же играет важную роль при создании художественного объединения. Если все остальное сообщество не отвернулось от соцреализма, то в группе есть тенденция на поиск

выразительности, декоративности и пластического решения. Группа «Бедная Лиза» сложилась в эпоху перемен, когда в ВУЗах обучали академизму, а по его окончании рамки идеологии ослабились. Перед молодыми художниками наметился вопрос: что изображать и как изображать. Поэтому необходимость создания группы была и социальная, и временная, и по свободам. Никто из членов группы не был на этапе сложения «Бедной Лизы» в Союзе художников. Это был творческий актив, который каждый год проводил свои выставки. С.Н. Червов в интервью рассказал, что они вовсе не собирались создавать группу (приложение 2). В тот момент «Сибирский Салон» имел большие масштабы в городе. С.Н. Червов и Ю.Н. Юрасов находились в дружеских отношениях и работали в соседних мастерских. Так пришла идея сделать вдвоем выставку. Постепенно они пригласили А.Х. Чумашвили и А.Н. Дрозда. По словам С.Н. Червова, других художников звали для того, чтобы разнообразить свои живописные работы, ведь А.Н. Дрозд – монументалист, работающий в технике энкаустика.

Группа «Бедная Лиза» выросла случайно исходя из интересов С.Н. Червова и Ю.Н. Юрасова, затем были приглашены А. Чумашвили и А. Дрозд. Объединение стало самым постоянным и длительным, так как раз в год члены группы проводили выставки на протяжении девяти лет. «Бедная Лиза» помогла художникам обособиться и начать искать собственный пластический язык.

Первая выставка прошла в Кемеровской организации Союза художников РСФСР в 1990 году и называлась «Метаморфозы» [2]. Выставка включала в себя 40 работ четырех художников – основателей «Бедной Лизы» – А. Дрозда, С. Червова, А. Чумашвили, Ю. Юрасова. Яркие, абсолютно разные по содержанию и отличающиеся по технике, демонстрирующие удлинённые, обобщённые пропорции – такими нетрадиционными были работы первой

выставки. Далее пришла идея выставляться каждый год, летом. Круг членов группы стал постепенно расширяться, приглашали и скульпторов, и других живописцев, и керамистов. Всего в «Бедной Лизе» с 1990 по 1999 год участвовало тринадцать художников: А. Чумашвили, Ю. Юрасов, С. Червов, А. Дрозд, А. Новиков, Ю. Белокрыницкий, А. Хмелевской, Геннадий и Виктор Свистуновы, Е. Бабкин, А. Ягунов, О. Иноземцев, В. Ардашкин [4, с. 91]. Стали проводить выставки не только в городе Кемерово, но и в Барнауле, Новокузнецке, в середине 1990-х стало выставляться в группе более десяти художников.

Интересно и название объединения. По словам С.Н. Червова, название было придумано случайно (приложение 2). Одному из художников пришла идея назвать группу «Бедная Лиза», остальные согласились, так и закрепилось за группой данное название. Ю.А. Белокрыницкий объясняет название тем, что настоящий художник – творец – всегда беден, а имя Лиза пришло спонтанно, так как все знают повесть «Бедная Лиза» Карамзина.

Работы на выставки отбирали путем обсуждения. Обсуждали каждую неделю в мастерской одного из художников группы, это было удобно, так как у многих мастерские были в одном доме. Юрий Белокрыницкий отмечает соревновательный момент и определенную степень ответственности перед членами группы. Выставком был объективнее и предметнее, чем в Союзе, отмечает художник. Интерес у общества к выставкам «Бедной Лизы» был. Поскольку художественная жизнь только начала отходить от соцреализма, применение стилизации, абстракция, элементы обобщения – все это вызывало неподдельный интерес у зрителя. Юрий Белокрыницкий говорит, что еще до открытия выставки СМИ уже знало о её существовании. Репортеры приходили в залы, снимали, брали интервью у художников. Печатались статьи в газетах о прошедших выставках. На

одном из открытий выставки, присутствовал губернатор Кемеровской области, рассказал Сергей Червов. Присутствовали и спонсоры, которые напечатали плакаты и буклеты. «Все одновременно кипело и пресса тоже. Они на каждом шагу нас отлавливали. Мы были звезды телеэкрана и в газетах о нас писали» - поведал в интервью Юрий Белокриницкий.

Далее, по ряду причин, группа распалась. Многие её участники стали членами Союза художников, а многие уехали. Ю. Юрасову пришлось уехать из города, Александр Чумашвили уехал в Петербург. С.Н. Червов сказал: «все имеет свой конец, все рождается и умирает». В период существования группы кто-то уходил, потом через несколько лет возвращался. Постоянными экспонентами группы оставались С.Н. Червов и Ю.Н. Юрасов.

Обобщая выше сказанное, следует сделать вывод о том, что «Бедная Лиза» сформировалась в условиях перестройки художественной жизни общества. 1990-е – это время создания молодежных творческих групп и коммерческих галерей. Художники «Бедной Лизы» не были ранее приверженцами соцреализма, не смотря на свое академическое образование. Основная цель «Бедной Лизы» - стремление уйти от традиционного стиля изображения путем использования стилизации и декоративности. Группа сложилась благодаря С.Н. Червову и Ю.Н. Юрасову, затем постепенно к ним добавились А.Х. Чумашвили и А.Н. Дрозд и другие мастера. Выставки группы проходили в начале лета каждый год. Основанная на личном дружеском общении, творческая группа просуществовала девять лет и оставила след в художественной жизни Кузбасса. Спустя двадцать лет художники решили собраться вновь и отметить юбилей выставкой. Выставка проходила в Кемеровском музее изобразительных искусств и включала в себя работы всех

художников, которые когда-либо принимали участие в «Бедной Лизе».

Источники:

1. Кемеровский музей изобразительных искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа – <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=1>. – (дата обращения: 25.05.2020).
2. Метаморфозы [Изоматериал]: каталог выставки / Кемеровская организация Союза художников РСФСР. – Кемерово: 1990. – 8 с.
3. Рысаева, Т.Д. Художественная жизнь Кузбасса во второй половине XX века: автореф. на соиск. ученой степ. канд. искусств. наук: 17.00.04 – изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство и архитектура Барнаул., 2006. 28 с.
4. Ткаченко, Л.А. Формирование молодежных объединений художников в Кузбассе в 1980-х годах XX века (на примере творческого объединения «Бедная Лиза» / Л.А. Ткаченко // Вестник КемГУКИ. – 2014. – №27. – С. 88-91.

*Братанов Константин Викторович,
преподаватель БУ «Сургутский музыкальный колледж»
(г. Сургут)*

*Лукиянова Надежда Николаевна,
преподаватель ГБПОУ РМЭ «Колледж культуры и
искусств имени И.С.Палантая» (г. Йошкар-Ола)*

Музыковедение в XXI веке: Пути реализации профессии

Сургутский музыкальный колледж является единственным профессиональным учебным заведением на территории Ханты-Мансийского автономного округа, в котором можно получить образование по специальности «Теория музыки».

Мир вокруг нас стремительно меняется. Требования к теоретику – выпускнику колледжа – становятся более жесткими.

На современном этапе развития образования с особой остротой назрела необходимость осмысления и подведения итогов в решении кардинальных проблем, связанных с подготовкой конкурентноспособного специалиста широкого профиля, который готов профессионально работать в предложенных условиях, заниматься самообразованием, быстро принимать решения в нестандартных ситуациях, уметь работать в коллективе, проявлять гибкость мышления, ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности [4, с. 6].

В 2015 году впервые была проведена Государственная итоговая аттестация (ГИА) по новому образцу, который сформулирован в Федеральном государственном стандарте (ФГОС), утвержденном приказом Министерства образования от 28 июня 2010 года.

Согласно этому документу, Государственная (итоговая) аттестация включает: выпускную квалификационную (дипломную) работу – «Музыкальная литература»; государственный экзамен по междисциплинарным курсам [далее – МДК] «Основы музыкально-просветительской и творческой деятельности» и «Основы журналистской деятельности в области музыкального искусства»; государственный экзамен по междисциплинарным курсам «Педагогические основы преподавания творческих дисциплин», «Учебно-методическое обеспечение учебного процесса» [4, с. 47]. Прокомментируем данный текст. Выпускная квалификационная работа по музыкальной литературе, а также экзамен «Педагогические основы преподавания творческих дисциплин» обеспечивают квалификацию «Преподаватель». А экзамен по МДК позволяет присвоить дополнительную квалификацию «Организатор музыкально-просветительской деятельности».

Исторически сложилось, что традиционными направлениями деятельности музыковеда всегда считались научная и педагогическая деятельность. Но на сегодняшний день не менее важным направлением является так называемое «прикладное музыковедение».

Если академическое (традиционное) музыковедение обращено к музыкантам, к специалистам, то логично полагать, что прикладное – это музыковедение для всех. Смысл сказанного заключается в том, что продукты деятельности «академиста» – статьи, критические очерки, диссертации, монографии – предназначены для узкого круга специалистов; его язык сугубо специфичен и не является демократичным. «Прикладное же музыковедение обращено, в том числе, и к немусыкантам, к неспециалистам, осуществляя выход мысли о музыке в художественную культуру в целом» [2, с. 15-16]. Просветитель, критик, журналист, писатель, лектор, менеджер, организатор – далеко не все возможные

направления деятельности музыковеда, которые в результате удовлетворяют практические культурные потребности общества.

Заметим, что квалификация «Музыковед» присваивается только по окончании высшей школы и дает право заниматься не только преподавательской деятельностью, но и научной. На уровне же СПО ведется лишь подготовительная работа в этом направлении.

Преподаватели отдела «Теория музыки» Сургутского музыкального колледжа практикуют две формы работы:

- реферат-сообщение;
- курсовая работа-реферат.

Под рефератом-сообщением подразумевается работа с конкретным первоисточником и устное изложение содержания студентом на уроке. Основное внимание направлено на развитие навыка построения четкого плана выступления, умение укладываться в определенные временные рамки, культуру устной речи. Примерная тематика сообщений:

- жизненный и творческий путь композитора;
- симфоническое (вокальное, оперное, инструментальное) творчество композитора;
- «Рондо французских клавесинистов»;
- «Свободные вариации»;
- модуляции в тональности первой степени родства из мажора/минора;
- «Простая имитация».

Такая форма работы является универсальной на любом уроке на всех этапах обучения.

