

Бюджетное образовательное учреждение высшего образования
Чувашской Республики «Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела
Чувашской Республики

МИР КУЛЬТУРЫ – ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

Чебоксары 2019

УДК 008
ББК 70+85
М 63

Главный редактор:

Петров Геннадий Николаевич, кандидат педагогических наук, доцент,
проректор по научной и творческой работе БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии

Редакционная коллегия:

Григорьева Лариса Георгиевна, доктор педагогических наук, доцент,
проректор по учебной и воспитательной работе БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Фомин Эдуард Валентинович, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой
гуманитарных и социально-экономических дисциплин БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Арестова Вероника Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент,
ведущий научный сотрудник БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Каримов Ботурджон Кадинович, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой
социально-культурной и библиотечной деятельности БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Савадерева Анна Витальевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой
хорового дирижирования и народного пения БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;
Камаева Марина Петровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры гуманитарных
и социально-экономических дисциплин БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии

Мир культуры – взгляд в будущее: сборник науч. статей / БОУ ВО «ЧГИКИ»
Минкультуры Чувашии ; редкол.: Г. Н. Петров (гл. ред.) и др. – Чебоксары : Плакат, 2019.
– 132 с.

Сборник составлен по итогам XIX Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Мир культуры – взгляд в будущее», состоявшейся 20-22 марта 2019 года в Чувашском государственном институте культуры и искусств (г. Чебоксары). В статьях рассматриваются актуальные вопросы педагогики и психологии музыкального образования; результаты лингво-культурологических исследований; обсуждаются проблемы социально-культурной деятельности.

Ответственность за подлинность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Статьи печатаются в авторской редакции.

© БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии, 2019
© Коллектив авторов, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аввакумова Екатерина Николаевна</i> <i>Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович</i> ТЕХНОЛОГИИ ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА ПОЖИЛЫХ ЛЮДЕЙ СРЕДСТВАМИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	7
<i>Акимова Вера Сергеевна</i> РОЛЬ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ЛИЧНОСТИ.....	10
<i>Андреева Анна Александровна</i> СУЩНОСТЬ ПОНЯТИЯ «ТВОРЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ».....	12
<i>Антонова Юлия Владимировна</i> МИЗАНСЦЕНА В РЕЖИССЕРСКОМ ЗАМЫСЛЕ КАК СУЩЕСТВЕННЫЙ КОМПОНЕНТ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.....	15
<i>Ануфриева Юлия Игоревна</i> <i>Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович</i> НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК СФЕРА РЕАЛИЗАЦИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ЭТНОТУРИСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ.....	18
<i>Березина Алина Фаридовна, Кагарманова Асия Балтагалиевна</i> ПРОБЛЕМА ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ.....	21
<i>Бушмакин Александр Сергеевич</i> <i>Научный руководитель – Тимофеева Елена Николаевна</i> МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖЕЙСОНА МРАЗА «BUTTERFLY».....	24
<i>Вретто Анна Евгеньевна</i> <i>Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович</i> ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК СРЕДСТВО ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ПОДРОСТКОВ В УСЛОВИЯХ ДОСУГА.....	28
<i>Гайнутдинова Расима Расимовна</i> <i>Научный руководитель – Лесовая Ольга Валентиновна</i> НОВАЯ ЖИЗНЬ ШЕДЕВРА РУССКОЙ МУЗЫКИ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНОГО СИНГЛА «ALL BY MYSELF».....	31

<i>Давыдов Владислав Игоревич</i> Научный руководитель – <i>Бушуева Любовь Ивановна</i> Н. П. БУДАШКИН. КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ С ОРКЕСТРОМ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ g-moll. 1 ЧАСТЬ. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В РАБОТЕ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ.....	35
<i>Денисов Владимир Александрович</i> Научный руководитель – <i>Бушуева Любовь Ивановна</i> РОНДО СОЛЬ МАЖОР ИЗ СЕРЕНАДЫ «ХАФФНЕР» В. А. МОЦАРТА В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ АСПЕКТЕ.....	40
<i>Еганян Кристина Ашотовна, Цатурян Лариса Владимировна,</i> <i>Болотова Уляна Владимировна</i> «ЭПОХА ГЛОБАЛИЗМА» И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	46
<i>Жарская Ольга Владимировна</i> Научный руководитель – <i>Агакова Алиса Леонидовна</i> ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ЖАНРЕ ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ.....	48
<i>Зайцева Ксения Олеговна</i> Научный руководитель – <i>Каримов Ботурджон Кадирович</i> ТЕХНОЛОГИИ ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА МОЛОДЕЖИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ.....	54
<i>Ильина Луиза Анатольевна</i> ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ КЛУБНОГО ТИПА В ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ.....	57
<i>Колпащикова Ирина Дмитриевна</i> Научный руководитель – <i>Каримов Ботурджон Кадирович</i> ТЕХНОЛОГИЯ ОРГАНИЗАЦИИ ТУРИСТСКО-ЭКСКУРСИОННЫХ ПРОГРАММ В УСЛОВИЯХ МАЛОГО ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА УРЖУМА КИРОВСКОЙ ОБЛАСТИ).....	61
<i>Комиссарова Оксана Юрьевна</i> КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС: ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ.....	66

<i>Константинова Евгения Леонидовна, Шершакова Марина Васильевна</i> РЕЧИТАТИВ И АРИЯ ЛЮБАВЫ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «САДКО».....	70
<i>Кудаев Руслан Автеевич</i> <i>Научный руководитель – Тимофеева Елена Николаевна</i> ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ КОНЦЕРТА ДЛЯ ТРУБЫ ФА МИНОР (СОЧ. 18, I ЧАСТЬ) О. БЁМЕ	74
<i>Кузьмина Лидия Николаевна</i> <i>Научный руководитель – Каримов Ботурдэжон Кадирович</i> ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НОЧНЫХ КЛУБОВ В РОССИИ.....	79
<i>Лебедева Анна Владимировна</i> ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ВНУТРИСЕМЕЙНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ В МОРДОВСКОЙ СЕМЬЕ С РЕБЕНКОМ-ИНВАЛИДОМ	81
<i>Малинина Лидия Андреевна</i> <i>Научный руководитель – Малова Диана Владимировна</i> СОВРЕМЕННЫЕ УСЛОВИЯ ПРОДЮСИРОВАНИЯ В ИНДУСТРИИ ДОСУГА.....	83
<i>Мишаков Александр Алексеевич, Бушуева Любовь Ивановна</i> КОНЦЕРТ КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР.....	86
<i>Мочалова Оксана Анатольевна</i> <i>Научный руководитель – Петров Геннадий Николаевич</i> ТВОРЧЕСТВО АЙСЕДОРЫ ДУНКАН В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА НАЧАЛА XX ВЕКА.....	89
<i>Никандрова Ксения Геннадьевна</i> <i>Научный руководитель – Кранк Эдуард Освальдович</i> АКТУАЛЬНЫЕ ВИДЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ИГРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПОДРОСТКОВ В ЗАГОРОДНЫХ ЛАГЕРЯХ ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ.....	92
<i>Николаев Алексей Михайлович</i> <i>Научный руководитель – Каримов Ботурдэжон Кадирович</i> О НРАВСТВЕННОЙ ПРОБЛЕМАТИКЕ В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ.....	95

<i>Русинова Александра Сергеевна</i> ХУДОЖЕСТВЕННО- ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ОФОРМЛЕНИИ ЖЕНСКОГО ГОЛОВНОГО УБОРА ХУШПУ НИЗОВЫХ ЧУВАШЕЙ.....	98
<i>Сергеева Ольга Алексеевна, Владимирова Светлана Викторовна</i> РОЛЬ ВОСКРЕСНЫХ ШКОЛ В ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ.....	102
<i>Сильвестрова Екатерина Александровна, Шершакова Марина Васильевна</i> КОНЦЕРТИНО Ф. ДАВИДА ДЛЯ ТРОМБОНА С ОРКЕСТРОМ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ОБЗОР.....	105
<i>Смирнова Ксения Георгиевна</i> Научный руководитель – <i>Петров Геннадий Николаевич</i> МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ – ФЕНОМЕН БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА.....	109
<i>Тычинина Алена Дмитриевна</i> Научный руководитель – <i>Камаева Марина Петровна</i> ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ В СОЦИАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ.....	112
<i>Тюмерова Ольга Васильевна, Шершакова Марина Васильевна</i> АРИЯ ЦАРЕВНЫ-ЛЕБЕДИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ».....	114
<i>Федорова Анастасия Сергеевна</i> Научный руководитель – <i>Петров Геннадий Николаевич</i> ПОДРАЖАНИЕ КАК МЕТОД ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ВОКАЛИСТА.....	118
<i>Хохлова Татьяна Валерьевна</i> Научный руководитель – <i>Каримов Ботурджон Кадирович</i> НАРОДНОЕ ГУЛЯНИЕ КАК ФОРМА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	121
<i>Швецова Полина Альбертовна, Васильева Инна Вячеславовна</i> РОМАНС А. Н. ЛОЦЕВОЙ «КАК ВО ТЕМНОМ БОРУ» В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ.....	124
<i>Ярухина Ольга Александровна</i> Научный руководитель – <i>Камаева Марина Петровна</i> ОРГАНИЗАЦИЯ КОРПОРАТИВНОГО ДОСУГА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕНДЕНЦИИ.....	129

УДК 316:379.8

ТЕХНОЛОГИИ ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА ПОЖИЛЫХ ЛЮДЕЙ СРЕДСТВАМИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Аввакумова Екатерина Николаевна,
студентка 3 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»*

Чувашского государственного института культуры и искусств

*Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В приведенной ниже статье рассматривается организация и проведение досуга пожилых людей средствами социально культурной деятельности, а также раскрываются некоторые особенности проведения досуга.

Ключевые слова: досуг, пожилые люди, организация, свободное время, пенсия.

В настоящий период многие пожилые люди ощущают чувство одиночества. Поэтому важно, чтобы человек, независимо от своего возраста ощущал себя нужным человеком.

Досуг – это важная часть свободного от обязанностей времени, которую человек может использовать по своему усмотрению. Данное время человек может тратить в соответствии со своими интересами и желаниями, удовлетворяя свои физические и духовные потребности.

С переходом на пенсию образ жизни человека меняется, сужается круг общения. В повседневной жизни свободное время осуществляет большое число нескольких функций: рекреационно-оздоровительного и терапевтического вида. Без их осуществления у многочисленных людей неизбежно образуется состояние стресса, интенсивный невроtizм, психическая вспыльчивость, переходящие в стабильные заболевания. Так же можно отметить такие функции досуга как воспитательные и просветительные.

В отсутствие досуга жизнедеятельность современного человека стала бы не только ущербной, она потеряла бы один из своих базовых стержней, стала бы труднопереносимой. В ходе стандартной жизнедеятельности человек занят различными ежедневными делами: профессиональной деятельностью, воспитанием, семейными делами, общением с людьми, сном, отдыхом, досугом. Люди организуют досуг с целью, для того чтобы отдохнуть, убрать напряжение, почувствовать физиологическое и психическое удовлетворение, поделится со своими интересами с приятелями и родными, завязать общественные контакты и приобрести возможность самовыражения деятельности.

Досуг также важен и для пожилых людей. В наше время люди преклонного возраста занимают в мире маргинальное социокультурное состояние. После ухода на пенсию, человек приобретает огромное количество свободного времени, которым он должен правильно распоряжаться. Он начинает приспосабливаться к новым обстоятельствам жизни и придавать большое значение досугу. К пожилым так же можно отнести разнообразные категория людей – от здоровых и крепких до глубоких стариков, обремененных недуга-

ми, относящихся к различным социальным слоям. Любой из них имеет различные уровни образования, квалификации.

Свободное время и покой представляют немаловажную значимость в существовании людей пожилого и преклонного возраста, тем более, если их содействие в трудовой деятельности затруднено. Трудности, которые смогут появиться при организации досуга и развлечения у лиц преклонного возраста, носят следующий вид: отсутствие рамок досуга из-за экономических, транспортных и иных трудностей.

Структура досуга включает: общение; спортивно-оздоровительную деятельность, забавы и отдых на природе; развлекательную деятельность (прогулки, показ телепередач, прослушивание музыки, визит дискотек); интеллектуально-познавательную деятельность активного характера (прочтение книг, занятие в кружках, визит факультативов); художественное, техническое, естественно-научное творчество; любительскую деятельность прикладного характера (рукоделие, вязание, фотодело и т.п.); общественно активную деятельность и т.д. Помимо спорта, туризма и иных оздоровительных событий, особый смысл в концепции социальной реабилитации людей преклонного возраста относится художественно-творческая форма активности. Осваивая музыкальные звуки, цветовую гармонию, пластику, люди преклонного возраста узнают окружающий мир более легкодоступным для них, просто усваиваемыми формами.

Хотелось бы выделить, что в нашей стране имеются более тридцати разновидностей досуговой работы, которым пожилой индивид способен посвятить свое свободное время. Почти в любом социозащитном учреждении личностям преклонного возраста предлагается целый комплекс культурной деятельности, в этом числе и досуговая.

На сегодняшнее время в Российской Федерации проведение досуга людей преклонного возраста в основном основывается и базируется, отталкиваясь от возможностей пожилых людей. В летний период все люди пенсионного возраста предпочитают проводить время на дачах, фазендах. Для немногих, кстати, дача считается не только ресурсом досуга или отдыха, но и экономическим ресурсом.