Более сложной и специфической является курсовая работа-реферат. На протяжении обучения студенты отделения «Теория музыки» должны написать пять курсовых работ по общепрофессиональным дисциплинам: «Элементарная теория музыки», «Музыкальная литература» (зарубежная, русская),

«Гармония», «Анализ музыкальных произведений». Темы для работ формулируются научным руководителем – преподавателем, ведущим курс. В формулировках тем на младших курсах приветствуется конкретная постановка вопроса, связанная с более глубоким изучением отдельного элемента музыкальной системы («Мелодия», «Нотное письмо»). Иной тип работы – изложение содержания одного источника («”Зонная природа звуковысотного слуха” Н. Гарбузова», «Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы», «”Итальянская опера XVIII века: монография П. Луцкера и И. Сусидко»). Здесь важна работа с учебниками, научным текстом, а также структуризация знаний и умение грамотно составить компиляцию [3, с. 112].

На старших курсах перед студентами и научными руководителями стоят иные задачи и требования. На данном этапе в формулировках тем обязательно должна содержаться какая-либо научная проблема. Например: «Некоторые особенности трактовки рондо в финалах сонат Гайдна Ре-мажор и ми-минор», «Особенности трактовки куплетной формы в хоровой миниатюре Ю. Фалика на стихи А. Блока “Незнакомка”» (Анализ музыкальных произведений); «Влияние оперной реформы Р. Вагнера на оперу Н.Римского-Корсакова “Млада”», «Ориентальная тема в творчестве С. Рахманинова» (Русская музыкальная литература); «Кадансовые обороты и их значение в творчестве Л.Бетховена», «Музыкальный строй: проблемы эволюции» (Гармония).

Иными словами, выпускник должен быть готов к занятиям серьезной научной деятельностью в вузе, а именно – получить ряд базовых навыков:

- владение научным стилем изложения материала, пользуясь профессиональным терминологическим аппаратом;
- организационная работа (подбор литературы, составление плана работы, самодисциплина);

- умение работать с текстовыми редакторами;
- умение работать с нотными редакторами;
- знание ГОСТов по оформлению списка литературы, сносок и др.;
- умение быстро находить нужную информацию (не только в интернет-пространстве, но и в бумажных носителях).

Немаловажным аспектом воспитания специалиста является его педагогическая подготовка. Для получения квалификации «Преподаватель» в учебном плане, который опирается на ФГОС, предусмотрен целый ряд дисциплин, которые впоследствии выносятся на Государственную итоговую аттестацию (ГИА). В первую очередь, это МДК 01.01 «Педагогические основы преподавания творческих дисциплин» и МДК 01.02 «Учебно-методическое обеспечение учебного процесса»². Особого внимания требует практическая деятельность студента. Она предполагает несколько направлений:

- учебная практика;
- педагогическая практика;
- производственная практика.

При прохождении практики студент ведет самостоятельную деятельность под руководством преподавателя. В результате освоения МДК выпускник получает возможность «осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в образовательных организациях дополнительного образования детей, общеобразовательных организациях, профессиональных образовательных организациях». Кроме того, выпускник

² Эти МДК включают в себя следующие дисциплины: «Введение в специальность», «Изучение методической литературы», «Методика преподавания сольфеджио, музыкальной литературы, ритмики».

может «применять классические и современные методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин» [4, с.7].

Новый государственный экзамен по МДК 02.02 «Основы музыкально-просветительской и творческой деятельности» и МДК 03.01 «Основы журналистской деятельности в области музыкального искусства», впервые проведенный в 2015 году в Сургутском музыкальном колледже, дал толчок по-новому осмыслить будущую профессию выпускника-теоретика. Поскольку в ФГОС не прописаны конкретные указания по модели организации этого мероприятия, предметно-цикловой комиссией (ПЦК) «Теория музыки» было принято самостоятельное решение провести экзамен в форме защиты проекта с применением мультимедийных технологий. Несколько слов о причинах такого решения. Поскольку экзамен предполагает демонстрацию знаний и навыков по внушительной группе дисциплин³, и они имеют большей частью прикладной характер, то логично предполагать, что выпускная работа должна носить комплексный (интегрированный) характер. Для этого на ПЦК были разработаны специальные требования, которые регламентировали время защиты проекта, обязательное привлечение видео- и аудиоинформации, разработку текста комментариев, умение пользоваться электронными ресурсами, различными аудио- и видеоредакторами. Был предложен примерный список тем проектов: «К 70-летию Победы», «Р. Щедрин “4 хора на стихи А. Твардовского”», «К 100-летию со дня рождения

³ «Музыкальная информатика», «Цифровые музыкальные технологии», «Основы сценической речи и актерское мастерство», «Лекторское дело», «Основы музыкальной критики», «Музыкальная теле- и радиожурналистика», «Основы литературного и музыкального редактирования».

Г. В. Свиридова», «К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского, «Опера В. А. Моцарта “Свадьба Фигаро” в контексте идей эпохи Просвещения», «Творчество Л. Бетховена и искусство эпохи Французской буржуазной революции» и др.

В итоге студенты сами выбрали наиболее интересный и удачный, по нашему мнению, жанр работы – документальный фильм. На суд государственной экзаменационной комиссии были представлены фильмы на темы: «”Колесо Фортуны” Карла Орфа» и «Памяти Великой Победы: хор “Я убит подо Ржевом” Р. Щедрина». Фильмы получили отличные оценки, одобрение со стороны председателя комиссии. Студенты в свою очередь получили конструктивные рекомендации к работам подобного рода в профессиональной деятельности, а также приобрели бесценный опыт в создании фильма музыкально-просветительской тематики (поиск материала, разработка сценария, закадрового текста, монтаж аудио- и видео-материалов, наложение звука на картинку и т.д.).

Поначалу существенные нововведения в ФГОС 2010 года были восприняты преподавателями ПЦК «Теория музыки» крайне негативно. Но в процессе работы мнение изменилось на противоположное. Мы на практике убедились, что изменения в требованиях к специалистам-теоретикам являются логичными, естественными в условиях стремительно меняющейся жизни. Выпускники с уверенностью смогут реализовать себя в различных направлениях – не только как преподаватели, но и как организаторы музыкально-просветительской деятельности.

Источники:

1. Братанов, К. В. Особенности формообразования в хоровой миниатюре Ю. Фалика на стихи А. Блока / К. В. Братанов // Теоретические и практические аспекты

образования в сфере культуры и искусства: Мат-лы II Всерос. Науч.-практ. конф. 31 октября-01 ноября 2014 г. В 2 т. Т. 2. – Сургут: Винчера, 2014. – С. 114-120.

2. Курышева, Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение». / Т. А. Курышева. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 295 с.

3. Макарова Н. Н., Особенности работы над рефератами в курсе музыкальной литературы / Н. Н. Макарова // Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Мат-лы II Всерос. Науч.-практ. конф. 31 октября-01 ноября 2014 г. В 2 т. Т. 1. – Сургут: Винчера, 2014. – С. 109-118.

4. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 073002 «Теория музыки». Утвержден приказом № 725 Министерства образования и науки Российской Федерации от 28 июня 2010 г.

***Колесникова Марина Александровна,
преподаватель Кировского областного государственного
профессионального образовательного автономного учреждения
«Вятский колледж культуры»,
Почётный работник среднего профессионального образования***

Выпускная квалификационная работа как индивидуальный проект студента по специальности «Библиотековедение»

Внедрение научной организации труда в работу библиотек содействует системности, последовательности, актуальности, качеству, эффективности, практичности библиотечной науки.

Сегодня без дальнейшего развития науки, внедрения научных достижений невозможно движение вперёд. Именно наука призвана теоретически обосновать особенности библиотечной политики на

современном этапе, выявить актуальные проблемы и тенденции, обобщить всё ценное и передовое, рождённое практикой.

Современный библиотечный работник должен знать специфику научной деятельности вообще и в области библиотечного дела и информационных технологий, в частности. Он обязан уметь использовать методы библиотечных исследований [1, с.34].

Программа развития среднего профессионального образования определяет научно-исследовательскую работу студентов как важнейший фактор профессионального становления и развития специалистов. Миссия научно-исследовательской деятельности заключается в обеспечении инновационного фундамента модернизации образования [2, с.3].

Обучение исследовательским навыкам по специальности «Библиотековедение» проходит поэлементно, на лекционных, практических, семинарских занятиях с использованием разнообразных заданий:

- информационных - подбор, обработка и составление информации, полученной из литературных источников;
- проблемных - решение проблемных задач, подготовка рефератов, докладов, сообщений, то есть создание текстов в научном стиле;
- экспериментальных - наблюдение в условиях профессиональной (производственной) практики, выполнение курсовых и выпускных квалификационных работ.

Основное содержание исследовательского метода обучения – развить и сформировать у студентов черты творческой деятельности, обеспечить условия успешного формирования осознанных, оперативных и гибко используемых знаний.

Основываясь на определениях, сформулированных А. В. Леонтовичем и А. С. Обуховым, мы рассматриваем исследовательскую деятельность студента как процесс совместной деятельности обучающегося и преподавателя, направленный на решение исследовательской задачи, выполнение индивидуального

проекта. Это требует соблюдение основных этапов научного исследования [3, с.28].

Исследовательская деятельность становится не целью, а средством достижения цели. Важен опыт исследовательской деятельности, владение определёнными навыками.

Основным этапом формирования исследовательских умений является: овладение обучающимися общеучебными умениями и навыками, основами исследования.

Это происходит в процессе освоения учебной дисциплины «Основы исследовательской работы». Студенты знакомятся с основными подходами к организации и осуществлению исследований: методами научного познания, технологией работы с литературой, этапами проведения исследования, оформлением научно-исследовательской работы, защитой результатов исследования. Данный курс позволяет развить качества, необходимые для последующего самостоятельного обучения.

Ведущую роль в формировании исследовательских умений студентов играют курсовые и выпускные квалификационные работы.

Курсовая работа рассматривается как вид учебной деятельности профессионального модуля «Технологическая деятельность» и реализуется в пределах времени, отведённого на её изучение. Обучающимся предлагаются темы по междисциплинарным курсам «Библиоковедение», «Библиографоведение», «Организация библиотечных фондов и каталогов».

Выпускная квалификационная работа – вид государственной итоговой аттестации по специальности «Библиоковедение». Тематика выпускных квалификационных работ соответствует содержанию профессионального модуля.

С целью организации написания курсовой и дипломной работы составляется календарный план, в котором отражаются основные этапы (сбор первичного материала и его обработка, написание теоретической части, разработка методики практической

части, оформление и рецензирование курсовой работы), сроки исполнения, результат. Это позволяет студенту чётко организовывать выполнение работы.