Большинство пожилых людей продают овощи, фрукты, выращенные ими на дачах. Таким образом, дача – это и «отдых», и способ улучшить свое финансовое состояние, а также хорошее средство физических нагрузок.

Организацией досуга и отдыха людей преклонного возраста является такой вид деятельности, который дает человеку чувство ощущения, приподнятого настроения и веселия. Люди проводят свободное время для того, чтобы отдохнуть, убрать напряжение, ощутить удовлетворение, поделиться собственными интересами с друзьями и родными, завязать новые знакомства и приобрести возможность самовыражения либо творческой деятельности. Социально-культурная деятельность в этом аспекте социальной работы заключается в выявлении лиц преклонного возраста, находящихся в сложной жизненной ситуации, фактором которой стали трудности социально-психологического характера, а кроме того в проведении специальных событий, которые обеспечивают социально-психологическую адаптацию людей преклонного возраста, которые нуждаются в такие поддержки. Кроме того, одна из задач социально-культурной деятельности состоит в том, чтобы каждого пожилого человека привлекать в повседневные социальные контакты, обучить, поддерживать цивилизованные отношения с родными, с соседями и иными людьми в социально-культурных условиях.

Свободное время дает возможность людям преклонного возраста закрепить навыки сохранения дружеских отношений со своим окружением, где собственные трудности кажутся не такими важными, как раньше. На первое место становится их фактическая польза, таким способом социально-культурная деятельность подразумевает адаптацию пожилых людей при выборе видов. Социально-культурная деятельность с пожилыми

людьми обязана быть нацелена, на предоставление возможности посредством разносторонней социально-культурной и досуговой деятельности, оставаться быть активными гражданами, на повышение качества жизни, укреплению чувства личного достоинства.

В качестве заключения к данной статье можно сделать вывод, что необходимость сохранения активной жизни в пожилом возрасте - одна из актуальных тем в современном мире сегодня.

Литература

1. Акимова Л. А. Социология досуга : учеб.пособие. – М. : МГУКИ, 2003. – 124 с.
2. Аксенов В. С., Наумов А. П. Технические средства культурно-просветительской работы: учеб. пособие. – М. : Просвещение, 1988 – 143 с.
3. Андреева Г. М. Социальная психология. Курс лекций. – М, 2007. – 290 с.
4. Бирженюк Г. М., Бузене Л. В., Горбунова Н. А. Методическое руководство культурно-просветительской работой : учеб. пособие. – М. : Просвещение, 1989. – 176 с.
5. Волкова Л. И. Достойная старость. О домах престарелых в России // Российская газета от 5 января 2005.

РОЛЬ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ЛИЧНОСТИ

*Акимова Вера Сергеевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Руководство любительским хореографическим коллективом»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматривается необходимость изучения народных танцев и их роль в эстетическом развитии детей.

Ключевые слова: народный танец, традиции, эстетическое развитие, воспитание.

Выдающаяся хореограф 20 века Айседора Дункан сказала: «Танец – высший разум в свободнейшем из тел» [3]. Ее слова подтверждают мысль о том, что хореография подобно состоянию всеобъемлющей красоты в полной мере может служить результатом успешного эстетического воспитания.

С каждым годом все больше растет интерес к проблеме эстетического развития детей, которое является одним из главных критериев становления духовно-нравственной личности. Зачастую занятия хореографией построены на современных направлениях, не применяя возможности народного танца. Однако эстетическое воспитание детей средствами танцев различных национальных культур играет важную роль в дальнейшем развитии будущей творческой личности, приобщая ее к народным традициям и обычаям.

Вопросами эстетического развития занимались многие ученые, философы, искусствоведы, психологи и педагоги, как Д. Б. Кабалевский, Б. Т. Лихачев, Б. М. Неменский, М. М. Рубинштейн, В. А. Сластенин и другие.

Эстетическое развитие – целенаправленный процесс воспитания творческой личности, способствующий восприятию, ощущению и оцениванию прекрасного в искусстве и в окружающем мире. Эстетические свойства личности не являются врожденными, они приобретаются на протяжении всей жизни, начиная с раннего возраста, в условиях социальной среды и активного влияния педагогического руководства.

Хореография как вид искусства совмещает в себе как физическое, так и эстетическое развитие, комплексно воздействует на детей, формируя правильную осанку, координацию и выносливость. В последнее время искусство хореографии стало активно развиваться в дошкольных учреждениях, общеобразовательных школах. Все это говорит о перспективной форме эстетического развития детей.

Народный танец – яркое неповторимое творение народа, где воплощается особая пластика, свойственная представителям того или иного этноса. В движениях содержится информация об антропологических особенностях, преобладающих видах трудовой деятельности (землепашество, скотоводство и т. д.), нормах поведения и взаимодействия между различными половозрастными и социальными группами. Так национальная пляска своеобразно раскрывает многовековые традиции последующим поколениям [2, с. 341].

Колоссальное влияние на формирование народной танцевальной культуры изначально оказывали мифологические представления об устройстве мира, олицетворение природных стихий и явлений [2, с. 342]. В древности танцевальные традиции многих

этносов существовали в неразрывной связи с различными магическими обрядами, ритуалами, праздниками календаря и другими формами жизни. Довольно часто они выполняли заклинательные функции, когда люди хотели попросить у высших сил дождя, богатого урожая, благополучной жизни, счастья, здоровья. Например, у народов Севера до сегодняшних дней сохранились танцы медведя, оленя, имевшие ритуальный смысл и, по древним поверьям, способствовавшие успешной рыбной ловле или охоте [2, с. 343].

Однако со временем народные танцы утратили ритуально-обрядовую функцию и превратились в одну из форм проведения досуга или развлечений. Позже их начали исполнять профессиональные и любительские коллективы, выступающие на сцене.

Именно изучение народного танца является важной основой на первом этапе обучения хореографии, так как пляска сочетает в себе средства физического и духовного развития. Национальное хореографическое искусство позволяет познать историю своего этноса, приобщиться к истокам той или иной культуры, расширить представление о танцевальном наследии народов мира, музыке, костюмах. Также в процессе занятия у детей формируются элементы общечеловеческой культуры, которые необходимы как в хореографическом классе, так и в быту: толерантность, ответственность, трудолюбие, самоконтроль. Дисциплинированность позволяет детям быстрее приспособиться к устоявшимся порядкам той или иной социальной группы. Нельзя опоздать, подвести партнера, с которым ты исполняешь танцевальную партию, не доучить. Прилежность в хореографическом исполнительстве, аккуратность и опрятность формы в дальнейшем переносятся на внешний вид и поведение детей в школе, а позже и на работе [3].

Равным образом уроки по народному танцу позволяют учащимся овладеть иными навыками исполнения хореографии, манерой той или иной национальной группы, прочувствовав сложность темпов, ритмов и пластики. У каждого народа сформировался свой язык танца, приемы соотнесения движений с музыкой, которая является немаловажным элементом хореографического искусства. Благодаря музыке, у ребенка развивается слух, чувство ритма, вдобавок дается возможность выразить свои чувства и эмоции.

Эстетическое развитие имеет большое значение в воспитании детей всех возрастов. За ним стоит рост и усовершенствование всей личности в целом. В процессе всей жизни у ребенка, в связи с его общим психическим развитием, формируется эстетическое отношение к окружающему. Изучение народных танцев расширяет и обогащает исполнительские возможности детей. Педагог знакомит детей с национальными особенностями этнических танцев, рассказывает о различных обрядах, традициях, жизни и истории народа.

Таким образом, на основе полученной информации можно смело утверждать, что роль национальных традиций в эстетическом развитии личности очень велика, ведь в процессе их изучения человек приобщается к культуре, сознательно занимается возрождением обычаев и обрядов.

Литература

1. Жаркова М. В. Наши помощники [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=29398> (дата обращения: 09.06.2019).
2. Народная художественная культура: Учебник / Под ред. Т. И. Баклановой, Е. Ю. Стрельцовой. – М. : МГУКИ, 2000. – 344 с.
3. Ожившая музыка... О танцах в цитатах и афоризмах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://irinazaytseva.ru/o-tancax-v-citatax.html> (дата обращения: 09.06.2019).

СУЩНОСТЬ ПОНЯТИЯ «ТВОРЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ»

*Андреева Анна Александровна,
студентка 2 курса факультета
художественного и музыкального образования
Чувашского государственного университета им. И. Я. Яковлева*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются определения понятия «творческие способности». На основе контент-анализа рассматриваются существенные признаки понятия «творческие способности».

Ключевые слова: творческие способности.

Предметом нашего исследования является формирование творческих способностей в процессе проектной деятельности в детской художественной школе. Основным понятием в рамках нашей исследовательской работы является категория «творческие способности». В рамках данной статьи мы рассмотрим несколько определений данного понятия.

Значимость формирования творческих способностей отмечается многими известными педагогами. Так, Н. К. Крупская в статье «О задачах художественного воспитания» указывала на необходимость в процессе эстетического воспитания учащихся формирования у них потребности к творческой деятельности. В своих трудах она отмечала, что необходимо создать для детей условия для наиболее полного и разностороннего выражения свои мысли и чувств.

А. В. Луначарский отмечал, чтобы человек мог воспринимать прекрасное, он должен сам научиться творить по законам прекрасного. Процесс восприятия прекрасного, по мнению А. В. Луначарского, имеет несколько уровней. Начальный уровень заключается в умении видеть, чувствовать, воспринимать прекрасное. Средний уровень отличается умением создавать красоту. Высший уровень проявляется в способности совершенствовать себя в соответствии с законами красоты.

Таким образом, главной задачей художественного воспитания подрастающего поколения, как это отмечают большинство авторов, является формирование творческих способностей.

Понятие «творческие способности» рассматривают в своих трудах такие ученые, как М. Вертгеймер, Дж. Келли, А. Адлер, Э. Фромм, Л. Терстоун, Дж. Гилфорд, А. Маслоу, Ф. Баррон и др.

М. Вертгеймер, один из основателей гештальтпсихологии, описывает творчество как разрушение существующего гештальта для построения нового, наиболее подходящего к данной ситуации. Творческие способности понимаются им как психологические особенности личности [1].

Автор теории личностных конструктов Дж. Келли, в каждом человеке видит исследователя и рассматривает творчество, как альтернативу банальному [4]. Отсюда можно сделать вывод, что творческие способности имеют врожденный характер.

Создатель системы индивидуальной психологии А. Адлер считал, что каждый человек изначально обладает возможностью к творчеству, благодаря чему управляет своей жизнью. Он полагал, что вся созданная человечеством культура – это способ компенсации человеком своих несовершенств [2]. Таки образом, в соответствии с его научными

взглядами, творческие способности имеют врожденный характер.

Э. Фромм рассматривает творческие способности как врожденные потенциальные возможности, дремлющие в каждом человеке до определенного момента, обусловленного его жизнедеятельностью [6]. У Э.Фромма ключевой характеристикой является врожденные потенциальные возможности человека.

Л. Терстоун отмечает, что развитию творческих способностей способствуют особенности темперамента, которая проявляется в способности быстро усваивать и порождать новые идеи. Он отмечал, что творческие решения приходят к человеку в момент релаксации, рассредоточении. так как темперамент имеет врожденный характер, то творческие способности также можно рассматривать как врожденные.

Дж. Гилфорд считает креативность универсальной познавательной способностью. По его мнению, основой творчества является дивергентное мышление, направленное на поиск нескольких вариантов решения существующей проблемы. Особенностью дивергентного мышления является то, что оно выходит за пределы существующих стандартов [3]. Так как креативность рассматривается им как универсальная познавательная способность присущая всем, то, следовательно, она имеет врожденный характер.

Представители гуманистической психологии считают, что творческие способности присущи каждому человеку. В их научной концепции они близки к понятию «самоактуализирующейся личности». Способности, утверждают представители гуманистической психологии, проявляются в деятельности.

По мнению известного американского психолога А. Маслоу, источником творчества является потребность в самоактуализации и самореализации [5]. А. Маслоу включает творческие способности в свою теорию потребностей человека.

Ф. Баррон утверждает, что творчество является общим необходимым условием для развития человека. По его мнению, творчество – это способность человека адаптивно реагировать на меняющиеся условия жизни, способность к созданию чего-то нового. При этом «новое» может носить и субъективный характер.

Для определения существенных характеристик понятия «творческие способности» нами был использован метод контент-анализа. Ниже приведена таблица, отражающая результаты контент-анализа (см. таблицу 1).

Таблица 1.

Контент-анализ понятия «творческие способности»

Существенные признаки	М. Вергеймер	Дж. Келли	А. Адлер	Э. Фромм	Л. Терстоун	Дж. Гилфорд	А. Маслоу	Ф. Баррон
Индивидуально-психофизиологические особенности	+	-	+	-	-	-	-	-
Врожденное качество	-	+	+	+	+	+	-	-
Познавательная потребность	-	-	-	-	+	+	-	+
Необходимое условие развития	-	-	-	-	-	-	+	+

Таким образом, проведенный нами контент-анализ понятия «творческие способности» позволил нам выявить наиболее существенные характеристики этого явления. На основании проведенного нами контент-анализа можно вывести следующее определение понятия «творческие способности» – это синтез индивидуально-психофизиологических особенностей личности и качественных состояний, возникающих в процессе в процессе решения новых проблем и задач, влияющий на успешное выполнение или появление субъективно/объективно нового продукта (идеи, предмета, художественного произведения и т.д.). Задатки творческих способностей имеют врожденный характер.

Литература

1. Вертгеймер М. Продуктивное мышление. – М. : Прогресс, 1987. – 336 с.
2. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. – СПб. : Питер, 2008. – 368 с.
3. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб. : Питер, 2009. – 433 с.
4. Келли Дж. Теория личности (теория личных конструктов). – СПб. : Речь, 2000. – 249 с.
5. Маслоу А. Г. Мотивация и личность / Перевод. с англ. А. М. Татлыбаевой. – СПб. : Евразия, 1999. – 478 с.
6. Фромм Э. Человек для самого себя / Пер. с англ. Э. Спировой. – М. : АСТ; АСТ Москва, 2009. – 313 с.

МИЗАНСЦЕНА В РЕЖИССЕРСКОМ ЗАМЫСЛЕ КАК СУЩЕСТВЕННЫЙ КОМПОНЕНТ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

*Антонова Юлия Владимировна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Режиссура театрализованных представлений и праздников»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена изучению языка мизансцены в работе режиссера, так как именно результат пространственного решения спектакля является средством комплекса ряда важных творческих задач.

Ключевые слова: мизансцена, театрализованное представление.

Во время работы режиссёр создает в основе театрализованного действия специальную пластическую форму. Суть этой формы заключается в том, что внешние, пластические отношения, которые протекают у действующих лиц, являются олицетворением психологических переживаний. Для того, чтобы мизансцена получилась чистой по своей природе, режиссеру необходимо чувствовать физику тел, их образами. Именно множество мизансцен, именуемое системой, может дать представление о способностях и мастерстве режиссера. К этому относится выражение сквозного действия, а также целостность оценки образов и физическое самочувствие действующих лиц и атмосфера, в которой протекает данное действие. Данные компоненты и создают искусство мизансцены. Мизансцена является отличным инструментом и другом актера, ведь именно она может помочь скрыть недочеты и ярче подчеркнуть образ персонажа.

Актуальность данной темы заключается в близости к ряду исследований, анализирующих закономерности пространственного решения, у современных исследователей театрального искусства можно уже встретить теоретические положения.

Цель работы – изучить мизансцену как существенный компонент театрализованного представления через режиссёрский замысел.

Цель исследования обусловила выбор основных задач:

- выявление алгоритма работы над театрализованным представлением, а также его особенностей формы и содержания;
- изучение особенностей построения мизансцен в художественной целостности сценического действия;
- организация и классификация мизансцен.

Объектом исследования является мизансцена. Предметом исследования явилась мизансцена, как выразительное средство режиссерского искусства театрализованных представлений. Источниками информация для нас послужили публикации печатных и электронных СМИ и тезисы статей, частично используется информация из различной литературы и информация сети интернет.

Мизансцена – нахождение действующих лиц на сценической площадке в определенных взаимодействиях друг с другом и с внешней средой в определенный момент эпизодического действия. Она является необходимым средством художественного исполнения внутреннего содержания произведения, посредством психофизики исполнителя. Не

просто механическое последовательное выполнение алгоритма действий, а рожденное и органическое поведение актеров в определенном темпо-ритме. В форме и образе составления мизансцены можно заметить выражение жанра и стиля постановки. Создание чистых пластических разработок, контролируется режиссёрской мыслью, подобно художнику, ум которого генерирует идеальный выход для пластической составляющей сценического действия. Каждая мизансцена должна быть психологически оправдана актёрами, возникать естественно, непринуждённо и органично [2, с. 34].

Законы театральной мизансцены обусловлены театральной площадкой, на которой всё происходит. Соответственно существует определенная классификация мизансцен. Во-первых, необходимо выделить структурирование мизансцен по виду геометрических фигур. Так, относительно партера существуют круговые, диагональные, кольцевые и фронтальные. Относительно центра сцены существуют эксцентрические и концентрические. Относительно общего объема существуют кубические, пирамидальные, цилиндрические, перекрестные, параллельные, прямолинейные, симметричные и асимметричные, построенные по спирали. Во-вторых, в случае, когда действующие лица хотят переместиться в точку, которая находится за пределами театральной площадки, мизансцена будет называться проекционной. Кроме того, очень важными в работе над постановкой являются центральная, узловая, основная мизансцены, которые несут суть и определяют своими формами и путем решения режиссерские видение текста, замысел и образ.

Мизансцены в большинстве несут центростремительный (все объекты на сценической площадке тянутся к какой-то точке в центре или же друг к другу) и центробежный (все объекты стараются оттолкнуться друг от друга) облик. Кроме того, метафорические, гиперболические, и даже иронические мизансцены также имеют свое заслуженное место в классификации. Необходимо помнить о том, что любая смена мизансцены означает поворот действия и события, изменение мысли. Частые переходы и перемещения исполнителя дробят мысль, стирая линию сквозного действия, уводя тем самым зрителя, от самого важного и значимого [3]. Отдельной структурой выделяются мизансцены монолога и диалога (толпы).

Конечно, соотносить в сознании временные и пространственные аспекты может лишь истинный знаток своего дела. Именно это одна из главных целей режиссера. Сколько времени длится та или иная пластическая композиция, зависит от качества художественной информации, от того, какие ритмические единицы покажутся режиссеру выигрышнее - временные или пространственные [3, с. 12]. Постановщику необходимо чисто уметь дифференцировать время и пространство. Как динамику, так и статику ему следует осознавать в данном контексте. Если условия будут выполнены, то переход от первого состояния к следующим будет естественным, а не механическим.

Кроме того, следует сказать еще об одном важном понятии, который является необходимым во многих сферах искусства, особенно пространственно-временных, таких как театрализованные представления. Этот термин - четвертая стена, которая граничит между зрителем и происходящем на сценической площадке. В случаях, если действие происходит в зрительном зале, четвертая стена все равно существует в условиях данного пространства. Расставление игровых точек в рамках четвертой стены происходит, как и для создания ощущения закрытого пространства, так и для создания мизансценических акцентов через увеличения целого действия.

Одной из наиболее удобной для работы актера мизансцены является положение, при котором происходит скрытое контактирование со зрителем в зале, а именно, когда персонаж ведет диалог с определенной точкой за пределами сцены. Зритель в такой момент настораживается, чувствуя себя частью действия, и актеру проще удержать его внимание.

Абсолютно все плоскости за границей сцены должны подвергаться оправданию. Существует некоторое количество аксиом, которые должны соблюдаться участниками реализации сценического действия. Давайте рассмотрим некоторые из них:

1. Выразительный взгляд действующего лица, покидающего сценическую площадку, очень важен для восприятия картины зрителем, так как он является намеком на описание места, которое продолжается в воображении.

2. Работа над устремлением взгляда актера вообще должна производиться режиссером регулярно и ни в коем случае нельзя обесценивать результат данного упражнения. Так, например, глаза, поднятые вверх, делают лицо глупым, а устремленные вниз, создают впечатление отрешенности и неуверенности образа.

3. При заострении внимания и взгляда на каком-либо объекте, существующем за пределами сценической площадки, режиссеру необходимо конкретно указать актерам существующую точку, для точности. При условии, что объект внимания находится не в перманентном положении, точек должно быть несколько.

Из всего выше сказанного, можно сделать следующий вывод: мизансцена, в первую очередь, существует в рамках определенных законов для того, чтобы помочь понять зрителю чувственную сторону действия. Все физические движения и отточенная речь актеров являются одинаковыми по своим правам для режиссера. Таким образом, мы получаем следующую концепцию: пластическая сторона театрализованного действия есть один из самых важных аспектов, составляющих единый образ, а мизансцена есть самый главный инструмент режиссера, который помогает в работе подойти к поставленной задаче. Следовательно, мизансцена – это ярко выраженное слово к пониманию действий, которое должно выражать идею, действие, содержание эпизода, передавать его чувства, определять ритм, акцентировать внимание на значимом. С помощью них режиссер разговаривает со зрителем, доводит до понимания сути.

Литература

1. Варпаховский Л. В. Наблюдения. Анализ. Опыт / Ред. Л. Д. Вендровская, предисл. А. Н. Анастасьев. – М. : ВТО, 1978. – 278 с.
2. Карп В. И. Основы режиссуры. – М., 2003. – 77 с.
3. Мизансцена как выразительное средство. Курсовая работа по дисциплине «Режиссура театрализованных представлений и праздников» / А. Е. Ордворцева. – Орел, 2016. – 25 с.
4. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. – М. : Искусство, 1984. – Кн. 1. – 261 с.

**НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК СФЕРА РЕАЛИЗАЦИИ
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
В ЭТНОТУРИСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ
ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

*Ануфриева Юлия Игоревна,
студентка 4 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадинович,
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена изучению теоретических аспектов народного творчества как сферы реализации социально-культурных технологий в туризме. Внедрение новых технологий в туризме и сопредельных областях экономики будут способствовать быстрому развитию народного творчества. В работе приведены результаты опроса людей разных возрастов, целью которого является выявления их туристических предпочтений.

Ключевые слова: народное творчество, этнотуризм, социально-культурные технологии, культура, традиции.

Культуру нашей страны невозможно представить без народного творчества, в котором скрываются истоки духовной жизни народа. Оно наглядно демонстрирует его эстетическую ценность, художественный вкус и является частью его истории.

В последние годы заметно вырос интерес к многовековому наследию народного и декоративно-прикладного творчества, поэтому на сегодняшний день актуальной задачей является изучение, сохранение и восстановление различных видов народного искусства. Расцвет национальной культуры возможен только при изучении истории возникновения, становления и развития народного искусства.

Народное творчество разнообразно своими формами и проявлениями, оно зародилось еще в глубокой древности и является основой всей мировой, художественной культуры, источником национальных художественных традиций, способом выражения народного самосознания и «народной мудрости» – фольклора. В культуре всегда есть место для понимания прекрасного. Поэтому одно из первых мест в понимании культуры человека занимает любовь к фольклору, которое обладает большой силой эмоционального влияния и является хорошей основой для формирования духовного мира.

Благодаря развитию народного туризма, представляется возможность развить деятельность по сохранению исторического, культурного наследия регионов России в стабильный бизнес, тем самым улучшив экономическое и социальное благополучие малых коренных народов.

Социологический опрос, проведенный для Ростуризма по этнотуризму выявил, что в этнотуристы хотели бы отправиться 87 % опрошенных, при этом 90 % респондентов выразили своё недовольство в плане нехватки информационных и рекламных материалов [2].

Народное творчество являет собой довольно интересный феномен, несущий в себе как черты профессионального, так и этнического творчества. В общем потоке культурных трансформаций ученые выделяют главенствующий вопрос о развитии творчества в современном мире. Но стоит помнить, что развитие современного мира не произошло бы без работ ученых минувших лет. Одним из таких великих ученых-культурологов был Д. С. Лихачёв, который являлся и по сей день остается культурным и моральным авторитетом для множества сограждан. Он ввёл в обиход термин «экология культуры» и неоднократно подчёркивал, что несоблюдение законов биологической эволюции может убить человека физически, а несоблюдение законов экологии культуры может убить его нравственно.

Передаваясь из поколения в поколение, народное искусство несет исторический, духовный, эстетический опыт народа, вводит прошлое в современность, отбирая и закрепляя все лучшее в художественной практике.

Изобразительное, декоративно-прикладное и народное искусство неизбежно влияет на развитие людей, их культуру. Обращаясь к искусству, нужно понять, что это не просто развлечение, оно участвует в нашей жизни, помогает формированию нравственных качеств. В процессе познания именно народного искусства люди погружаются в национальную культуру, познают историю через традиции, ведь наша страна имеет огромную историю, а также огромное наследие, которое оставили нам наши предки. Их мудрость и духовная красота сохранилась до наших дней в сказках, песнях, предметах быта и многом другом.

В народном творчестве, сложившемся в ходе общественной трудовой практики, люди и по наши дни выражают свою трудовую деятельность, общественный и бытовой уклад, знание жизни и природы, культов и верований, воплощены идеалы и стремления народа, его поэтические фантазии, огромный мир мыслей, переживаний, протест против эксплуатации и гнёта, мечты о справедливости и счастье. Впитавшее в себя многовековой опыт народных масс, народное творчество отличается глубиной художественного восприятия действительности, правдивостью образов, силой творческой мысли.

В последнее время постепенно возвращаются из прошлого праздники народного календаря, старинные свадебные обряды, народные игры. С их помощью в современном мире мы можем передавать важную информацию о том, как в далеком прошлом люди представляли себе мир, как умели жить в гармонии с окружающим миром, как ценили домашний очаг, семью, как поощряли честный труд на родной земле.

Народное искусство является продуктом многовекового опыта большого количества мастеров разных поколений. Именно на крепких традициях прошлого можно построить и сформировать достойное современное общество. Возвращение утраченного и восстановление разрушенного - признаки возрождения России, но чем короче история этноса, тем важнее для нас те корни, которые связывают поколения и эпохи, создавая историю. Традиции и культура народов России помогает в творческом самовыражении, служит мощным средством эстетического, духовного и нравственного воспитания людей, возрождения и распространения традиций нашей многовековой культуры [3].

Благодаря данной информации мы можем сделать вывод, что народное творчество как сфера реализаций социально-культурных технологий в этнотуристическом пространстве Чувашской Республики интересно и перспективно, но как любой процесс требует дальнейшего развития для достижения еще больших высот. При разработанной программе на основе научных исследований в сфере туризма мы получим высокий рост внутреннего туризма республики. Формирование и реализация идей определяется общественными потребностями, так как вышеперечисленные площадки способствуют развитию внешних связей, что положительно сказывается на внешней политике нашего края.