Логическим завершением исследовательской деятельности является защита курсовых и выпускных квалификационных работ. Результаты исследовательских работ могут активно внедряться в практическую деятельность библиотек. Индивидуальные проекты отражают библиотечные инновации:

- организационные - направлены на установление внешних коммуникаций библиотеки, адаптацию в окружающей среде, изменение структуры библиотеки;
- маркетинговые - ориентированы на расширение ассортимента услуг, продвижение их в общество;
- технологические - связаны с разработкой и использованием новых методик внутренней работы библиотеки, библиотечных услуг, технологий, создание конкретных библиотечных продуктов (буктрейлеров, библиографических пособий, разработка сценария мероприятия, подготовка электронных выставок и др.);
- управленческие - направлены на непрерывное образование, реализацию творческого потенциала.

Таким образом, научно-исследовательская работа, которая предусматривает подготовку индивидуального проекта нацелена на выявление, совершенствование и создание новшеств, широкое внедрение в библиотечную практику новых технологий.

Этой деятельностью студентам необходимо заниматься. Она способствует развитию умений создавать новшества, управлять инновациям в сфере культуры.

Источники:

Ваданикеев, М. В. Исследовательская деятельность студентов как фактор профессионального становления будущих педагогов / М. В. Ваданикеев.- Текст: непосредственный // СПО.- 2008.- № 6.- С. 41-43.

2. Куликова, С. А. Исследовательская деятельность как средство развития профессионально-педагогических ценностей будущих педагогов / С. А. Куликова.- Текст: непосредственный // СПО.- 2008.- № 7. -С. 80-82.- (Школа педагогики).
3. Леонтович, А. В. Исследовательская деятельность учащихся / А. В. Леонтович; под ред. А. С. Обухова.- Москва, 2006. -127 с.- Текст: непосредственный

*Обоскалова Ольга Валерьевна,
заведующая Воркутинским филиалом
ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»*

Роль наставника в профессиональном самоопределении

«Никакие уставы и программы,
никакой искусственный организм заведения,
как бы хитро он ни был придуман, не может
заменить личности в деле воспитания»

К. Ушинский

Общественное представление о профессиональном самоопределении личности претерпело за последние два столетия сильные изменения. В 20-х годах прошлого века достаточно было просто трудоустроиться. В 40-х большое внимание уделялось оценке особенностей личности. Впервые было отмечено, что их учет помогает установить степень профпригодности. После 70-х общество переключилось на важность индивидуального подхода к выбору специальности.

Современный рынок труда стремительно меняется. Это обуславливает сложность выбора специальности. Постоянно появляются новые профессии, а популярные ранее сильно трансформируются или уходят в прошлое. После полученных результатов психологических и социологических исследований сложно отрицать, что развитие общества напрямую зависит от самореализации каждого человека.

Сейчас изучению профессиональному самоопределению специалистов посвящена особая сфера – профориентационная деятельность. Основными задачами ее являются помощь и поддержка человека в самоопределении.

Согласно общепринятой модели факторов профессионального самоопределения личности, на первом месте стоят внутренние мотивационные факторы, а именно личные предпочтения, представления о комфортном уровне жизни и индивидуальные представления о престиже и привлекательности профессии.

Ко внешним факторам профессионального самоопределения относят позицию старшего поколения, ежедневным примером неосознанно влияющего на образ будущего, рекомендации (советы) окружающих и, безусловно, востребованность и популярность профессии. Сюда же можно добавить влияние средств массовой информации.

Оказать помощь в профессиональном самоопределении во многом призваны те, кто направит на самостоятельную продуктивную деятельность, смотивирует к действию, привлечёт внимание, заинтригует, подтолкнёт, закрепит веру в собственные идеи, поправит ошибки подсказками и советами. Словом, наставники. Наставник способен помочь человеку не только определиться с выбором будущей профессиональной деятельности и двигаться к поставленным целям. Закладывая основы будущей увлеченности работой, наставник может вложить в человека способность найти место в обществе, сделать его жизнь наполненной смыслом и позитивом.

Отличаются ли требования к наставнику в наше время от тех, что предъявлялись к наставникам сто и больше лет назад? Безусловно. Современный наставник вынужден сочетать в себе признаки методиста, психолога, педагога, дидакта, постоянно оценивать из рефлексивной позиции зону

роста наставляемого. В отличие от педагога, который учит чему-то, дает знания, наставник превращает знания в умения и опыт.

Значение наставника в профессиональном самоопределении сложно переоценить. Опираясь на индивидуальность наставляемого, талантливый наставник может помочь найти своему подопечному идеальный маршрут, который бы позволил направить его по нужному профессиональному руслу. Те, у кого есть наставники и учителя, всегда добиваются поставленных целей намного быстрее и легче.

Наставничество включает собой множество вариаций, в зависимости от программы наставничества. Среди существующих форм наставничества в Воркутинском филиале Колледжа искусств Республики Коми наибольшее распространение получили следующие модели: наставник – молодой специалист, преподаватель – студент и студент – студент. Эти формы сотрудничества весьма значимы как для развития профессионального мастерства, так и профессионального самоопределения.

Наставничество по модели «наставник – молодой специалист» как никогда актуальна в нашем учреждении по причине прихода в 2019 году двух молодых специалистов – выпускников консерватории, молодого преподавателя без педагогического опыта и преподавателя из организации другого уровня образования. В программе работы с молодыми коллегами, среди прочих, есть пункт о создании привлекательного имиджа молодого преподавателя. Начинающему специалисту необходимо наставничество и в вопросах внешности, и в поведении, и в общении со студентами – немаловажных моментах, которые формируют в глазах студентов облик современного молодого преподавателя, вызывают желание быть похожим, подражать,

а, следовательно, влияют на профессиональное самоопределение.

Модель «преподаватель – студент» наиболее актуальна в работе с одаренными студентами. Каждый студент колледжа имеет свой индивидуальный маршрут обучения, предполагающий освоение образовательной программы согласно выбранной специальности. Но не всегда студенту удается добиться значимых результатов, проявить свой творческий потенциал в выбранном направлении, если он не обладает тем, что мы вкладываем в понятие «одаренности». Тогда, при помощи грамотного наставника, талант этого студента может быть раскрыт в какой-то другой области. Такой подход тем более важен, что может во многом повлиять на выбор дальнейшего профессионального пути. Практика такого наставничества приносит ощутимые плоды.

Так, например, студентка М., поступившая в колледж в 2014 году, вдохновленная занятиями с преподавателем теоретических дисциплин, на втором курсе приняла решение сменить отделение Инструментальное исполнительство по виду фортепиано на отделение Теория музыки, почувствовав свое призвание не в роли артиста-исполнителя, а в роли преподавателя-теоретика, лектора и организатора музыкально-просветительской деятельности. В 2018 году М. завершила свое обучение в колледже и сейчас работает преподавателем теоретических дисциплин в одной из музыкальных школ республики Коми, а также учится на заочном отделении одного из российских институтов культуры по специальности «Звукорежиссура».

Другой пример – студентка П. отделения «Фортепиано» после выхода из академического отпуска несколько растеряла свои исполнительские навыки, не имея возможности заниматься в силу проблем со здоровьем. Ее наставник, после успешного выступления студентки на учрежденческом конкурсе мультимедийных презентаций, посвященных

юбилею Л.Бетховена, предложил заняться научно-исследовательской деятельностью. За короткий период времени (полгода) студенткой были подготовлены несколько исследовательских работ для участия в разных конкурсах, конференциях и олимпиадах, каждая из которых была по достоинству оценена членами жюри и получила диплом. Студентка рассматривает возможность после окончания колледжа поступить в высшее учебное заведение на отделения, где научно-исследовательская деятельность является приоритетной.

Особое внимание в нашем колледже уделяется форме наставничества «студент – студент». В каких случаях эта форма актуальна? Когда более опытный студент-старшекурсник «подтягивает» начинающих, пришедших в колледж без начального музыкального образования первокурсников в освоении специфических музыкальных дисциплин. Во многом такой формат деятельности напоминает репетиторство, но задачи, которые стоят перед наставником-студентом в таком дуэте, несомненно, шире: сотрудничая со студентом первого курса, старшекурсник оказывает временную помощь в адаптации к новым условиям обучения.

Ежегодно в октябре в колледже проходит День самоуправления студентов. Под лозунгом «Миссия выполнима: уроки самостоятельности» студенты 3-4 курсов выступают в роли дублеров преподавателей колледжа, проводят занятия со студентами младших курсов, «примеряют» на себя должности руководителя и его заместителя. Уроки проходят в строгом соответствии с программой обучения, обучающимся выставляются оценки, да и сами преподаватели-дублеры получают оценку своей деятельности, которую ученики выставили своим старшим товарищам, ответив на вопросы анкеты. По окончании Дня самоуправления преподаватели-дублеры проводят самый

настоящий педсовет с обсуждением итогов мероприятия и оформлением всей необходимой учебной документации.

В практику наставничества модели «студент-студент» вошли ежегодные встречи с выпускниками колледжа. Выпускники разных лет, выбравшие для себя работу в профессии или продолжение обучения в профильных ВУЗах, мотивируют обучающихся на ответственность за результаты учебной деятельности, саморазвитию и самосовершенствованию. Успешный выпускник, который смог реализовать себя в выбранной профессии по профилю учебы, является лучшей «рекламой» выбранной образовательной или карьерной траекторией, примером того, какие навыки и компетенции необходимо развивать, чтобы выбор профессиональной деятельности был планомерным и осознанным.

На протяжении нескольких лет в колледже успешно реализуется студенческий проект «Мечта сбывается». Данный проект предлагает всем желающим научиться играть на любом музыкальном инструменте или петь в любом возрасте, а помочь в этом смогут студенты колледжа. Этот проект стал востребованным в силу потребности взрослых людей осуществить свою детскую мечту – играть на пианино, петь на сцене. Студенты выступают в роли наставников-волонтеров; они имеют возможность закрепить свои педагогические навыки, работая не только со школьниками в рамках учебной дисциплины «Учебная практика по педагогической работе», но и с более взрослым контингентом, что положительно сказывается на формировании их профессиональных компетенций в области педагогики.

Рассмотрим теперь образ потенциального наставника.

Самое важное качество, определяющее фигуру наставника, – это его личность. Результат проведенного мною опроса среди молодежи 16-25 лет продемонстрировал, что первейшими качествами человека, которого они выбрали бы

себе в наставники, должны быть мудрость, опыт и определенные достижения в своей области. Наставник, по мнению респондентов, – это человек, который всегда готов ответить на любые вопросы, он и друг, и товарищ, и помощник. Профессионал, любящий своё дело и умеющий объяснять, могущий направить в творческой реализации, помочь советом, высказать конструктивную критику. Наставник – это человек требовательный, умеющий планировать, но осуществляющий индивидуальный подход и умеющий психологически настроить на важные дела.