Литература

1. Дуликов В. З. Организационный процесс в социокультурной среде: учеб. пособие. – М. : МГУКИ, 2003. – 88 с.
2. Карпова Г. А., Хорева Л. В. Экономика и управление туристской деятельностью : учебное пособие в 2-х частях. Ч. 1. – СПб. : Изд-во СПбГУЭФ, 2011. – 268 с.
3. Усыскин Г. С. Очерки истории российского туризма. – СПб. : Герда, 2000. – 224 с.

ПРОБЛЕМА ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

*Березина Алина Фаридовна,
студентка 2 курса социально-гуманитарного факультета
Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы*

*Кагарманова Асия Балтагалиевна,
студентка 2 курса социально-гуманитарного факультета
Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается влияние глобализации на этническую составляющую культуры. Выделены основные точки зрения исследователей процесса культурной глобализации. Уделено внимание положительным и негативным сторонам феномена, а также его противоречиям. Рассмотрен термин «мультикультурализм» и его сущность в нескольких странах.

Ключевые слова: глобализация, самоидентификация, этническая идентичность, культурная глобализация.

В настоящее время процесс глобализации затрагивает все стороны жизни человека. Данный феномен возник в экономической сфере, затем распространился на политику и культуру.

В настоящее время наблюдаются следующие тенденции развития культурной глобализации: размывание этнического и культурного многообразия, вытеснение элитарной культуры и полное господство массовой культуры, стандартизация и униформизация личности и мира в целом.

В исследованиях процесса глобализации в сфере культуры прослеживаются следующие (основные) точки зрения:

- позитивная, приверженцы данной позиции считают, что культурная глобализация необходима обществу и является изначально позитивным явлением;
- негативная, то есть процесс глобализации ведет к деградации общества, к непоправимой утрате культурной идентичности человека, его бытия в целом;
- умеренная, последователи этой точки зрения утверждают, что система обсуждаемого процесса задается господствующим порядком и властью, а «инструменты» воплощения потребителями культуры.

Безусловно, перечисленные выше точки зрения в определенной степени отражают реальность.

В исследовании культурной глобализации, важную роль играет этническая составляющая. «Этнос как субъект культуры и носитель культурной традиции чрезвычайно чувствительно реагирует на культурные изменения и является индикатором проникновения и ассимиляции нового в своей культуре» [4].

В процессе глобализации встречаются губительные процессы размывания этнокультур, национально-традиционное находится под натиском стандартов современности, что способствует ослаблению этнической идентичности. Каждый народ по-своему реагирует на угрозу размывания, стирания собственной идентичности, у большинства

наблюдается тенденция ослабления роли российской культуры, а вместе с этим и общечеловеческих черт, свойственных стране. Как следствие наблюдаются различные реакции: замещение собственной культуры западной, всплеск национального самосознания, возрождение этнокультуры и тому подобное [3].

«Современное состояние многих этносов характеризуется многими исследователями как «кризис идентичности», то есть утрата представлений о своей национально-культурной принадлежности». Также, с тревогой рассматривается такое следствие глобализации, как мультикультурализм [4].

Термин «мультикультурализм» появился в Канаде в конце 1960 годов, а в 1971 году стал официальным термином, который обозначался правительственный курс. К концу XX века термин начался встречать намного чаще. Если в 1981 году в СМИ встречался 41 раз, то в 1992 более 2000 раз. В 1980–1990 годах термин входил в словари по социологии, политологии и философии. В поисковой системе Google по запросу «мультикультурализм» выходит более 250000 ссылок. Это говорит о большой заинтересованности термином.

Н. Глейзер определяет мультикультурализм, как «комплекс разнообразных процессов развития, в ходе которых раскрываются многие культуры в противовес единой национальной культуре» [2, с. 103]. Исследователь выделяет следующие формы мультикультурализма:

1. Добавочный мультикультурализм – форма воинствующего мультикультурализма, со временем агрессивность становится очевидной. факт активного добавления нескольких фигур в политические процессы (представителей миноритарных культурных групп).

2. Трансформативный мультикультурализм относится к воинствующей форме. По Глейзеру в нем переписывается история США, где главная роль отведена этничности и расам, которые ранее подвергались дискриминации.

3. Афроцентризм – ответвление трансформативной формы мультикультурализма. Изначально был направлен на восстановление прав афроамериканского народа в США (изучение в образовательном процессе Африканского континента), а в экстремальных ситуациях превращается в пересмотр хода истории с позиции первенства африканской культуры.

С. Бенхабиб говорит: «Под радикальным или мозаичным мультикультурализмом я понимаю точку зрения, согласно которой группы людей и культуры представляют собой четко разделенные и идентифицируемые общности, которые сосуществуют друг с другом подобно элементам мозаики, сохраняя жесткие границы» [1, с. 9].

До сих пор термин «мультикультурализм» имеет расплывчатое понимание, которое обозначает только то, что в него вкладывают. Защитники мультикультурализма считают, что он характеризует современное общество, которое представляет многообразие и заключается в том, что люди разных этнических групп, рас, религии должны научиться жить вместе, не отказываясь от культурного своеобразия. Такой подход воспринимается европейскими политиками, они против других сторон, рассматривая мультикультурализм через призму государственной политики. Немаловажным отличием мультикультурализма от политического либерализма является признание прав за коллективными субъектами (культурными и этническими группами). Эти права выражаются в предоставлении культурным и этническим группам выражать политическую оценку, управлять обучением своих членов и так далее. Мультикультурализм противопоставляют концепции «правильного котла», где предполагается слияние всех культур. В Канаде и США мультикультурализм – это один из аспектов толерантности, который заключается в требовании параллельного существования культур с целью их взаимного обогащения, проникновения и развития в массовой культуре.

Россия «обречена» на мультикультурализм, так как идеи мультикультурализма усваиваются интеллектуальным обществом, Россия – это многонациональная страна, есть все законы, которые защищают права человека и соответствуют всем нормам международного права.

В настоящее время имеется несколько точек зрения на термин «мультикультурализм». Для одних это условие мирного межкультурного сосуществования. Для вторых большое увлечение мультикультурализмом может привести к потере самобытности культуры. А третьи считают, что мультикультурализм ведет к усилению сегрегации общества.

Литература

1. Бенхабиб С. Притязание культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру. – Москва : Логос, 2003. – 350 с.
2. Глейзер Н. Мультиэтнические общества: проблемы демографического и культурного разнообразия // Этнографическое обозрение. – 1998. – № 6. – С. 98–103.
3. Мухлынкина Ю. В. Этническая идентичность в эпоху глобализации [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskaya-identichnost-v-epohu-globalizatsii> (дата обращения: 10.10.2018).
4. Сертакова И. Н. Противоречия глобализации в этнокультурном контексте [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/protivorechiya-globalizatsii-v-etnokulturnom-kontekste> (дата обращения: 9.10.218).

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖЕЙСОНА МРАЗА «BUTTERFLY»

*Бушмакин Александр Сергеевич,
студент 5 курса направления подготовки
«Музыкальное искусство эстрады»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Тимофеева Елена Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье даётся музыкально-исполнительский анализ произведения Джейсона Мраза «Butterfly». В частности, автор рассматривает эмоционально-образный строй песни, обращает внимание на художественные и технические трудности в изучении произведения.

Ключевые слова: песня, музыкальный образ, музыкально-исполнительские задачи, анализ музыкального произведения.

Хорошо известно, что анализ какого-либо музыкального материала всегда предполагает выявление музыкального образа, настроения, эмоционально-содержательного или, как говорят, образного строя. Данный анализ произведения Джейсона Мраза «Butterfly» дает возможность выявить музыкально-исполнительские задачи, которые будут иметь место в процессе изучения данного материала. Кратко определим их далее.

Анализируя образную сферу, мы определили характер песни как танцевальный, динамический, светлый. В стилевом отношении песня представляет собой слияние нескольких стилей, среди которых поп-фанк, соул, поп-рок. Поэтому одной из исполнительских задач будет являться раскрытие художественно-эстетической идеи данной музыки. Раскрыть образ – это значит передать все то, что хотел сказать музыкой и текстом автор песни, что он вложил в ее содержание. В рассматриваемой композиции «Butterfly» исполнитель должен показать при помощи вокальной техники и средств музыкальной выразительности образ влюбленного героя, человека с открытыми чувствами и сердцем, поющего о предчувствии любви, отношений. Исполнение должно варьироваться от спокойного, до бурного, иногда даже суетливого, беспокойного состояния.

В современном музыкальном мире часто можно встретить различные версии исполнения оригинального материала. На данную песню существует в открытом доступе лишь один профессиональный вариант песни, который отличается от оригинальной версии лишь тем, что инструментальную часть заменяют вокалисты, используя приём «бит-бокс».

Исходя из одной большой задачи – определения образного строя и реализации его в исполнительском плане, следует обозначить задачи более частного характера.

1. Работа над композиционной формой произведения.



Для этого мы определили форму песни – куплетно-вариационная. Исполнительская задача будет состоять в умении драматургически точно выстроить предложения в каждой части, учитывая тот факт, что гармония сохраняется на протяжении всей песни практически неизменной. Задача певца – исполнить материал таким образом, чтобы повтор гармонии не был очевидным, при этом, сохраняя тематизм в вариациях. В данной песне необходимо соотнести начало (более повествовательное, сдержанное) со вторым куплетом (несколько более взволнованно, динамично), подчеркнуть эмоциональный подъём части С1, которая является кульминацией в песне. Ей предшествует триольный такт на одной ноте, который постепенно готовит к кульминационной части:



Исполнение этой части должно быть более эмоциональным и тембрально насыщенным. Логическая же кульминация приходится на слово «Butterfly» – «Бабочка».

2. Интонирование вокальной партии.

Точная вокальная интонация основана на правильном дыхании. Поэтому отсутствие чистоты интонирования требует дополнительных упражнений на дыхание.



Уже первой трудностью для чистоты исполнения является первая фраза запева, так как она достаточно продолжительная и ритмически мелкая (короткие длительности), скачок в самом начале произведения:

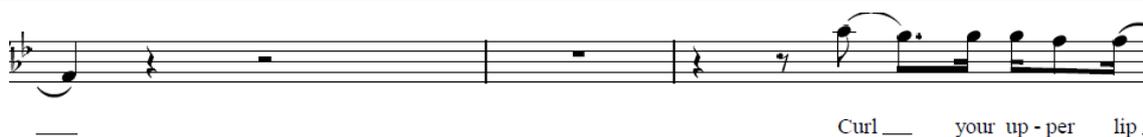


Фраза может прозвучать интонационно неверно и низко, так как помимо длинной фразы придаёт сложность однотоновость мелодии. Это требует усиленного внимания исполнителя. Так же внимательно необходимо пропеть и следующую фразу, где мелодия арпеджирована. Здесь дополнительной сложностью является то, что этот ход интонационно идёт вверх и возникает

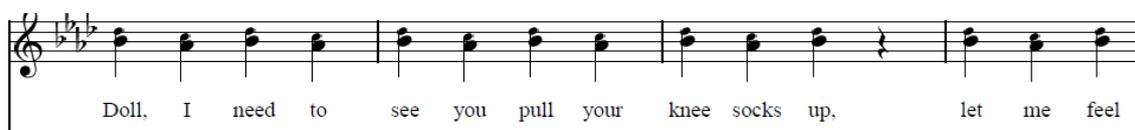
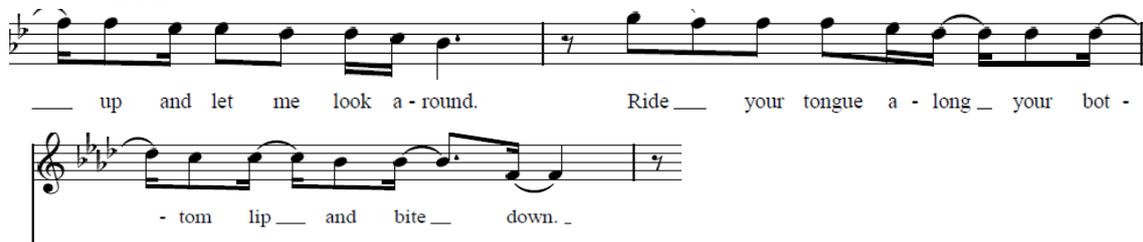


опасность преувеличения допустимой динамики, так как после восходящего направления мелодия снова спускается вниз





В песне достаточно много нисходящих поступенных ходов, которые могут прозвучать интонационно низко, что требует усиленного внимания певца. Особенно, это прослеживается в части A1:



В части D мелодия строится на двух нотах с интервалом в большую секунду на протяжении 4 тактов, что так же является сложностью в удержании чистой интонации:

По тесситуре произведение достаточно удобное и соответствует рабочему диапазону, но требует работы и упражнений для окрашивания тембром низких нот.

3. Метроритмические сложности.

Ритмические трудности могут возникнуть при воспроизведении пунктирного ритма, который взят за основу в данном материале. Для того, чтобы не разрушать целостность фразы и не выйти из метра, необходимо ощущать внутридолевую пульсацию и грамотно расставить акцентировку. Кроме того, существует опасность превращения пунктирного ритма в триоль, которые так же имеются в песне. Задачей исполнителя становится четкое разделение указанных выше двух ритмических рисунков.

4. Фразировка.

Сложность фразировки при исполнении песни «Butterfly» обусловлена сравнительно умеренным темпом, который превращает фразы в очень широкие музыкальные построения. Такие фразы требуют большого дыхания. Как таковые долгие длительности в песне отсутствуют, но имеются не менее сложные мелкие длительности. Умеренный темп требует от певца особого внимания к фразировке и эмоциональному наполнению музыки. Исполнитель должен обратить внимание на окончания фраз – они должны быть тембрально окрашены, снятие крайней ноты обязательно на опоре.

5. Произношение.



Особую сложность может представлять английский язык, как не родной русскому исполнителю. Необходимо четко выдерживать произношение слов, тщательно проучивая неудобные для артикуляции и дикции места. Речь должна быть активна, осмысленна, оформлена логическими ударениями, с развитием, кульминацией фразы и завершением. Музыкальная фразировка и фразировка текста в данном произведении не совпадает. В композиции преобладают затак-

ты, исполнение которых требует чёткого речевого озвучивания без лишних акцентов:

you. I'm your pole and all you're wear - ing is your

6. Динамические особенности.

Динамика на протяжении всей песни достаточно разнообразна: от «р» до «f». Часть С1, являясь кульминационным разделом, требует эмоционального всплеска и, соответственно, усиления динамики (крещендо, f). Начало более спокойное (p), часть В и А1 более подвижны динамически (mf-f), но нужно отметить, что в части А1 после подъёма происходит неожиданный спад до «mf».

Обобщая вышесказанное, еще раз укажем на музыкально-исполнительские задачи в изучении произведения: раскрытие образной сферы произведения; выстраивание музыкально-драматургического плана произведения; определение темпо-ритма музыки; работа над вокальной интонацией; работа над фразировкой и дыханием; выявление ритмических трудностей и их преодоление; произношение текста; работа над динамикой.

ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК СРЕДСТВО ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ПОДРОСТКОВ В УСЛОВИЯХ ДОСУГА

*Вретто Анна Евгеньевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Игровая деятельность для подростка в наше время является частым явлением в его свободное время, другими же словами досуга. Для вовлечения среднего школьника в игровой процесс используются разного вида игровые технологии: начиная от компьютерных технологий и заканчивая интерактивными видами игр, которые должны нести в себе содержание, помогающее подрастающему поколению выявить свои таланты и самоутвердиться в мире культуры.

Ключевые слова: игровые технологии, досуг, подросток, деятельность

В современном мире на развитие детей и подростков зачастую оказывает немалое влияние их деятельность в условиях досуга. На сегодняшний день одним из занятий для подростка в досуговое время является игра. Как известно, игры не просто помогают скоротать и интересно провести свое свободное время, но и имеют познавательно-развивающую функцию, то есть такую функцию, которая помогает получить новую и полезную для него информацию и развить навыки, начиная от социального общения и заканчивая профессиональной деятельностью, что немаловажно для современных поколений и их дальнейшего развития. Неоднократно по средствам игр и процессов, происходящих во время какой-либо игры, удавалось развить и творческое начало у подростка. В этой статье будут рассмотрены игровые технологии как средство творческого развития подростков в условиях досуга.

Методов и технологий для организации и проведения игры достаточно много, и все они дифференцируются по своей специфике, направлению и возрастной группе играющих. В этой статье мы рассмотрим типы игровых технологий, которые можно применить для творческого развития среднего школьника. А также рассмотрим их влияние на развитие творческих способностей подрастающего поколения в их свободное время.

Ни одна игра не может существовать без своей особой технологии, которая является одной из уникальных средств развития подростка в условиях досуга по средствам различных способов, методов и приемов организации самой игры. Другими же словами игровая технология – это совокупность различных технологий организации игры и привлечения в нее игроков, а также методологии проведения игрового процесса и заложение в этот процесс развивающей составляющей.

В свою очередь понятие игры для развития подростка в условиях досуга подразуме-

ваает собой добровольную форму деятельности, которая протекает в заданных условиях (реальных или вымышленных) и направленная на перестройку мировоззрения подростка, развития склонности к творчеству и усвоение нового социального опыта, форма реализации которого лежит в основе содержательного поведения в субъекте науки и культуры.

Также многие люди в наши дни хорошо знакомы с понятием досуга – это полностью свободное время человека от работы и домашних, социальных и прочих обязанностей, которое он посвящает именно своему развитию, восстановлению своего физического и психического состояний.

Досуг представляет собой три типа:

- творческий тип - это деятельность, направленная как на создание, так и на воспроизведение предмета, что помогает личности самоутвердиться в сфере культуры и заниматься каким-либо видом деятельности в качестве любителя;

- культурно-потребительский тип – это повышение духовных, моральных, эстетических взглядов личности путем потребления культуры и пропускания ее через себя. К такому типу досуга можно отнести походы в музей или концерты, а также посещение другой страны;

- рекреативный тип - вид восстановительно-познавательного досуга, для которого характерны активные действия личности. Самым ярким примером такого досуга является игра.

У человека в подростковом возрасте уже сформированы такие качества как: воображение, символизм мышления, адекватное восприятие происходящего. Так же в этот период жизни заметна наиболее выраженная необходимость в создании своего собственного мира, отвечающего мировоззрению подростка и его психическим установкам, наблюдается стремление проявить свою готовность к взрослой жизни. В подростковый период жизни наиболее развитым становится воображение, так же бурно проявляет себя фантазия и поэтому в развитие подростка необходимо включать игровые технологии, которые будут направлены на его творческое развитие.

Среднестатистический подросток некоторую часть своего свободного времени уделяет компьютерным технологиям. На сегодняшний день для компьютерной техники существует множество программ, благодаря которым подросток может развивать свои творческие способности по средствам игровой формы. Речь не идет об играх жанра «шутер», например, «стрелялки» или «Tanks of War». Другими словами, существуют специальные педагогические игровые программы, которые помогают подростку развить логичность мышления, расширить ассоциативный круг мышления. В основном во время таких игр у подростка будет играть фактор полной добровольности, что непосредственно отвечает полной заинтересованности.

Если подросток постоянно делает фотографии или видео, где задействовано все что его окружает и при этом еще и рассказывает обо всем происходящем в сети, то, подумайте, может в будущем он станет журналистом или блогером? Если у вашего ребенка есть желание поделиться своими впечатлениями или талантами, то удобнее всего это делать в социальных интернет сетях, где снова будет играть принцип полной добровольности, а, следовательно, и заинтересованности конкретного подростка в качественном оформлении своих творческих начинаний.

Но, не смотря на популяризацию компьютерной техники, на сегодняшний день можно заметить рост такой игровой деятельности как «викторины» и «квесты». Эти виды игровой деятельности относят к интерактивным, то есть направленным на взаимодействие с окружающими предметами и другими участниками. (за исключением онлайн-викторин, которые проводятся в сети Интернет), потому что такие игры проводятся в режиме реального времени и в каком-либо специально отведенном помещении между

определенным числом людей. Так же сходство этих типов игры в том, что они могут быть как командного, так и индивидуального характера и несут в себе чаще всего соревновательный характер. И квесты, и викторины построены по принципу вопроса или же задачи, решить которые надо по средствам выполнения каких – либо действий, что особенно видно именно в квестовых играх. Чаще в таких играх требуется не столько умственный подход, сколько творческий.

Естественно речь не идет о школьных викторинах, которые проводятся во время уроков по конкретному предмету, и тем более, квестах, которые в школьной среде пока не получили такого распространения, как в индустрии досуга. Досуговые квесты и викторины строятся на принципе добровольности и заинтересованности ими подростка; требуют от него творческого подхода к решению поставленных задач, а также дают возможность самоутверждения в собственных силах и навыках. Плюс не проходит мимо и момент социализации тинэйджера, когда он учится ориентироваться среди людей, искать подход к соучастникам или соперникам и устанавливать с ними контакты.

Почти самой высшей точкой творческого развития подростка по средствам таких игровых технологий можно считать тот момент, когда тинэйджер проявляет самостоятельность в организации подобных игровых мероприятий во внеклассное время. Так же он может проявлять интерес к проведению викторин и даже конкурсов, как аналога квеста, которые будут уместны во время урока, классного часа или же в рамках какого-либо школьного мероприятия.

Таким образом игровые технологии, осуществляемые с помощью компьютерных платформ и интерактивных игр, являются ярким примером творческого развития подростка в условиях досуга. С помощью подобных методик подростку становится проще найти свой творческий источник и самоутвердиться в мире культуры.

Добровольность участия подростка и его заинтересованность в каких-либо игровых процессах во внеурочное время дает больше эффективности в его общем и творческом развитии, открытии определённых творческих наклонностей и талантов, которые могут оставаться неопределёнными или же недооценёнными педагогами в школе.

Литература

1. Пидкасистый П. И., Хайдаров Ж. С. Технология игры в обучении и развитии: учебное пособие. – М. : РПА, 1996. – 269 с.
2. Шкель В. Ф. Игровые технологии в учебном процессе: Учебно-методическое пособие. – Саратов, 2008 – 24 с.
3. Шмаков С. А. Игры учащихся – феномен культуры. – М. : Новая школа, 1994. – 240 с.
4. Исаева И. Ю. Досуговая педагогика: учебное пособие. – М. : Флинта : НОУ ВПО «МПСи», 2010. – 200 с.

**НОВАЯ ЖИЗНЬ ШЕДЕВРА РУССКОЙ МУЗЫКИ:
К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНОГО СИНГЛА
«ALL BY MYSELF»**

*Гайнутдинова Расима Расимовна,
студентка 3 курса направления подготовки
«Музыкальное искусство эстрады»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Лесовая Ольга Валентиновна,
старший преподаватель кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье прослеживается история создания всемирно известного сингла «All by myself», истоки которой восходят к одному из шедевров фортепианной музыки С. В. Рахманинова. Автор статьи обращается к обзору творческой деятельности создателя сингла – американского музыканта Эрика Кармена и дальнейшего успешного исполнительского существования его сочинения. В заключении отмечено возможность плодотворного воздействия классического искусства на искусство музыкальной эстрады.

Ключевые слова: всемирно известный хит, сингл, музыкальное искусство эстрады, шедевр классической музыки, история создания.

Песня «All by myself» в течение уже многих лет остается одним из самых популярных шлягеров эстрадной музыки. История ее появления необычна, интересна и, несомненно, является одним из ярких примеров благотворного, вдохновляющего воздействия шедевров классического искусства на молодых эстрадных музыкантов. Создатель песни «All by myself» – Эрик Кармен, американский пианист и гитарист, певец, автор-исполнитель.

Эрик Ховард Кармен, родился в русско-американской семье 11 августа 1949 года, в Кливленде, штат Огайо. С ранних лет мальчика всегда окружала творческая и музыкальная атмосфера: дома часто проводились домашние концерты, в которых он перепевал самые известные песни своим родителям. Чуть позже, благодаря своей тёте, которая была скрипачкой в оркестре, он стал обучаться игре на скрипке. Мальчик подрастал, и с каждым годом росло его стремление всё больше заниматься музыкой и развивать свои способности и навыки, чтобы в будущем создавать собственные музыкальные композиции. На его дальнейшую творческую судьбу повлияло знакомство с творчеством таких легендарных групп как: «The Beatles» и «Rolling Stones».

Неизгладимые музыкальные впечатления побудили его выбрать путь профессионального музыканта. Это решение он принял твердо, не задумываясь о том, как сложится его дальнейшая судьба, не предполагая даже, что его имя через пару десятилетий станет всемирно известным в мире поп-рока.

Спустя нескольких лет самостоятельной творческой работы, Эрик Кармен начал выступать с рок-н-ролл группой «Raspberries». По мнению некоторых критиков, эта группа не имела никаких шансов на успех. Но, несмотря на различные предубеждения, касатель-

но их коллектива, участники группы работали с увлечением и энтузиазмом, и результаты не замедлили сказаться. Песни группы приобрели настолько широкую популярность, что стали занимать верхние строчки хит-парадов, а участники получали награды за оглушительный успех. Так, через несколько лет стараний, название группы стало известно всем в Америке, но, к сожалению, вскоре группа распалась. Участники группы решили попробовать себя в сольной деятельности, поскольку каждый из них был уже опытным музыкантом. Эрик Кармен не был исключением: состоявшийся исполнитель, имеющий ряд креативных идей и настроенный на их успешную реализацию в своем творчестве.

Одна из таких идей связана с желанием Кармена чаще обращаться к классическому музыкальному наследию как источнику творческого вдохновения. В отличие от многих эстрадных музыкантов Кармен всегда увлекался и интересовался классической музыкой. Особенно влекло его к музыке русских композиторов, возможно, ввиду русско-американского происхождения. Когда он всерьёз задумался о создании своего первого альбома, он прослушивал много записей музыки русской классики и, особенно, Сергея Рахманинова. Музыка этого композитора никого не оставит равнодушным, от первого до последнего звука произведения Рахманинова производят неизгладимое впечатление, вовлекают в необозримый мир человеческих чувств. Как вспоминал сам Кармен, особое эмоциональное состояние он пережил от Второго концерта для фортепиано с оркестром Сергея Рахманинова [1].