Кто может стать наставником? В принципе, любой человек, ведь, как известно, «советы проще давать, чем следовать». Желая стать наставником должен отвечать определенным требованиям для успешного освоения этого рода деятельности.

Что отличает наставника от просто преподавателя? В первую очередь, энтузиазм. Что же нужно, чтобы мотивировать преподавателя стать наставником? Прежде всего, его желание. Если преподаватель чувствует призвание к наставничеству, проявляет организаторские способности, ответственен и всегда готов помочь, пользуется уважением и опытом работы не менее пяти лет, то, добавив к этому стимулирование, в том числе материальное, организация получит положительные результаты наставнической деятельности. При условии планомерной и систематической работы и конкретной практической цели.

Особенно актуально стоит вопрос о профессиональном самоопределении в сфере культуры и искусства. Как показывает рейтинг самых популярных профессий 2020 года (так называемый топ-50), в первой десятке этого перечня нет ни одной творческой профессии. Во второй десятке появляется профессия журналиста – единственная творческая среди финансистов, маркетологов, косметологов и проч.

Вместе с тем, исследования 2020 года выводят и следующий показатель: большая часть выпускников школ желает получить именно творческую профессию, причем, лучший имидж для них имеют сферы занятости, которые не просто позволяют реализовать творческий потенциал, но и являются доходными, даже если при этом не слишком востребованы (режиссер, архитектор, дизайнер, видеооператор, актёр театра и кино, экскурсовод, реставратор, продюсер).

Обратимся к профессии музыканта – педагога, исполнителя. Каков ее рейтинг среди профессий? По результатам исследований интернет-портала МоеОбразование.ru эту профессию считают престижной 85% пользователей.

Данные анкетирования, проведенного интернет-порталом, показывают, что для работы по профессии музыканта обязательно нужно иметь диплом о высшем профессиональном образовании по соответствующей специальности. Нельзя сказать, что профессия музыканта входит в список высокооплачиваемых. Уровень заработной платы музыканта считается средним. Хороший доход в этой области можно иметь чаще всего только на руководящей должности. Несмотря на это, представители профессии музыканта всегда востребованы на рынке труда, и найти работу не составляет особой сложности. Вузы выпускают большое количество специалистов в этой области, многим компаниям и на многих предприятиях требуются квалифицированные музыканты.

Как показывает анкетирование, ни один из опрошенных музыкантов не планирует сменить свою профессию, чтобы попробовать себя в новом амплуа – это доказывает высокую степень удовлетворенности выбором профессии. По мнению большинства опрошиваемых, профессия музыканта имеет хорошие условия для карьеры. Придя на должность простого

работника в этой сфере, можно стремительно подняться по карьерной лестнице, но, конечно же, при наличии интереса и личных стараний. Большинство опрошенных считает, что профессия музыканта полностью позволяет работать на себя и заниматься индивидуальным предпринимательством, предоставляя свои услуги частным образом, или, организовывая частный бизнес. И, наконец, результаты анкетирования показали, что музыканты не считают свою профессию вредной, нет никаких факторов, которые бы отрицательно могли влиять на здоровье музыканта или провоцировать развитие серьезных болезней.

Всего лишь 6% опрошенных, имеющих детей и внуков, посоветовали бы своим детям посвятить себя служению искусству. Давайте же повысим этот процент, выступая в роли наставников для нашей молодежи! Я призываю поддерживать талантливых молодых людей, раскрывать их скрытый творческий потенциал, поддерживать их конкурсную и концертную активность, оказывать социальную психологическую помощь и поддержку путем наставничества. Практика наставничества в работе с молодым поколением имеет приоритетную цель как в профессиональном самоопределении, так и в воспитании подрастающего поколения в целом.

Источники:

1. Барбасова, Д. М. Наставничество в современной корпоративной среде / Д. М. Барбасова. — Текст : непосредственный, электронный // Молодой ученый. — 2013. — № 10 (57). — С. 265-268. — URL: <https://moluch.ru/archive/57/7877/> (дата обращения: 16.04.2020).
2. Мое образование [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moeobrazovanie.ru/>, свободный – (20.01.2021)

*Темникова Екатерина Вадимовна,
концертмейстер ГПОУ
«Кузбасский колледж культуры и искусств»
им.народного артиста СССР И.Д Кобзона*

Проблемы межличностных отношений участников учебных творческих коллективов

Актуальность заданной темы определяется тем, что межличностные отношения — это абсолютно необходимое условие объективного взаимодействия людей, без которого невозможен процесс полноценного формирования у человека психической функции, блока психических свойств, целостного развития личности. Цель исследования определяется выявлением насущных проблем межличностных отношений участников учебных творческих коллективов и решения этих проблем на первоначальном этапе их обнаружения, как со стороны руководителя коллектива. Важным является актуальность изучаемых проблем для организации деятельности творческого коллектива, который имеет определенную специфику по причине специфичности вида творческой деятельности в учебном коллективе. Все более возрастающие требования к уровню психологического включения личности в совместную творческую деятельность и постоянный рост личностных притязаний участников творческого коллектива повышают значимость учета особенностей и эффективного выстраивания межличностных отношений между ними. Однако, анализ проводимых исследований отмечает интерес к теме межличностных отношений в творческих коллективах.

Люди существуют в системе объективных отношений и постоянно находятся во взаимодействие друг с другом в практической жизнедеятельности. Объективные отношения напрямую определяются ролевыми отношениями, с одной

стороны, и индивидуально-личностными характеристиками участвующих в них индивидов — с другой. Тогда они становятся межличностными.

Изучаемое понятие «межличностные отношения» ученые объясняют по-разному. Крысько Владимир Гаврилович [1; с.38] даёт ему следующие определение: «Межличностные отношения — это процесс непосредственного или опосредованного воздействия субъектов друг на друга, порождающий их взаимную обусловленность и связь». Козлов Николай Иванович [2] данный термин раскрывает, как «неформальные отношения, управляемые историей прежних отношений, чувствами и эмоциями». По его мнению, такие отношения, определяемые задачами дела и установками руководства, значительно отличаются от деловых отношений. В итоге, межличностные отношения — это процесс взаимодействия двух или более индивидов в ходе общей(коллективной) деятельности или в рамках неформального общения.

В современной психологии существует несколько разных подходов к классификации межличностных отношений. Более распространенную и всем известную из них даёт Ильин Евгений Павлович [3; с.46]:

- 1) официальные и неофициальные;
- 2) деловые и личные;
- 3) рациональные и эмоциональные;
- 4) субординационные и паритетные.

Под *официальными (формальными)* отношениями он предполагает отношения, возникающие на должностной основе и регулируемые уставами, постановлениями, приказами, законами, которые также имеют правовую основу. *Неофициальные (неформальные)* отношения образуются на базе личных взаимоотношений людей и не ограничиваются никакими официальными рамками.

Деловые взаимоотношения возникают в процессе

совместной работы людей, могут основываться на распределении обязанностей между членами организации, коллектива. *Личные* взаимоотношения — это отношения между людьми, формирующиеся в дополнение их совместной деятельности. Выделяют отношения знакомства, товарищества, дружбы и интимные отношения.

Рациональными отношениями Ильин называет отношения, основанные на разуме и расчете, они базируются исходя из ожидаемой или реальной пользы от устанавливаемых отношений. *Эмоциональные* отношения, наоборот, основаны на эмоциональном восприятии друг друга личностями, не учитывая объективную информацию о человеке. Поэтому между рациональными и эмоциональными отношениями часто происходят несовпадения.

Субординационные отношения — это отношения руководства и подчинения, неравноправные отношения, в которых одни люди имеют более высокое положение (должность) и преобладающее количество прав, чем другие, что мы можем определить, как отношения между руководителем и подчиненными. Обратное то, что *паритетные* отношения означают равноправие между людьми, когда люди не подчинены друг другу и выступают как независимые индивиды.

Также синтезируя гипотезу трудов уже представленных нами и других ученых, можем сделать вывод, что факторами качества межличностных отношений являются развитая коммуникабельность, эмоциональная сдержанность, национальность, некоторые свойства темперамента, половой фактор, фактор времени.

Творческая деятельность может проявляться в индивидуальной и коллективной формах. В отличие от научной деятельности, творческая чаще всего проявляется в индивидуальной форме, это доставляет некоторые затруднения. Творческий коллектив реализует новые решения,

готовый к новым идеям, терпим к «странностям», имеет свободу выбора, активно стимулирует к творческому процессу. Зачастую в творческих коллективах наблюдается приемлемость к странным, «лишним» людям, не подчиняющимся организационным порядкам. Чаще всего это участник, предпочитающий отстраненность, замкнутость и пассивность в работе коллектива. К примеру, возьмем тип интроверта: его «закрытость» от коллектива очевидна, поскольку он продуцирует идеи, периодически несущие вызов представлениям, принятым у соратников. Задача руководителя состоит в том, чтобы не допустить его изоляции в коллективе, в противном случае это может затруднить использование многих его идей [4].

В процессе развития коллектива совершенно естественно и по-своему закономерно формируются и закрепляются нормы (порядки) - общие для всех требования, которые разрабатываются его участниками в процессе их совместной деятельности и принимаются ими исключительно в интересах регулирования межличностных отношений. Порядки в коллективе связаны с его ценностями, так как любые требования принимаются, основываясь на каких-либо личных социальных предпочтениях, которые складываются на основе выработки определенного отношения к социальной действительности.

Нормы и ценности коллектива должны приниматься и соблюдаться всеми участниками независимо от должностей. На тех, кто им не подчиняется или игнорирует их, оказывается психологическое или иное воздействие, которое проявляется, как *коллективное давление*, или «групповое», как его формулирует В.Г. Крысько [1; с.173].

Давление определим, как важный механизм поддержания однородности и целостности взаимоотношений внутри коллектива. Оно способствует поддержанию общей стабильности и сплоченности в постоянно изменяющихся

условиях совместной деятельности, что свойственно любому учебному творческому коллективу. Такое коллективное давление осуществляется в форме санкций, применяемых к тем участникам коллектива, которые намеренно провоцируют несоблюдением общепринятых норм, ведут себя вызывающе, конфликтно по отношению ко всем другим. Санкции зачастую бывают двух видов — поощрительные и запретительные.