Время создания Рахманиновым своего Второго фортепианного концерта (1900-1901 гг.) – это время мощного духовного подъема, прилива творческих сил и вдохновения, связанных с успешным выходом композитора из затянувшегося на три года творческого кризиса. Нервный срыв был вызван провалом премьеры Первой симфонии и повлек за собой отказ от создания новых сочинений. Благодаря усилиям Н. В. Даля, лечащего врача Рахманинова, кризис был преодолен. Второй концерт, исполненный драматических, поэтически одухотворенных и восторженных настроений, композитор посвятил Н. Дально. Произведение это сразу получило всеобщее признание и до сих пор считается одним из самых совершенных созданий и в творчестве самого С. Рахманинова, и в мировом музыкальном искусстве. По воспоминаниям композитора А. Н. Александрова, на премьере Концерта присутствовал С. И. Танеев, профессор Московской консерватории, учитель Рахманинова. «Я сидел рядом с С. И. Танеевым, который во время исполнения второй части концерта был так растроган, что плакал, а потом сказал мне, что это «гениально». Из уст Сергея Ивановича лишь в очень редких случаях можно было услышать такую оценку» [2, с. 65].

Тема второй части этого концерта (*Adagio sostenuto*) вдохновила Эрика Кармена своей поэтичностью и одухотворённостью. Однако Кармен не ощутил в ней той внутренней гармонии, созерцательности и безмятежного покоя, которыми проникнута музыка Рахманинова. Она вызвала у него совсем иные чувства: неудовлетворённости, печали, одиночества, смутных желаний и надежд на душевное тепло и понимание. Кармен отмечал: «Ощущать себя несчастным – это хороший катализатор для песен, во всяком случае для меня. Я постоянно поражался тому количеству замечательных произведений, которые Моцарт создал в тот период, когда был счастлив. С другой стороны, я не могу представить, что Рахманинов был счастлив, когда писал 2-ю симфонию или 2-й фортепианный концерт» [3]. Как бы то ни было, впечатление, произведённое музыкой на Кармена было настолько сильным, что впоследствии мелодия основной темы второй части органично соединилась у него с текстом «*All by myself*» и послужила основой для создания куплета новой песни. Для музыки припева Кармен позаимствовал из другой своей песни – «*Let's Pretend*». В аранжировке песни. С музыкой темы второй части Второго концерта перекликаются такие черты аранжировки, как преобладание струнных-смычковых ин-

струментов и большой фортепианный эпизод.

Первым исполнителем «All by Myself» стал сам композитор Эрик Кармен. Его исполнение отличалось особой трогательностью и чувствительностью. Песня сразу поднялась в верхние строчки Хит-парадов, пользовалась невероятной востребованностью и разошлась в количестве свыше миллиона копий. В 1976 году за «All by Myself» Кармен получил награду «Золотой статус» от Американской ассоциации звукозаписывающих компаний.

В процессе создания песни на основе известной во всём музыкальном мире мелодии С. Рахманинова из Второго фортепианного концерта, Кармен не задумывался о возможности получения претензий от наследников композитора, полагая, что музыкальное наследие Рахманинова уже давно стало всеобщим достоянием. Лишь тогда, когда альбом разошелся миллионным тиражом и приобрел широкую известность, Эрика Кармена известили о нарушении авторских прав. С этими претензиями к нему обратились члены авторского общества, которое представляло интересы наследников Сергея Рахманинова. Во избежание конфликта стороны договорились об отчислении 12 процентов правообладателям за использование песен «All by Myself» и «Never Gonna Fall in Love Again». Вторая песня была записана в том же альбоме. Для музыки этой песни Кармен позаимствовал тему из третьей части Второй симфонии Рахманинова.

В настоящее время существует несколько десятков вариантов исполнения песни «All by Myself» известными эстрадными вокалистами, такими как: Фрэнк Синатра, Джон Барроумен, Лариса Долина и т.д. Спустя 20 лет после её создания, в 1996 году, песне «All by Myself» снова дали шанс вновь стать международным хитом. Этому послужило блистательное исполнение этого шлягера Селин Дион, которое удостоилось 4 места в США, 6 места в Великобритании, 7 места в Канаде и 5 места во Франции. Песня неоднократно звучала в фильмах, конкретно в исполнении Селин Дион в начале фильма «Дневник Бриджит Джонс», а в мультфильме «Гринч» 2018 года звучит музыка этой песни.

Селин Мари Клодетт Дион родилась 30 марта 1968 году в г. Монреале. Является одной из самых известных певиц, автором песен, телеведущей и актрисой. На формирование её музыкального вкуса и стиля повлияли такие жанры как: рок, ритм-энд-блюз, госпел и классическая музыка. На сегодняшний день Селин считается самой востребованной певицей. Её часто ставят в один ряд с такими великолепными певицами как: Уитни Хьюстон и Мэрайей Кэри.

Творчество Селин Дион – «королевы поп-музыки», как её обычно называют, богато огромным количеством самого разнообразного репертуара, голос обладает необыкновенным тембром и технических совершенством. Исполнительское искусство певицы получило самый широкий отклик и в звукозаписывающей индустрии в девяностые годы прошлого века. Следует отметить, что две песни из репертуара Селин Дион - «All by Myself» и «My heart will go on» – из кинофильма «Титаник», разошлись миллионным тиражом синглов в Великобритании.

В заключение, подводя итоги, следует вновь вернуться к мысли, высказанной ранее по поводу классического искусства. Сила воздействия шедевров музыкальной классики не имеет временных, возрастных, национально-политических ограничений. Такая музыка способна вечно и неизменно обращаться к человеку, затрагивать самые потаенные струны сердца, направлять, побуждать к творчеству и даже возрождаться к новой жизни в том же значении шедевра, но в иных жанрах и видах музыкального искусства. Именно такую новую жизнь обрела всемирно известная вдохновенная мелодия из Второго фортепианного концерта Сергея Рахманинова во всемирно известном сингле «All by Myself» Эрика Кармена.

Литература

1. Кармен Эрик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 08.04.2019).
2. Рахманинов С. В. / сост. Евгения Николаевна Рудакова. – 2-е изд. – Москва : Музыка, 1988. – 191 с.
3. Эрик Кармен. Американский музыкант, певец, автор песен и пианист [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://facescollection.ru/people/erik-karmen> (дата обращения: 08.04.2019).

**Н. П. БУДАШКИН. КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ
С ОРКЕСТРОМ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ g-moll. 1 ЧАСТЬ.
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В РАБОТЕ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

*Давыдов Владислав Игоревич,
студент 4 курса очного обучения специальности
«Искусство концертного исполнительства»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Бушуева Любовь Ивановна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется 1 часть Концерта g-moll для домры с оркестром народных инструментов Н. П. Будашкина. Раскрыты исполнительские цели и задачи, обозначены основные этапы, методы и направления работы над произведением. Автор дает педагогические рекомендации по разучиванию данного сочинения.

Ключевые слова: домра, инструментальное исполнительство, нотный текст, вариационная форма, артикуляция, динамика, агогика, образ и характер музыки.

Современная практика дает возможность выпускникам музыкально-художественных вузов по специальности «Искусство инструментального исполнительства» реализовать себя в двух основных сферах профессиональной деятельности – концертно-исполнительской и музыкально-педагогической. И та, и другая предполагают умение работать с произведением, и в частности, анализировать его. Грамотно раскрыть музыкальный образ, выявить музыкально-исполнительские задачи, понимать и справляться с художественными и техническими трудностями – все эти исполнительские и педагогические задачи входят в содержание профессиональных компетенций музыканта. Изучая музыкальное произведение, мы используем названные знания и умения, поскольку анализ предполагает исследование музыки в разных направлениях.

Цель данной статьи – разбор первой части Концерта g-moll для домры с оркестром народных инструментов Н. П. Будашкина в историко-теоретическом, музыкально-исполнительском и методико-педагогическом аспектах. Такого рода анализ необходим для формирования навыков работы над репертуаром с учеником и включает рассмотрение следующих вопросов:

- изучение существующей информации о творчестве композитора, музыкальном жанре и непосредственно о самом произведении;
- определение цели и задач, решаемых в процессе изучения произведения с учеником;
- выделение этапов работы над произведением и конкретных задач на каждом этапе;
- выбор необходимых приемов и методов работы над музыкальным произведением.

Приступая к разучиванию сочинения, следует сказать учащемуся хотя бы несколько

слов об авторе сочинения и о жанре концерта. Николай Павлович Будашкин (1910-1988) известен как советский композитор, создатель песен, инструментальных концертов, сочинений для русского народного и симфонических оркестров. В послевоенные годы он был помощником руководителя известного в Советском Союзе музыкального коллектива: оркестра русских народных инструментов им. Н. П. Осипова, для которого было написано много сочинений. Его произведения способствовали популяризации и расширению репертуара данного оркестрового состава.

Концерт – это музыкальное произведение, в основе которого лежит принцип состязания одного или нескольких солирующих инструментов с оркестром. Он появился в Италии на рубеже XVI–XVII вв. первоначально как вокально-полифоническое сочинение в духовной музыке, и развился за счет сопоставления одного хора другому. Такая практика существовала со времен венецианской школы, например, в хоре «*Concerti eclesiastici*» для двойного хора Адриано Банкьери. Подобные сочинения чаще всего называли либо концертами, либо мотетами. И. С. Бах стал называть свои полифонические кантаты концертами. Инструментальное сопровождение не обошло стороной концерты венецианской школы и активно применялось авторами. За несколько столетий жанр претерпел достаточно много изменений, появились концерты для разных инструментов, но сохранился его основополагающий принцип: принцип концертирования.

С именем Н. П. Будашкина связано появление Концерта для трехструнной домры как отдельного самостоятельного жанра, существенно отличающегося по структуре от классического концерта. Эта разновидность прошла путь интенсивного развития, динамично эволюционируя. В первые десять лет (40-50-е годы) ее развитие было связано с жанровой адаптацией, овладением техникой письма, выявлением художественных возможностей инструмента. Далее осуществлялись поиски музыкально-интонационного материала и средств выразительности для домры. Более смелые решения в работе с народно-песенными истоками обнаруживаются в концертах 1960-1970-х годов в творчестве таких авторов, как К. Волков, В. Пешняк, Р. Бакиров, Р. Ильясов, Ш. Тимербулатов, В. Харисов и других. В их сочинениях сформировался новый музыкальный язык, композиция, инструментовка. Но начало этим новшествам было положено в Концерте g-moll Н. П. Будашкина.

Концерт был создан в содружестве с талантливыми исполнителями-домристами А. Симоненковым и А. Александровым. Первому из них посвящено произведение. Н. Будашкин всецело опирался на природные возможности домры, и если произведение выходило за пределы этих возможностей, то он отказывался от работы. А. Александров использовал все доступные средства для создания переложений. Для него важно было звуковое воплощение оригинала через выразительные средства и технические возможности инструмента.

В виртуозном концерте велика роль состязания между солистом и оркестром. Преобладают взволнованные, порою драматические, усиленные моторностью и токатностью образы. Замысел композитора заключался в создании тематизма на фольклорной основе и трактовке его в качестве основополагающего драматургического элемента композиции. В Концерте три части с типичным соотношением темпов: *Allegro-Andante-Allegro*.

Первая часть, состоящая из трех разделов (экспозиция, разработка, реприза), опирается на контрастное сопоставление народной песни «Неделька» в крайних разделах и лирической песни-романса «Выхожу один я на дорогу» в середине. Напев «Неделька» проводится сначала в партии домры, затем – в оркестре. На мелодию накладываются фигурации разложенных аккордов и пассажей домры. Звучание темы постепенно принимает все более виртуозный характер. В результате развития характер песни «Неделька» меняется с незатейливого, шуточного на более серьезный лад. Мелодия по стилю при-

ближается к советской массовой песне, оркестр звучит tutti. Подобной трактовке напева способствует также смена лада и тональности: с g-moll на Es-dur.

Проведение в срединном разделе песни-романса «Выхожу один я на дорогу» в партии домры также завершает оркестровое tutti. Здесь композитор стилизовал песенный фольклор в духе русских композиторов-классиков. Лирическая тема, изложенная в аккордовой фактуре, имитирует хоровое звучание русских песен, подхватывающих мелодию после запева солиста. Развивая тему на основе подлинного песенного материала, композитор вводит в партии солирующей домры «контрапунктирующую» мелодическую линию. Такой прием претворения фольклора можно назвать воссозданием народно-песенных элементов в авторской теме.

Проанализировав структуру первой части концерта и составив представление о трудностях, стоящих перед исполнителем, можно приступить к разучиванию нотного текста. При этом надо обратить внимание в первую очередь на характер звука, ритмические трудности и фразировку. Исходя из общих принципов работы над любым произведением, напомним установки, понятные любому музыканту-исполнителю: проучивать отдельно наиболее трудные эпизоды, чтобы у исполнителя не притуплялось чувство целого, не появлялось безразличное отношение от множественных проигрываний с начала до конца.

Исполнитель должен хорошо слушать самого себя, уметь вовремя замечать недостатки и находить подходящие приемы. Для этого следует разучивать произведение, его части или эпизоды в сдержанном темпе. Особенно полезна игра в медленном темпе, дающая возможность проконтролировать мельчайшие технические детали, понять исполнительские задачи, найти правильные решения этих задач и овладеть необходимыми для исполнения навыками.