Существует четыре варианта поведения человека в коллективе: сознательное, свободное принятие норм и ценностей коллектива; вынужденное подчинение коллективу под угрозой санкций; демонстрация антагонизма по отношению к коллективу и свободное, осознанное отвержение коллективных норм.

Наиболее распространенным является второй вариант поведения человека по отношению к коллективу. Феномен вынужденного принятия человеком норм и ценностей коллективу под угрозой потери участия или стабильного положения в ней получил название конформизма и его можно считать одним из важнейших факторов поддержания целостности коллектива, укрепления единства в его рядах.

Творческий процесс может быть затруднен или же приостановлен, когда проблема нуждается в рассмотрении что-либо хорошо известного в совершенно новом, не принятом до сих пор ракурсе. Привычный подход блокирует путь к другим подходам, увеличивает шанс упустить возможное решение проблемы. Прочно укоренившееся решение, которое приняли в одной ситуации, затрудняет, а то и совсем исключает новое решение, соответствующее требованиям другой ситуации.

Верное решение проблемы задерживается или становится невозможным. В конечном итоге человек неосознанно принимает ошибочную предпосылку о якобы существующем внутреннем ограничении рамок возможных

решений.

А. Маслоу [5] тоже выделил ряд барьеров, блокирующих творчество в личностном плане:

- конформизм – желание быть похожим на других; страх высказывать собственное мнение, выглядеть смешным, соглашательство;
- внешняя и внутренняя цензура – сознательное или бессознательное подавление нетрадиционных, необычных мыслей вследствие доминирования в личности суперэго;
- ригидность мышления – стереотипность мыслей, привычка решать типовые задачи стандартным способом, что может быть результатом обучения в школе;
- импульсивность мысли – желание найти ответ немедленно, непродуманные, неадекватные решения, которые возникают при сильной мотивации;
- познавательный эгоцентризм – неспособность перейти от одной точки зрения к другой, менять познавательную перспективу.

Творческая деятельность непосредственно влияет на отношения между участниками любого учебного творческого коллектива, прежде всего со стороны руководителя. Творческий процесс может быть затруднен, когда проблема требует рассмотреть что-либо хорошо известное в совершенно новом, не принятом до сих пор аспекте. Также в процессе творческой деятельности между участниками коллектива может возникнуть давление, как форма коллективного воздействия.

Для диагностики и выявления проблем межличностных отношений в учебных творческих коллективах за основу был взят социометрический метод, разработанный Дж.Морено (1889-1974). Система симпатий и антипатий, которая определяет психологическое отношение человека к другим людям, часто не вмещается в границы заданной человеку макроструктуры, то есть самым близким

может оказаться окружение из неприемлемых в личностном отношении людей [6; с.24].

В процессе проведения социометрического тестирования участвовал учебный творческих коллектив. Для сведения баллов результата теста необходимо было составить таблицу. Был выполнен подсчет всех баллов для любительского коллектива. В данной методике используется классификация испытуемых по статусному признаку в коллективе:

1. «Звезды»
2. «Предпочитаемые»
3. «Принятые»
4. «Непринятые»
5. «Отвергнутые»

В категории «звезд» по результатам теста нам удалось выявить 3-х человек, у которых популярность в коллективе на самом высоком уровне. Исходя из этого, можем определить, что коллектив имеет кроме руководителя и других лидеров, которые его спланируют, вносят в него определенную идеологию, традиции, влияют на его предпочтения, а также цели. Наличие данного нам количества «звезд» говорит о существовании по меньшей мере трех неформальных групп во главе со своим негласным авторитетным лицом, которого будут и защищать, и поддерживать, и которому будут стараться соответствовать. Большое количество участников предпочтут их себе в качестве близких друзей, не исключая корыстных мотивов такой дружбы. Это можно считать одним из показателей сплоченности коллектива.

К «предпочитаемым» многие обратились бы за советом, помощью в сложной ситуации. Очевидно, что именно такие люди являются «спасательными тросами» для многих в коллективе на протяжении всего его существования. Они также являются авторитетными лицами в коллективе. Это несомненно хороший показатель сплоченности всего

коллектива, так как мы можем отметить, что людей с благоприятным климатом больше (5 человек), которые несут взаимопомощь, понимание и создают позитивную атмосферу в коллективе, благоприятную для творчества. Такие люди будут поддерживать определенную коллективную направленность в деятельности коллектива, а он в свою очередь всегда будет готов их поддержать.

Еще одна немаловажная категория - «принятые». Сюда мы с уверенностью поместим трех человек, также обеспечивающих эмоциональную и трудовую стабильность в коллективе. К ним руководителю стоит быть предельно внимательным. Эти люди еще не успели почувствовать себя коллектива, (участники коллектива не приняли их, как своих на данный момент), понять его специфику и наполниться его атмосферой, но они всегда готовы работать. Мы полагаем, нам представлена единственная категория, в которой не пропадает сильное желание быть участником творческой деятельности, а даже наоборот — порождает инициаторов.

Три участника коллектива относятся к группе «непринятых». В общении с ними коллектив не имеет острой нужды. Поэтому из-за желания поддерживать контакт они склонны к навязчивости. Такая позиция создает напряженную атмосферу вокруг них, и участники коллектива вынуждены переживать неприязнь и отторжение к этим людям, а также всячески вступать в прения. С ними не имеют желания контактировать все, за исключением немногих. Причин может быть несколько:

1. Отсутствие способности к коммуникации между собой и с коллективом в целом;
2. Цели и задачи индивида не совпадают с коллективными;
3. Интересы и увлечения настолько индивидуальны, что исключают возможность создания с этими людьми малых неформальных групп.

Такие люди в любом случае не остаются в стороне. Они

также, как и все, участвуют в творческом процессе и даже способны активно выполнять поручения, но на общем фоне они потенциально расходятся с коллективом во многом. Это отталкивает других участников от неформального общения с ними, и в коллективе создается ситуация некоего разделения, опасного, но стоит отметить, что рассматриваемому нами коллективу это не грозит, потому что «непринятых» здесь подавляющее число.

Не смотря на благоприятную и комфортную обстановку в данном учебном коллективе, как выяснилось выше, всё же нельзя обойтись без «отвергнутых», в группу которых входят два человека, которых нельзя оставить без внимания. Эти люди пусть и не составляют сравнительно большую часть, но всё же могут отяжелить деятельность на пути совершенствования коллектива. В личностном плане коллектив их никогда не примет, поэтому рациональнее всего было бы им покинуть его навсегда. Такой исход не причинит вреда ни одной стороне.

Данные индивиды полностью отрезаны от социума в коллективе. Их пребывание, участие в его деятельности крайне несущественно и уже заведомо не несет никакого результата. На конкретно общих мероприятиях коллективу при участии «отвергнутых» гарантированы неудачи, потому что, как правило, такие люди не готовятся к репетиции, не учат партии, не интересуются репертуаром и, собственно, тем, что от них требуется. Они настолько равнодушны к коллективной деятельности, что вполне могут длительное время не появляться на репетициях, а затем прийти на генеральные сводки, прогоны, а то и вовсе только на концерт или конкурс. Или наоборот могут создать ситуацию таким образом: посещать репетиции, а в последний момент симулировать любую причину и оставить коллектив на произвол довольно ощутимым своим отсутствием. После таких не раз повторяющихся обстоятельств коллектив

неосознанно исключает этих людей из круга своего общения, направленности деятельности.

Руководителю надлежит полностью менять цели и задачи коллектива, или же раз и навсегда избавляться от таких людей. В противном случае коллектив попадет под регресс или хуже того — распад. Очевидно, что позиция «отвергнутых» достаточно заразительна, и если один из участников коллектива допустил некоторое общение с ними, то он неизбежно попадает под их сильное влияние и автоматически постепенно присоединяется к их числу.

Итак, результаты проведенного нами социометрического тестирования показали, что в сфере творчества учебный коллектив обладает значительной сплоченностью. Причиной этому служит осознанное понимание каждого участника целей и задач коллектива, чего может не хватать в коллективах другой направленности. В учебном также больше неформальных лидеров и меньше «отвергнутых» и «непринятых», которые разрозненность в общий климат коллектива.

Источники:

1. Социальная психология: Курс лекций / В.Г. Крысько. — 3-е изд. — М.: Омега-Л, 2006. — 352 с.
2. Козлов Н.И. Психологос. Энциклопедия практической психологии [Электронный ресурс]
URL:http://www.psychologos.ru/articles/view/mezhlichnostny_e-otnosheniya
3. Ильин Е. П. И46 Психология общения и межличностных отношений. — СПб.: Питер, 2009. — 576 с.
4. Советова О. С. Инновации: теория и практика. СПб., 1997. Глава 4.
5. Маслоу А. Мотивация и личность. СПб., 2003
6. Марковская И.М. Социометрические методы в психологии: Учебное пособие. - Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 1999. - 46с.

7. Петровский А.В. Психологическая теория коллектива. — М., 1979.
8. Чернышев В.Н., Двинин А.П. Профессиональная деятельность человека. — СПб, 1997. — С. 205.
9. Социальная психология /под ред. А.Л. Журавлева. — М., 2005. — С. 113.
10. Панферов В.Н. Психология человека. — СПб., 2010. — С. 154.
11. Лисина М.И. Общение, психика и личность ребенка. М., Воронеж, 1997.
12. Мясищев В.Н. Психология отношений. Под ред. А.А. Бодалева / Вступительная статья А.А. Бодалева. М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1995.
13. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. Человек и мир. - СПб: Издательство «Питер», 2003. - 712 с. 37.
14. Абульханова-Славская К.А. О путях построения типологии личности // Психол.журн. 1983. Т.4, №1. С. 24.
15. Бодалев А.А. Восприятие и понимание человека человеком. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 200 с.

***Файзулина Маргарита Рафаиловна,
Преподаватель хореографии ГПОУ
«Кузбасский колледж культуры и искусств»
им. народного артиста СССР И.Д. Кобзона***

Эстетические и философские принципы свободного танца: к постановке проблемы

Сегодня танец часто становится «горячей точкой» современного искусства, в том числе и отечественного. С одной стороны, явления современной хореографии привлекают внимание все большей аудитории, преобладает мода на это искусство, а с другой – именно танец вызывает

самые неоднозначные мнения, как со стороны критики, так и зрителя. Это противоречие и обуславливает актуальность изучения ведущих тенденций в развитии современного искусства танца.

Для достижения цели исследования были реализованы следующие задачи:

1. Анализ влияния свободного танца на русскую культуру начала XX в. в процессе его становления.
2. Экспликация философских и эстетических принципов свободного танца в современной отечественной хореографии.