Мы полностью согласны с Н. Б. Дацко [3], что «определенную трудность в произведении представляют гаммообразные пассажи, восходящее движение которых завершается аккордом как опорной точкой, или кульминацией и которые, соответственно, должны быть исполнены громче и выразительнее предшествующих ему звуков. Поэтому, подбирая аппликатуру, следует подумать о том, чтобы лучше подготовить позицию для заключительной части пассажей, для выполнения аккорда. В данном случае аппликатура, предложенная в нотном тексте, обеспечивает успешное исполнение пассажей.

Не всегда удается удобно расположить пальцы, чтобы взять аккорд. Это происходит тогда, когда пассаж технически сложен и неудобен для игры. Таково, к примеру, построение второго пассажа (такты 7-10). Чем шире его диапазон, требующий применения разных позиций, тем труднее найти аппликатуру для завершающих аккордов и исполнить их».

Определенную трудность представляет исполнение двойными нотами темы первой части – русской народной песни «Неделька». Полезным упражнением для преодоления неудобства является игра гамм различными интервалами: терциями, секстами, децимами.

Чтобы соединение звуков было плавным, надо пытаться исполнить то или иное музыкальное построение в одной позиции. Речь идет о цифре 5, где на фоне темы, звучащей у оркестра, у домры звучат виртуозные пассажи шестнадцатыми нотами. Здесь уместным будет шире расположить пальцы в позиции.

Также достаточно трудным моментом является исполнение больших скачков, встречающихся в пассажах и мелодических построениях. Скачки требуют особой тренировки в быстром переносе кисти левой руки на большое расстояние. Домристу следует учесть, что перенос кисти на большое расстояние вызывает еще и другие недостатки, например, уменьшение длительности ноты, предшествующей скачку, отчего появляется неуверен-

ность в исполнении. Для преодоления таких исполнительских трудностей, как скачки или гаммообразные пассажи, требуется много работы. Разучивая сложные построения, исполнитель должен представлять, в чем заключается трудность, и найти пути к ее преодолению. Немаловажную роль в решении самых разнообразных художественных задач имеет удачный выбор аппликатуры.

В основе второй части лежит медленная, печальная мелодия песни «Выхожу один я на дорогу». Ее исполнение нужно приблизить к звучанию человеческого голоса, для которого песня и сочинена. Строение мелодии очень простое. Лиги, проставленные композитором, точно определяют начало и окончание фраз. Законченной музыкальной мыслью является период, который чаще всего состоит из двух предложений, каждое предложение, в свою очередь, делится на фразы. В конце фразы чаще всего делается еле заметное уменьшение звучности. Каждая фраза в своем развитии имеет вершину, которая, так или иначе, выделяется. Когда ее нужно выделить более рельефно, выпукло, автор ставит в произведении соответствующие знаки. Переход от одной фразы к другой должен быть спокойным и своевременным, нельзя сокращать последнюю ноту предыдущей фразы и «наскокивать» на первую ноту следующей фразы. Внутри фраз меняются кульминации. Чаще всего самая высокая нота бывает кульминационной. Но бывают кульминации и на других, не самых высоких нотах. Так, например, кульминационной нотой третьей фразы будет не «соль» в шестом такте, а «ми» в седьмом.

При исполнении большое внимание должно уделяться напевности мелодии. Между отдельными предложениями и меньше между фразами необходимо делать цезуры, передавая тем самым моменты «дыхания». Цезура исполняется за счет последнего звука, завершающего фразу, предложение, период. Цезура не обозначена в нотном тексте, но она имеется в виду при правильном исполнении фразы, предложения, периода. Для выразительного исполнения фразы, предложения помимо выполнения хорошей нюансировки, необходимо в первую очередь играть эмоционально. Динамические оттенки должны дополнять эмоциональную игру, а не поменять ее. Играть громко – не значит играть с чувством. Эмоциональность в игре – это передача внутреннего состояния музыканта, его чувств, навеянных исполняемым произведением. Статичное, монотонное исполнение происходит, в основном, оттого, что музыкант не понимает содержания произведения не имеет ясного представления о линии развития мелодии, не чувствует тяготения одних звуков к другим внутри фраз, предложений. правильно воспринятый характер произведения позволит легче разобраться в строении мелодической линии пьесы.

Каденция – кульминационный и наиболее виртуозный момент в развитии произведения. Обычно трудностью в исполнении каденции является естественность исполнения *rubato*. Помочь в этом может слушание записи с дальнейшим самостоятельным пропеванием и отработкой отдельных эпизодов. В этой каденции также следует точно исполнить штрихи, указанные автором.

В истории развития концерта для трехструнной домры, насчитывающей более шестидесяти лет, появление концерта Н. П. Будашкина имело исключительное значение. Повысился статус домры как профессионального концертирующего солирующего инструмента, развилась его исполнительская сфера (приемы игры, технические возможности). Благодаря ему в области концерта для домры был совершен своеобразный прорыв. Для данного инструмента открылись неизвестные ранее пути художественного развития, не только в народно-песенном характере, но и в лирико-драматических чувствах, духовном содержании.

Литература

1. Борисов С. Методика обучения игре на народных инструментах. – М., 1975. – 350 с.

2. Васильев Ю., Широков А. Рассказы о русских народных инструментах. – М., 1976. – 270 с.
3. Дацко Н. Б. Работа над крупной формой в старших классах ДШИ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://docviewer.yandex.ru> (дата обращения: 04.04.2019).
4. Леонова М. Н. Будашкин: очерк жизни и творчества. – Москва, 1987. – 120 с.
5. Мартынов И. Будашкин и русский народный оркестр // О музыке и ее творцах: Сб. ст. – М., 1980. – 55 с.
6. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт. – Л., 1954. – 46 с.

РОНДО СОЛЬ МАЖОР ИЗ СЕРЕНАДЫ «ХАФФНЕР» В. А. МОЦАРТА В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ АСПЕКТЕ

*Денисов Владимир Александрович,
студент 4 курса специальности
«Искусство концертного исполнительства»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Бушуева Любовь Ивановна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется в исполнительском аспекте рондо соль мажор из серенады «Хаффнер» В. А. Моцарта в переложении для ксилофона. Раскрыты исполнительские цели и задачи, обозначены этапы работы, выявлены методы и направления работы над произведением.

Ключевые слова: ксилофон, инструментальное исполнительство, нотный текст, серенада, рондо, образ, характер музыки, музыкальная форма, фразировка, артикуляция.

Вольфганг Амадей Моцарт, полное имя Иоганн Хризостом Вольфганг Теофил Моцарт родился 27 января 1756 года в Зальцбурге, умер 5 декабря 1791 в Вене. Австрийский композитор, капельмейстер, скрипач - виртуоз, клавесинист, органист. По свидетельству современников, обладал феноменальным музыкальным слухом, памятью и способностью к импровизации. Моцарт широко признан одним из величайших композиторов: его уникальность состоит в том, что он работал во всех музыкальных формах своего времени и во всех достиг наивысшего успеха. Наряду с Гайдном и Бетховеном, принадлежит к наиболее значительным представителям Венской классической школы.

Когда юный Амадей жил в родном Зальцбурге, он много писал в традиционных оркестровых жанрах австрийской бытовой музыки (серенада, кассации, дивертисменты). Значительное место занимают «большие серенады» – праздничные оркестровые сюиты, приуроченные к различным торжествам. Серенады Моцарта обычно включают семь-восемь частей: первое сонатное аллегро, заключительное рондо и две-три медленные песни, чередующиеся с менуэтами. В оркестровке таких сочинений преобладают тонкие оркестровые краски. Следуя национальной традиции, особая роль отводилась солирующей скрипке.

Серенада D-dur написана юным Моцартом летом 1776 года по случаю свадьбы дочери Хаффнера, бургомистра Зальцбурга. Хаффнеры были издавна друзьями семьи Моцартов, поэтому в этом сочинении композитор не боится следовать порывам вдохновения – он создает новые формы и ритмы.

Ее часто ошибочно считают прообразом «Хаффнер-симфонии». В моцартовскую эпоху серенада нередко вырастала в масштабное оркестровое сочинение, превосходящее по объёму любую симфонию. «Хаффнер-серенада» вмещает в себя в качестве составных частей и симфонию, и инструментальный концерт, и танцевальные номера.

Серенада «Хаффнер» состоит из 8 частей:

1. Allegro maestoso - Allegro molto
2. Andante
3. Menuetto
4. Rondo: Allegro
5. Menuetto galante
6. Andante
7. Menuetto
8. Adagio – Allegro assai

«Рондо (итал. rondo, франц. rondeau, от rond – круг) – одна из самых распространённых музыкальных форм. В её основе лежит принцип чередования главной, неизменяемой темы – рефрена и постоянно обновляемых эпизодов. Как известно, понятие «рефрен» равнозначен термину «припев». Схема движения по кругу (a b a c a... a) в каждую эпоху реализуется по-разному» [1].

В творчестве венских классиков (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена) рондо, сообразно эстетике того времени, обретает строго упорядоченное, четкое по структуре строение. Форму рондо классики выбирали для финалов сонатно-симфонического цикла. Чаще всего, рондо, в качестве финала сонат и симфоний, было связано с народной музыкой и имело песенно-танцевальный характер.

Рондо G-dur из серенады «Хаффнер» давно стало самым репертуарным произведением для исполнителей на различных инструментах. Наличие переложений для самых разных инструментов говорит о популярности юношеского произведения композитора. Стоит отметить, что еще во времена самого В. А. Моцарта части серенад исполнялись автономно. Так и в наше время, рондо из «Хаффнер»-серенады стало некой ступенью в исполнительском деле музыкантов разного возраста. Данное произведение отличает виртуозность, изящество, игривость и разнообразие приемов, которые могут продемонстрировать исполнительские способности музыканта.

В данном случае рондо выступает как IV часть серенады.

Существует несколько определений жанра серенады. Первый вариант предполагает вокальную трактовку жанра: серенада – это песня, обращенная к возлюбленной. Второе определение серенады предполагает инструментальное исполнительство. «Хаффнер-серенада» относится ко второму определению, так как это инструментальное произведение.

Анализируемое нами произведение изначально предназначено для оркестра. В данном случае, мы обратимся к переложению «Рондо» G-dur из «Хаффнер-серенады» для ксилофона с фортепианным сопровождением.

Кратко изложим общую специфику звукоизвлечения на ксилофоне.

Ксилофон (Xilo – дерево, Fono – звук) – темперированный инструмент, состоящий из деревянных пластинок, которые расположены в подвешенном положении в два ряда по аналогии с фортепианной клавиатурой и снабжены рядом выстроенных в унисон с пластинками резонаторных трубчатых стаканов. Диапазон современного ксилофона и его разновидности маримбы и виброфона – 3,5–4 октавы от «фа» малой октавы до «до» 4-й или от «до» малой до «до» 4-й. Нотируется ксилофон в скрипичном ключе. Для нижнего и среднего регистра используется басовый ключ.

Ксилофон используется как сольный, так и как ансамблевый инструмент. Звук на ксилофоне извлекается ударом палочек по пластинке. Он короткий и мгновенно затухающий в верхнем регистре и, благодаря резонаторам, немного продолжительный в нижнем регистре.

При работе над формой следует обратить внимание на значение цезур, остановок на долгих звуках, на паузах, на мелодию/фразировку (мотивы, фразы, предложения), гра-

ницы разделов и их повторы, кульминации, на смену динамики и пр. Именно понимая логику строения формы, исполнитель сможет воспроизвести музыкальную мысль, сложить из многих деталей цельную картину сочинения.

В Рондо G-dur необходимо четко представлять себе форму (ABA1CA2B2) и моменты повторения рефрена. Также, следует обратить внимание на появление нового тематического материала в эпизодах В и С и их темповые сдвиги.

Всю форму нужно как бы вести к кульминационным точкам. Особое внимание стоит уделить речитативным каденциям, исполняемым как бы вне темпа, так как после них необходимо вернуться в первоначальный темп.

Большое значение в произведении имеют многочисленные паузы на сильных долях. Важно не передерживать их, дабы не укоротить по времени фразы, начинающиеся из-за такта.

В Рондо G-dur встречаются моменты фразировочного «нахлеста», где фраза заканчивается на сильной доле на короткой длительности, после чего последующая фраза начинается со слабой доли. В таком случае необходимо четко исполнить все длительности и паузы, иначе музыка будет звучать дерганно.

Музыка Моцарта изобилует динамическими контрастами, поэтому стоит внимательно изучить динамическую логику сочинения. К примеру, *cresc.* чаще всего встречается при восходящем мелодическом движении, а *dim.* при нисходящем. Часто композитор использует прием «эхо», когда повтор одной и той же фразы исполняется то *p*, то *f*, то есть как сочетание *solì-tutti*. Безусловно, динамика меняется при появлении нового тематического материала и с наступлением новых разделов.

Еще один момент, на который стоит обратить внимание – это композиционный принцип в данном произведении. Юный Моцарт как бы возвращает новый музыкальный материал из предыдущего: в развивающих разделах происходит возвращение начальной вращательной фразы, но далее происходит не повтор темы рефрена, а появление новых интонаций с совершенно иной эмоциональной подоплекой. В данном случае стоит максимально быстро преодолеть эмоциональный стереотип основной темы и переключиться в иной характер музыки, зачастую прямо противоположный первоначальному.

Работа над фразировкой: исполняя музыкальную фразу, не следует забывать, что перед ней и после нее обычно стоят другие фразы, с которыми она должна быть согласована, и что все фразы формируют общее мелодическое движение.