В начале XX века появился новый танец, который сильно отличался от балета, называвший себя «свободным» или «пластическим», его родоначальником стала танцовщица Айседора Дункан (27.05.1877г.-14.09.1927г.). Она создала свою хореографию, которую хотела превратить в высокое искусство и добилась того, чтобы на сцене, во время танца, появилась возможность переживать экстазы и наслаждаться собственной «волей к танцу». А современники Айседоры заметили в ее творении средство вернуть некогда утраченную монолитность и преодолеть разрыв связи между душой и телом, разумом и эмоциями.

Для читателей Ницше танец стал символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где человек может творить сам себя. Где раскрывается, и возможно, впервые создается - человеческое я. «Танцующий философ» признавался, что поверит «только в такого Бога, который умел бы танцевать». И считал потерянным «день, когда *ни разу* не плясали мы!»⁴.

⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра/ Пер.Ю.М. Антоновского// Соч.: В 2т. М.: Мысль,1990. Т. 2. С. 29-30; 152-153.

Он имел в виду – комментировала Айседора – не пируэты и антраша, а «выражение жизненного экстаза в движении».

Стремление создать свою школу и попытки решения новых задач, поставленных перед ней, привели Дункан в Россию, где она осуществила культурную революцию и приобрела особую славу. В нашей стране у нее появилось большое количество сторонников и последователей, ее рисовали художники и воспевали поэты. Одним из самых верных ее почитателей был К.С. Станиславский, который посещал все концерты, даваемые Айседорой. Ее пляска казалась ему чем-то вроде «молитвы в театре» и, найдя, в ней союзницу по реформированию театра, он считал, что им предстоит возвести новые храмы искусства.⁵

Таким образом, из «свободного танца» Айседоры Дункан выросла не только российская «ритмопластика», но и американский танец-модерн, и немецкая экспрессивная хореография. Она оказала большое влияние на реформу балета и на преподавание сценического движения актерам драматического театра.

С момента рождения пластическая хореография подарила людям искусства возможность выбирать определенные принципы, ценности и ориентиры, философию и образ жизни. Перед этим выбором стояли представители всех танцевальных течений. Теоретики и практики пытались сформулировать общие принципы хореографии, обращаясь к своему личному и коллективному опыту, современным эстетическим взглядам, философским и научным концепциям. Они ориентировались на идеалы своей эпохи, делая выбор между усилием и легкостью, природой и машиной, индивидуальным чувством и абсолютным движением.

⁵ См.: Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1941. С.429.

Айседора Дункан самым важным в танце считала достижение экстаза. Слово это – синоним восторга, воодушевления и наслаждения. Авторы Серебряного века считали экстаз состоянием и психологическим, и мистическим, трансцендентным – «эк-стазис» как «выход из себя», отказ от «я» и слияние с надличным. Ее даже упрекали в том, что она монополизировала сценическое выражение экстаза, создав определенный его канон. Но такой «концептуальный» характер экстаза и других, выражаемых, на сцене чувств и эмоций еще не означал, что они уступают или менее реальны по силе, чем чувства, испытываемые в жизни. Напротив, переживаемый на сцене экстаз может быть интенсивнее обыденных эмоций.⁶

К примеру, вот как описывал собственный опыт «творческого экстаза» композитор Константин Эйгес: «Перед наступлением вдохновения, композитора большей частью охватывает какое-то внутреннее горение. Еще ни одной музыкальной фразы не появилось, звуков еще нет, а душа уже полна неким восторгом. Это состояние еще не есть собственно музыкальное настроение, это род опьянения, имеющее с музыкальным настроением общее только то, что при этом уничтожается в сознании граница между «я» и не-«я», художник «освобождается» (как говорит об этом Ницше) от своего индивидуального, конкретного «я». При этом воля его сливается с «первобытно единым»⁷.

⁶ Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. - 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. С.55

⁷ Эйгес К. Очерки по философии музыки [1913, 2-е изд. 1918]// Звучащие смыслы. Альманах/ Сост. С.Я. Левит, И.А. Осинская. СПб.: Изд-во СПбУ, 2007. С.215

Помимо прочего, свободная хореография возникла вместе с новой философией телесности, когда тело и его движения стали считаться неотъемлемой частью человеческой души. На танец возлагали большие надежды: в нем видели средство освободиться от условностей и обновить восприятие мира, сформировать новые способности и развивать уже существующие. Со свободной пластикой соприкасался проект психофизического совершенствования человека – расширения границ восприятия и даже создания новых его видов путем объединения нескольких ощущений в так называемые синестезии.

Танцовщики, начиная экспериментировать с движениями, столкнулись с двумя мифами, интересующими современников – о Природе и Машине. Если Дункан и ее последователи стремились вернуть движениям современного человека «природную простоту», то футуристы, напротив, воспевали Машину. С одной стороны, философию движения возводили к представлениям о гармонии с природной, а с другой – связывали с наукой: физиологией и биомеханикой. И какие именно движения предпочесть – органические или механические, абстрактные или репрезентативные, – зависело от эстетических пристрастий и мировоззрения танцовщиков.

В результате можно сделать вывод, что смысл танца возникает из контекста культуры ценностей, эстетических и других предпочтений тех, кто его творит и кто воспринимает. В другом понимании, танец – это форма жизни, которую создают вместе танцовщики и зрители.

Родоначалники, подарив жизнь свободному танцу, вместе с тем, мечтали создать танцующее человечество, но их преемники пошли каждый своим путем. Создатели новых танцевальных направлений унаследовали только часть идей, которыми жил танец начала XX века. Они искали новые художественные формы – а не нового человека,

модернизировали движения – а не жизнь. Но, при этом, именно они помогли танцу подняться на такую высоту, на какой до этого были только изобразительные и словесные искусства.

Но со временем хореография, подобно спорту, начала профессионализироваться, и превратилась, по большей части, в шоу. Вокруг нее сложилась целая сеть отношений, со своими критиками и теоретиками, появилось множество проектов, где танец играет важную роль. И став частью индустрии развлечений, хореография потеряла то, что было в замысле у свободного танца. Правда, в последнее время тенденция к профессионализации хореографии стала успокаиваться, хореографы и режиссеры заговорили о выходе за пределы сцены и за рамки привычных жанров. Начали возникать новые направления – танцевальный перформанс, контактная импровизация и многие другие. И, наконец, всегда ассоциировавшийся с молодостью танец расширяет свои возрастные границы: люди всех возрастов стали охотнее посещать танцклассы, а это говорит о его еще нереализованном потенциале – способности быть чем-то большим, чем искусство только для исполнителей и знатоков. Ведь танец с самого своего рождения был предназначен всем тем, кто чувствует себя свободным.

Источники:

1. Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. - 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. С.55
2. Ницше Ф. Так говорил Заратустра/ Пер.Ю.М. Антоновского// Соч.: В 2т. М.: Мысль,1990. Т. 2. С. 29-30; 152-153.
3. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. - М.: Искусство, 1941. – 429с.

4. Эйгес К. Очерки по философии музыки [1913, 2-е изд. 1918]// Звучащие смыслы. Альманах/ Сост. С.Я. Левит, И.А. Осиновская. СПб.: Изд-во СПбУ, 2007. С.215

*Франгулова Виктория Эдуардовна,
преподаватель ГБПОУ КК
«Новороссийский музыкальный
колледж им. Д. Д. Шостаковича»*

Методы обучения предметам музыкального искусства

Во все времена музыку как мощную психологическую силу старались использовать для влияния на чувства и волю людей. Этот энергетический потенциал музыки успешно применяется и современным шоу-бизнесом, сформировавшим с помощью музыкальной продукции часто низкого качества не только "вкусы", но и устойчивое нежелание молодёжи вообще замечать величайшее богатство высокого искусства. В этой ситуации особую актуальность приобретает проблема организации музыкального обучения и воспитания, что может составить альтернативу массовой экспансии субкультуры.

Соответственно возникает проблема разработки всестороннего и глубокого научно-методического фундамента музыкального обучения. Однако исторически сложилось так, что общепедагогические методы обучения часто механически переносятся на преподавание музыки. Педагогической общественностью общепризнанно, что искусство, в первую очередь, музыка, обладает огромным воспитательным потенциалом, связанным с эмоциональным воздействием на человека. Однако проблема метода обучения предметам искусства представляет собой наименее разработанную область педагогического знания. В настоящее время невозможно строить концепцию обучения искусству, опираясь только на принципы общей дидактики, которая не в полном объёме распространяется

на виды познания, связанные с эстетическим освоением мира. Чтобы теоретически обосновать это положение, перейдем к рассмотрению специфики использования общедидактических методов в обучении учащихся музыкальным дисциплинам, и определении особенных, свойственных только музыкальным предметам, приёмов и способов образования молодёжи.

В научной педагогической литературе существуют два основных подхода к определению понятия метода обучения. Они соотносятся между собой как эмпирическое и теоретическое представление о методе, описывающее с различной степенью общности способы осуществления обучения, и методологическое представление, предписывающее нормы его организации. Первый подход опирается на понимание метода как совокупности способов совместной деятельности учителя и учащихся, направленных на достижение поставленных целей обучения. Второй подход относит метод обучения к нормативной области знаний, где он представлен В. В. Краевским как "конструируемая с целью реализации в конкретных формах учебной работы модель единой деятельности преподавания и учения, представленной в нормативном плане и направленной на передачу обучающимся, и усвоение ими определённой части содержания образования".

В педагогике музыкального образования метод обучения понимается в широком смысле как совокупность педагогических способов, направленных на решение задач и освоение содержания музыкального образования. В узком смысле метод рассматривается как определённые средства, приёмы, предназначенные для приобретения музыкальных знаний, умений и навыков, развития памяти, мышления, воображения, а также для формирования опыта эмоционально-ценностного отношения к музыке, художественного вкуса, интереса к искусству и потребностей общения с ним.

Как понятие многомерное и многоаспектное метод обучения имеет множество классификаций: по источникам знания

(практический, наглядный, словесный и др.), по формированию различных личностных структур обучающегося (сознания, поведения, чувств и др.), по характеру познавательной деятельности (объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, проблемный и др.). Э. Б. Абдуллин и Е. В. Николаева выделяют три группы общедидактических методов, широко используемых в практике музыкального образования. Общепедагогические методы обучения имеют в преподавании музыкальных дисциплин своё специфическое преломление. Например, метод сравнения, который представлен в виде:

- 1) выявления сходства и различия музыкального материала;
- 2) идентификации музыкального материала с конкретными жизненными явлениями и процессами;
- 3) перекодирования содержания музыки в другой вид искусства (живопись, скульптуру, литературу и др.).

Вышеназванными авторами выделяются также методы наглядно - слухового показа (демонстрация музыкальных произведений) и словесные методы (перевод художественно-образного содержания музыки в словесную форму).

Наряду с общепедагогическими методами в педагогике музыкального образования существуют и специальные методы обучения. Правомерен вопрос о том, чем обусловлена их специфика? Прежде всего, методы обучения музыке детерминированы самим музыкальным искусством, которое требует "какого-то иного творческого акта, чем школьные предметы".

Вопрос о сущности музыки как виде искусства весьма широк и не может быть освещён в сжатых рамках одной статьи. Остановимся на общих определениях, выделяемых исследователями. В работах Б. В. Асафьева, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, В. Н. Холоповой и др. сущность музыкального искусства раскрывается через

понимание интонации, отражающей действительность в единстве образного и понятийного, рационального и эмоционального, содержащей информацию без строго закреплённых за ней значений, обращённую к "восприятию-мышлению" (В. В. Медушевский). Художественное содержание музыки раскрывается в процессе непосредственного контакта с произведением, освоения звучащей интонации через особую музыкальную деятельность - "интонирование". Выступая специфическим видом человеческого мышления, музыка несёт основную функцию - функцию человеческого общения, особенностью которого является "единение людей сколь угодно великой численности вокруг ярко позитивного идеала". В данном ракурсе истинная роль и назначение музыки заключено, как пишет Л. С. Выготский, в "уравновешивании организма со средой". Организация соответствующих условий, в которых происходит такое "уравновешивание" требует особых методов. С их помощью должна реализоваться главная идеальная цель обучения искусству, которая заключается в том, чтобы уметь воспринимать произведения искусства и общаться его средствами с другими людьми, что соответствует общей цели художественного воспитания личности.

Данные положения становятся основанием для понимания процесса обучения музыкальному искусству как своеобразного перехода, трансформации художественных ценностей и смыслов, понятых и принятых одним человеком, в сферу ценностей и смыслов других людей через диалог и творчество. Эти рассуждения приводят к выводу о том, что традиционное в общей педагогике разделение на методы обучения и методы воспитания в преподавании музыки представляется не целесообразным, т. к. специфику предмета определяет музыкальное искусство, приобщение к которому одновременно и обучает, и воспитывает. Таким образом, методы обучения в педагогике музыкального образования выполняют обучающую и воспитывающую функции одновременно.

В данном контексте обоснованным выглядит основной тезис педагогики музыкального образования последних десятилетий: "Урок музыки - урок искусства". Это предполагает доминирование на таких уроках духовно-практического, творческого, индивидуального отношения человека к миру, что делает авторитарный подход и соответствующие ему методы обучения неприемлемыми. Формирование такого отношения к миру возможно в условиях воспитания творчеством, т. е. организации художественной деятельности учащегося как триединства слушания музыки, её исполнения и создания. Организация собственной творческой практики детей, по мнению известных педагогов, - надёжный путь, к развитию восприятия искусства и общения учащихся его средствами. Об этом неоднократно пишет Д. Б. Кабалевский, который указывает, что тяготение к музыкально-творческой деятельности, заметное у большого числа детей в раннем возрасте, необходимо развивать в рамках классных и внеклассных занятий музыкой.

Э. Б. Абдуллин и Е. В. Николаева относят специальные методы эмоциональной драматургии (автор - Д. Б. Кабалевский), создания композиций и художественного контекста (автор - Л. В. Горюнова). Методы обучения молодёжи музыке обладают общим свойством - все они предназначены для охвата различных видов музыкальной деятельности в создаваемых преподавателем целесообразных педагогических условиях, наиболее эффективных для вовлечения молодёжи в процесс творчества. При этом методы могут применяться как в организации урока, выступающего своеобразным "художественным произведением" учителя и учеников, так и коллективного творческого дела во внеклассной работе. Так, метод эмоциональной драматургии предполагает наличие определённого драматургического решения в создании конкретного фрагмента педагогической реальности. Суть данного метода в том, что педагог выстраивает модель предстоящей деятельности аналогично художественному

произведению, где содержание вкладывается в определённую форму, обозначаются кульминационные моменты и способы их создания. Так может быть построен и урок, и музыкальный фестиваль, и концерт, и конкурс, и т.д. Согласимся с Э. Б. Абдуллиным в том, что существование данной модели допускает множество вариантов решения, зависит от музыкально-педагогической фантазии преподавателя, уровня музыкального и общего развития учащихся, их художественных пристрастий.

Метод создания художественного контекста (автор - Л. В. Горюнова) органично дополняет рассмотренные методы работы по организации музыкально творческой деятельности учащихся. Данный метод предполагает своеобразный "выход" за пределы музыки в другие виды искусства, литературу, историю, а также обращение к конкретным жизненным ситуациям. Метод создания художественного контекста позволяет обеспечить ту необходимую связь музыки с жизнью, о которой пишет Б. В. Асафьев: "Лаборатория расширяет круг своих наблюдений за пределы школы и возможно детально организует обсуждение и оценку происходящих вокруг музыкально-общественных дел и проявлений музыкального творчества и исполнительства".

Что касается других методов обучения музыке, которые сформировались в процессе работы учёных и педагогов данной отрасли знания, то применение таких приёмов на практике, как представляется, во многом основывается на педагогических результатах, получаемых рассмотренными выше способами. Кроме последних выделились следующие методы обучения музыке: метод "забегания" вперёд и "возвращения" к уже пройденному материалу, метод размышления, рассуждения о музыке (автор - Д. Б. Кабалевский), метод музыкального обобщения (автор - Э. Б. Абдуллин). Также необходимо указать специальные методы, относящиеся к различным видам музыкальной деятельности. Это, прежде всего, те способы обучения, которые направлены на развитие разного рода

умений: слушать музыку в течение длительного времени, анализировать музыкальное произведение, составлять словесный рассказ о его художественном содержании.

Таким образом, на основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы. Специфика методов, с помощью которых осуществляется музыкальное образование, обусловлена потребностью в организации собственной музыкально творческой практики учащихся. Обращение к музыке как средству воспитания подрастающего человека основывается на понимании сущности этого вида искусства, названного Б. В. Асафьевым "искусством интонируемого смысла". Главное назначение музыки, органически сочетающей в себе все социальные функции с ведущей коммуникативной функцией, заключается в организации художественного общения молодёжи. Оно осуществляется через объединение учащихся в музыкально творческой деятельности, которое даёт эффективные воспитательные результаты том случае, если данная деятельность действительно интересна и ценна для каждого, если существующая общая художественная цель значима для всех. Иными словами, музыкальное творчество, по сути, должно быть занятием радостным, увлекательным, открывать возможности общения учеников средствами музыки.

Всё вышесказанное выводит на понимание общей ориентации музыкального образования на цели художественного воспитания школьников, от чего напрямую зависит и выбор методов обучения музыкальному искусству. Поскольку цели художественного воспитания предполагают формирование как потребности в искусстве, так и потребности в общении его средствами с другими людьми, постольку специфика выведения методов обучения музыке основывается на самой природе искусства, обладающего свойством трансформироваться из восприятия художественного произведения одним человеком (переживания) до коллективного общения с этим произведением многих людей (сопереживания).

Кроме того, коренной вопрос педагогики музыкального образования, являющийся актуальным на разных этапах его развития - как заинтересовать и увлечь школьников музыкой, - требует выведения на первый план тех методов обучения, которые позволяют вызвать в учащихся понимание и ощущение того, что музыка является неотъемлемой частью их жизни, явлением мира, созданным человеком. Этим обосновано преобладание интегративных методов обучения, представляющих собой специфический сплав общепедагогических и специальных методов музыкального обучения и воспитания. Их специфика детерминирована насущной жизненной необходимостью в гуманном человеке, природной потребностью человека в творчестве и общении, предназначением искусства эту потребность удовлетворять, оказывая идейное, духовно-нравственное, эмоциональное воздействие.

Источники:

1. Абдуллин Э. Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. - М.: Издательский центр "Академия", 2004. - 336 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - Л., 1973. - 73, 151 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. - Ростов н/Д.: изд-во "Феникс", 1998. - 480 с.
4. Педагогика. Учеб. пособие для студ. пед. вузов и пед. колледжей / Под ред. П. И. Пидкасистого. - М.: Пед. об-во России, 1998. - 640 с.
5. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учеб. пособие. - СПб.: "Лань", 2000. - с. 7.

*Юрченко Татьяна Федоровна,
преподаватель высшей категории, методист
ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств»*

Использование современных педагогических технологий на уроках учебной дисциплины «Грим» в образовательных учреждениях культуры и искусств

С большим почтением, любовью и вниманием, должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тогда ничтожная морщинка получает свое внутреннее обоснование от самой жизни, которая наложила на лицо этот след.

К.С. Станиславский

Изучение теории и практики гримировального искусства в колледжах культуры и искусств – это один из сложнейших разделов в учебном процессе на пути создания сценического образа. Эта дисциплина требует создания творческой атмосферы на уроках, желая самостоятельно работать во внеурочное время и высокого художественного качества созданных обучающимися гримов. Не следует бояться экспериментов, поисков, которые помогут раскрыть образ, и тогда грим станет неотъемлемой частью сценического образа в творческом процессе создания спектакля. В зависимости от трактовки роли сценический образ набирает необходимую форму, каждое изменение трактовки роли находит свое соответствующее изменение и в гриме. Существует не только индивидуальная трактовка роли, а и трактовка спектакля в целом, связанная с ней система образов и стиль спектакля. Они же определяют стилевые особенности грима. Нельзя рассчитывать на художественную полноценность образа, не развивая наблюдательность, зрительную память, не изучая

смежные виды искусств, например, живопись, не воспитывая в себе художественного восприятия действительности. В этом процессе накопления необходимо запоминать и отбирать для себя главное, типичное. В этом творческом процессе мы видим главные задачи обучающегося режиссерской профессии.

Использование современных образовательных технологий – это новый подход к процессу обучения. Задача преподавателя дисциплины «Грим» состоит в том, чтобы создать условия для практического овладения приемами и техникой гримирования для каждого обучающегося, выбрать такие методы обучения, которые позволили бы каждому обучающемуся проявить свое творчество. Задача преподавателя активизировать познавательную деятельность обучающихся в процессе овладения техникой гримирования. При отборе современных методов обучения необходимо учитывать следующие критерии, в соответствии с которыми эти методы должны создавать творческую атмосферу, стимулировать творческие способности обучающегося, делать его главным действующим лицом в учебном процессе, учить обучающегося работать самостоятельно по освоению техники гримирования, предусмотреть различные формы аудиторной работы (индивидуальную, групповую). При обучении технике гримирования желательно использовать следующие образовательные технологии: информационно-коммуникационные, проектные, здоровьесберегающие, технологию мастерских, технологию интегрированного обучения, педагогику сотрудничества, технологии уровневой дифференциации, интерактивного обучения.

Рассмотрим применение названных современных образовательных технологий применительно к учебной дисциплине «Грим».

Изучение учебной дисциплины «Грим» начинается с ознакомления с целями и задачами изучения данной

дисциплины в тесной связи с дисциплинами специального цикла. Изучая историю возникновения гримировального искусства уместно использовать технологию проектного обучения и исследовательской деятельности. Метод проектов нацеливает обучаемых на исследовательскую самостоятельную деятельность. Суть проектной методики заключается в том, что обучающийся должен активно участвовать в получении знаний. Эта методика учит анализировать конкретную задачу, в данном случае возникновение и развитие гримировального искусства. Проектная методика приучает творчески мыслить, выражать свое мнение, включаться в активную деятельность по изучению истории гримировального искусства. Преподаватель же должен помогать обучающимся в поиске и корректировке собранного материала, его анализе. Проведя определенную поисковую работу, основанную на базовых знаниях, полученных на уроке можно сделать вывод: благодаря использованию проектной технологии создаются условия для сотрудничества педагога и обучающегося.

Следующий этап в изучении гримировального искусства начинается со знакомства с правилами гигиены грима, гримировальными принадлежностями, с изучения значения освещения, цвета и светотени в гримировании. Для проведения практических занятий очень важно иметь соответственно оборудованную комнату, рабочее место и освещение. Здесь применимы здоровьесберегающие технологии. Эти технологии – это системный подход к обучению и воспитанию, и главное здесь для педагога не нанести ущерб здоровью обучающихся. Задача преподавателя научить обучаемого бережно относиться к коже лица во время гримирования. Залог здоровой кожи – использование индивидуальных гримировальных принадлежностей – у каждого своих, идеально чистых. Необходимо помнить, что при гримировании и разгримировании нельзя втирать краску

в кожу лица, необходимо гримироваться только по массажным линиям, снятие грима также производится по массажным линиям. Кроме того, с помощью здоровьесберегающей технологии преподаватель имеет возможность создать у обучающихся положительный эмоциональный настрой на уроке, что позволит повысить работоспособность обучающихся, а это, в свою очередь, способствует сохранению и укреплению их здоровья.

Продолжаем изучение учебной дисциплины «Грим» с анализа строения лицевой части черепа, с определения мышц, костей черепа, с впадин и выпуклостей лица. Для того чтобы научиться правильно гримироваться, чтобы грим был полноценным необходимо иметь представление о строении черепа. Каждый гримирующийся должен на своем лице обследовать эти впадины и выпуклости и запомнить их. Мышцы лица делятся на две группы: жевательные и мимические. Но только мимические мышцы имеют отношение к гриму. Грим должен подчеркивать и усиливать мимику. На данном этапе необходимо приступить к выполнению упражнений по гримированию (прочерчивание контура костей своего лица, анализ мимических выражений – гнев, радость, печаль). В изучении этого этапа возможно использование информационно-коммуникационных технологий. На этом этапе необходимо фиксировать результат практической работы по определению впадин выпуклостей на лицевой части черепа. И фиксируется эта работа с помощью видеороликов и фотографий, которые положат начало в создании портфолио каждого обучающегося. Эти фотографии могут помочь найти допущенные ошибки, проанализировать их и исправить. Нужно помнить главное правило: грим должен быть незаметным для зрителя. В дальнейшем в изучении техники гримирования отдельных частей лица (глаза, брови, нос, губы, лоб, щеки, подбородок) можно также использовать

информационно-коммуникационные технологии. В данном конкретном случае эти технологии повышают практическую направленность и познавательную активность. Здесь мы можем использовать мультимедийные программы. Эти программы предназначены как для аудиторной работы, так и для самостоятельной. Использование видеозаписи, фотосъемки во время выполнения упражнений по технике грима (освоение приемов подводки глаз, бровей, носа, губ, лба, щек, подбородка) дают возможность обучающимся проанализировать практическое задание и провести работу над ошибками.

Изучив технику гримирования отдельных частей лица, переходим к ознакомлению со схемами концертного грима и грима молодого лица. При создании молодого и концертного грима количество красок должно быть минимальным: чем меньше их будет положено, тем подвижнее будет лицо обучающегося. Приступая к созданию молодого грима, следует выяснить признаки молодости в лице человека. Но это еще не все. Образ жизни, род занятий, климатические условия, национальность, состояние здоровья и другие факторы, и все это должно быть учтено в разработке схемы грима молодого лица. В изучении данной темы, кроме уже используемых информационно-коммуникационных технологий, можно использовать и проектные технологии при сборе информации о персонаже, грим которого будет разрабатываться. Внедрение информационных технологий в обучение значительно разнообразит процесс восприятия информации. Благодаря интернету и мультимедийным средствам, обучающимся предоставляется возможность овладения большим объемом информации с последующим анализом и отбором необходимого материала для создания грима-образа. Широко используется в освоении схемы грима молодого лица технология мастерских. Это технология, которая предполагает такую организацию процесса обучения,

при которой преподаватель вводит обучающихся в процесс познания через создание эмоциональной атмосферы, в которой обучающийся может проявить себя как творец. В этой технологии знания выстраиваются самим обучающимся в паре или группе с опорой на личный опыт, преподаватель лишь представляет ему необходимый материал в виде практического задания. Эта технология позволяет личности самой применять свои знания в создании того или иного грима и определять необходимость коррекции данного задания. В этом случае создаются условия для развития творческого потенциала и для обучающегося и для преподавателя.

Следующий этап в освоении дисциплины «Грим» – это создание характерных гримов. Какие гримы принято называть характерными? Характерные гримы – самая сложная категория гримов. Необходимо помнить, что диспропорция лица является основой для создания характерного грима. К ним относятся гримы с ярко выраженной чертой характера, гримы возрастной и старческий, гримы сказочные и фантастические, гримы цирковые и гротесковые (лубочные). Выполнение характерного грима требует тонкой наблюдательности, фантазии, умения увидеть в окружающих то, что может помочь в создании грима-образа. Характер человека состоит из разнообразных и даже из прямо противоречивых черт. И все же, в основе характера человека лежат одна – две преобладающие черты. Именно их нужно подчеркнуть гримом. На этом этапе возможно применение технологий мастерских и технологии интегрированного обучения. Это позволит установить взаимосвязь знаний из разных предметов режиссерского цикла на одном занятии. Если говорить об изучении сказочных и фантастических гримов, то здесь можно использовать как интегрированное обучение, так и информационно-коммуникационные и проектные технологии. Создавая характерный грим надо

четко разбираться, какая черта персонажа наиболее яркая. Вначале разрабатывается проект, а затем разрабатывается набросок самого грима. Грим дополняется элементами костюма и презентацией грима-образа вживую или в виде видеоролика. Кроме того, обучающиеся могут проводить мастер-классы по нанесению грима с учащимися школ искусств (технология интерактивного обучения). Стало традицией на режиссерской цикловой комиссии проводить открытые уроки, используя технологии интегрированного обучения, объединяя несколько учебных дисциплин режиссерского цикла. В открытом уроке учебной дисциплины «Грим» по теме «Сказочный грим» были использованы знания всех специальных дисциплин цикла. Использование видеозаписи, фотосъемки также приносит свои результаты в коррекции созданных гримов.

Для изучения характерных гримов, кроме уже названных технологий, можно применять технологию сотрудничества. Эта технология предполагает обучение в малых группах. Главное условие – учиться вместе, создавая условия для активной совместной деятельности, где каждый обучаемый получает задание в малой группе и каждый отвечает за выполнение своего практического задания и за выполнение задания всей группы. Соответственно, отстающие стараются проследить недостатки в своей работе, а сильные в свою очередь стремятся, чтобы отстающие четко выполнили задание.

В связи с вышесказанным можно сделать следующий вывод, что с помощью современных технологий можно научить обучающегося самостоятельно применять полученные практические умения и навыки гримирования, анализировать ситуацию, находить правильный алгоритм решения творческих заданий. Сосредоточивая усилия на повышении качества и эффективности учебной и воспитательной работы, необходимо добиваться того, чтобы

каждый урок способствовал развитию познавательных интересов обучаемых, активности и творческих способностей и соответственно повышению качества обучения.

Литература:

1. Когтев. Г.В. Грим и сценический образ. / Когтев. Г.В. – М.: Сов. Россия, 1981.
2. Раугул Р.Д. Грим. / Раугул Р.Д. – М.: Искусство, 1974.
3. Сыромятникова И.С. Искусство грима и макияжа. / Сыромятникова И.С. – М.: Рипол классик, 2004.
4. Сыромятникова И.С. Искусство грима. / Сыромятникова И.С. – М.: Высшая шк., 1992.
5. Штракин В. Грим / Штракин - М. : ВТО, 1971.
6. Гальвани А. Учебник по гримёрному искусству. / Гальвани А., Пина В. – М.: АСТ, 2002.
7. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. / Станиславский К.С. – М.: Искусство, 1954.
8. Назина Л.И. Интерактивные приемы и методы обучения: учебно-методическое пособие для вузов по направлению «Педагогическое образование» / Назина Л.И. ; Новосиб. гос. пед. ун-т. - Новосибирск : НГПУ, 2014. - 119 с.

Интернет-источники:

1. Бейган Л. Грим для театра, кино и телевидения. Код доступа: <http://www.biblioteka.teatr-obraz.ru/page/grim-dlya-teatra-kino-i-televideniya-beygan-l>
2. Роль грима в создании сценического образа. Код доступа: <http://www.biblioteka.teatr-obraz.ru/page/rol-grima-v-sozdanii-scenicheskogo-obraza>

3. Д.А. Толубзин Грим. Код доступа:
<https://yadi.sk/d/EJe3qt8BUXkNd>

4. А. Гольцов, В. Деревцов, М. Фалеев "Грим", 1961
г. Код доступа:

<https://yadi.sk/d/65WcFsdOUXkPv>

5. Р.Д. Раугул "Грим" Код доступа:
<https://yadi.sk/d/urO93ba4UXkUP>