При работе с фразировочными лигами, необходимо выработать внутреннее ощущение «большой лиги», объединяющей короткие музыкальные мысли единым мелодическим дыханием. Например, в развивающем разделе необходимо вести фразу, несмотря на обрывание ее паузами, а также понимать, что всю секвенцию нужно воспринимать, как цельную мелодическую линию.

Работа над артикуляцией: большое внимание уделяется артикуляции, характеру произнесения небольших отрезков произведения, смен дыхания, поиску смысловых акцентов, частных пауз. При работе над артикуляцией важно учитывать эпоху и стиль произведения, так как для выбора артикуляции это может быть главным критерием.

Важно грамотно достигать плавности *legato*. Для этого нужно играть как бы «с подъездом», когда исполнитель, не отнимая палочек от брусочков, быстро «проскальзывает» к следующему звуку.

Исполнение сочинений Моцарта требует от музыканта умения устанавливать звуковой баланс между руками, чтобы они не мешали друг другу.

Обязательно нужно просмотреть все артикуляционные обозначения, для точного их воспроизведения. В Рондо G-dur из «Хаффнер-серенады» это: *tenuto*, *marcato* и др.

Работа над звуком: понятие «культура звука» включает в себя не только его чет-

кость, красоту, тембральную окрашенность, силу, но и умение музыканта находить тонкие звуковые краски, соответствующие стилю музыки, характеру художественной образности исполняемого произведения, а также гибкость применения звуковых нюансов, фразировки, акцентировки, позволяющая реализовать собственное «слышание» музыки.

Важно предельно ясно донести каждую интонацию, не скрываясь за преувеличенной силой звука, следить за четким произнесением интонаций и фраз, максимально точно следовать всем авторским указаниям. Также, в Рондо G-dur композитор расставляет множество ремарок, относящиеся к смене краски звучания: *giocoso*, *semplice*, *tranquillo*, *cantando*. Необходимо найти все указанные характеристика звучания в процессе занятий и уметь мгновенно переключаться из одного образа звучания в другой.

Так же очень важна грамотная работа над динамикой. Динамика – это средство раскрытия художественного образа. Она бывает локальная и масштабная. Локальная динамика является средством окраски мотива, фразы, предложения. Масштабная динамика относится к более крупным построениям, таким как период, часть произведения и произведения в целом.

В анализируемом произведении Моцарт использует множество звуковых волн, отображенных в указаниях *crescendo* и *diminuendo*. Композитор использует как постепенные увеличения и уменьшения звука, так и микроволны – «вилочки» на небольших мотивах. Каждый вариант требует определенных навыков: умение рассчитать динамический диапазон. Не стоит забывать про резкие динамические смены в Рондо G-dur. Здесь также важна быстрая переключаемость, так как разная динамика требует различной амплитуды в движении рук.

Работа над ритмом:

- в исполнении произведения нужно стремиться к яркому высвечиванию эмоционального содержания ритма (например, моторные шестнадцатые в основной теме рефрена, мягкие триоли в эпизоде С);

- нужно четко представлять и закрепить на мышечном уровне ритмические смены в произведении (например, перед ц. 5 мелодическое движение идет четкими, безостановочными шестнадцатыми, а в ц.5 единицей измерения становится мерная четвертная длительность, в след за которой следует пружинящий пунктир);

- просчитывание исполняемой музыки, пропевание ритмических фигур, восприятие их как интонаций;

- простукивание-прохлопывание метроритмических структур;

- дирижирование. Именно дирижирование помогает выстраивать цельную музыкальную мысль.

Все, выше перечисленные, аспекты являются неким пазлом, собрав который воедино и внося в него частичку своей души, исполнитель способен передать всю полноту красок, которыми писал великий гений – В. А. Моцарт.

Таким образом мы пришли к следующим выводам:

1. Творчество Моцарта является прямым отражением научных и философских идей эпохи Просвещения.

2. Музыку В. А. Моцарта нужно играть ровно так, как написано в нотном тексте. Исполняя музыку великого гения, нужно:

- тщательно проанализировать все авторские ремарки, темпы, динамику, штрихи;

- следует играть в железном темпе, иначе все вольности будут восприниматься как отсутствие музыкального вкуса;

- мелодия не должна терять певучести;

- важно выстраивать звуковой баланс;

- тщательно дифференцировать артикуляцию;

- четко исполнять все штрихи;
- помнить, что педаль у Моцарта нужна не для динамической окраски, а для придания мелодии певучести и выпуклости;

- в гаммообразных пассажах нужно добиваться легкости звучания.

3) Работая над музыкальным произведением необходимо следовать определенному плану:

- первоначальное ознакомление с произведением: чтение нот с листа, последующий разбор нотного текста;

- детальная работа над произведением: совершенствование исполнительской техники, подробный разбор, поиск средств раскрытия художественного образа;

- подготовка к концертному исполнению: достижение оптимального концертного состояния, работа над завершенностью художественного образа, интерпретация произведения.

4) В занятиях необходимо руководствоваться общими задачами:

- важно сделать подробный анализ произведения (стиль, жанр, фразировка, динамика, агогика, форма произведения), что в процессе исполнения поможет сосредоточиться как на деталях произведения, так и воспринимать музыкальное сочинение целостно;

- каждое произведение в репертуаре ученика – важный этап в совершенствовании исполнительской техники, поэтому одной из главных составляющих в процессе работы над произведением является проработка технических приемов;

- техническая сторона в исполнительской практике теряет смысл без раскрытия художественного образа. Соответственно, следует уделять внимание вопросам художественного воплощения сочинения.

5) В педагогической работе необходимо обращать внимание на общие и индивидуальные исполнительские проблемы. Чаще всего, педагоги сталкиваются с тем, что ученики сначала отрабатывают техническую часть произведения, не обращая внимания на художественные задачи; затруднения у учеников вызывают аппликатура и работа с фразировкой, динамикой, артикуляцией, работа с темпами и выучиванием произведения наизусть. Самым важным этапом работы над произведением является концертное исполнение, при котором многие молодые исполнители «теряют» многие наработки. Все перечисленные исполнительские проблемы решаемы, если своевременно обращать на них внимание и прорабатывать каждый элемент музыкальной речи. Знание текста, понимание музыки, нужный психологический настрой помогут воплотить художественный образ произведения на сцене.

Знания о моцартовской эпохе, о тех условиях, в которых создавались его сочинения, о музыкально-теоретических представлениях того времени и взглядах самого композитора на исполнительское искусство, позволят внести в интерпретацию и восприятие моцартовских сочинений новые акценты.

Литература

1. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6089/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0 (дата обращения: 10.04.2019).

2. Снегирев В. Школа игры на двухрядном ксилофоне (маримбе). – М. : Музыка, 1983. – 126 с.

3. Аберт Г. В. А. Моцарт. 2-е изд. – М. : Музыка, 1990. – 560 с.

4. Протопопов В. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. – М. : Музыка, 1978. – 118 с.

5. Как исполнять Моцарта: сборник статей / Сост., вступ. ст. А. М. Меркулова. – М. : Классика-XXI, 2007. – 184 с.
6. Купинский К. Школа игры на ударных инструментах / Ред. В. П. Штейман. – М. : Музыка, 2011. – 208 с.
7. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л. : Музыка, 1974. – 337 с.

«ЭПОХА ГЛОБАЛИЗМА» И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Еганян Кристина Ашотовна,
студентка 2 курса Института сервиса, туризма и дизайна в г. Пятигорске
Северо-Кавказского федерального университета

Цатурян Лариса Владимировна,
студентка 2 курса Института сервиса, туризма и дизайна в г. Пятигорске
Северо-Кавказского федерального университета

Болотова Уляна Владимировна,
кандидат философских наук, доцент кафедры истории и философии права,
Института сервиса, туризма и дизайна в г. Пятигорске
Северо-Кавказского федерального университета

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматривается понятие глобализации и проблемы развития национальной культуры в целом. Глобализация формирует социокультурное пространство, создает уникальные исторические условия и усиливает взаимосвязь и взаимозависимость стран, континентов и цивилизаций. Данная тема актуальна для авторов и в ней рассматриваются исторические условия глобализации и особенности культуры современного общества.

Ключевые слова: этнос, цивилизация, культура, глобализация, нация, информационное пространство, культурное разнообразие.

Основным носителем национальных и цивилизационных особенностей современного общества является культура. Культура — это совокупность социокодов, надбиологических программ, определяющих своеобразие каждой конкретной культуры. Так же культура определяется суверенитет и определенные особенности, которые помогают встраиваться конкретным культурным объединениям в глобальный мир. С одной стороны, процесс глобализации формирует социокультурное пространство, создает уникальные исторические условия и усиливает взаимосвязь и взаимозависимость стран, континентов и цивилизаций. В процессе глобализации идет формирование коллективного планетарного разума. Одну из основных показателей в процессе глобализации составляет информационная революция, которая несет мировой характер и охватывает весь социум. Необходимостью образования информационного пространства является создание в нем научных условий, образовательного обмена, обмена экономической информацией и принципами межкультурных отношений. Однако, стоит отметить, что информационная глобализация и все процессы взаимосвязанные с ней могут носить и отрицательный характер к определенным этносам и странам. Определенно, что такое деструктивное отношение сильно отражается в новых убеждениях неоколониализма и информационной войны. «Эпоха глобализма» несет с собой опасности исчезновения культурного разнообразия и культурного наследия наций и народов. С другой стороны, в ходе развития культурного и этнического самосознания происходит создание условий для национально-цивилизационного возрождения, подчеркивают своеобразие культур, усиление

их особенностей и противостояние конфессий и религий. В результате этого выделяют процессы интеграции и дезинтеграции, унификации и дифференциации национальных культур. Глобализация несет в себе предпосылки к исчезновению наций, их культур и традиций и этот процесс неизбежен. Противоположные направления создают благоприятные условия для складывания разнообразной целостности человечества. Это делает человеческую культуру «жизнеспособнее» и способствует для дальнейшего развития и существования.

Общемировая культура ведет к усилению связей между различными этническими союзами. Однако, то, как воспринимаются определенные сферы духовной и материальной общемировой культуры у различных народов разнообразно. Данные различия можно объяснить разнообразным уровнем социального и экономического развития социума, специфичными особенностями национальной культуры, его традициями и религией. В качестве примера можно рассмотреть культуры стран Западной и Восточной Европы. Так, в странах Западной Европы создаются музеи, которые посвящены истории возникновения европейской цивилизации, а в странах Восточной Европы акцент делается на этнографических музеях, которые охватывают историю одного или нескольких этносов.

Глобализация в области культурного наследия, на данный момент, несет в себе достаточно серьезную угрозу. Эта система отображает единообразную форму национальных культур, которая основывается на западных образцах, где акцент делается на американизации. Культура западных народов определяется как общемировая и самая прогрессивная. Активное внедрение западных обычаев, праздников и ценностей отражается на культуре других народов. Если процесс культуризации несет в себе односторонний характер, то он непосредственно ведет к исчезновению этой культуры, что в конечном итоге приведет к потере самобытности национальных и культурных особенностей народов, как многочисленных, так и малочисленных. Вопреки динамичному развитию глобализации, которая ведет к серьезным последствиям, большинство стран пытается сохранить интерес к традициям и обычаям. Успешные гастроли песенных коллективов, танцевальных групп, посещение выставок и ярмарок свидетельствуют о том, что общество до сих пор проявляет особый интерес не только к своим национальным обычаям и традициям, но и к традициям других этносов. Взаимодействию этносов способствуют также массовые миграции населения в другие страны, межнациональные контакты, смешанные браки различных народов. При взаимодействии культур, без угрозы потери культурного своеобразия, будет осуществляться гармоничное их сочетание. Одним из наиболее прогрессивных путей достижения социально-культурной интеграции является сохранение разнообразия традиций, обычаев и культуры в целом.

Современное общество состоит из множества народов, которые составляют ту или иную цивилизацию. За основу этих культур народы принимают ряд ценностей и приоритетов, поэтому говорить о том, что в будущем можно будет объединить все народы в единое целое по крайней мере невозможно. Каждый народ индивидуален и имеет собственную культуру. Различия культур Востока и Запада настолько масштабны, что имеет место говорить об взаимодействии, а не об их слиянии. Стремление развивающихся стран достичь уровня развитых стран автоматически ведет за собой импорт культуры развитых стран. Данное стремление ведет к разрушению национальной культуры и усилению глобализации.

Литература

1. Ванханен Т. Этнические конфликты. – М. : Кучково поле, 2014. – 288 с.
2. Зеленков М. Ю. Конфликтология : учеб. для бакалавров. – М. : Дашков и Ко, 2015. – 324 с.
3. Конфликтология : учеб. / под ред. В. П. Ратникова. – М. : ЮНИТИ, 2013. – 543 с.

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ЖАНРЕ ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ

*Жарская Ольга Владимировна,
студентка 3 курса направления подготовки «Вокальное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Агакова Алиса Леонидовна,
доцент кафедры теории, истории искусств,
музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается тема патриотического воспитания молодого поколения, раскрывается история возникновения и развития опер, написанных на тему Великой Отечественной войны, показана основная задача творчества композиторов в военное время - оперным искусством воспеть любовь к Родине, поднимать боевой дух солдат. Обозначены периоды сочинений опер на военную тему композиторами, выявлены их особенности.

Ключевые слова: жанр оперы, композитор, Великая Отечественная война, патриотизм, духовно-нравственное воспитание.

*«Жизнь моя песней звучала в народе,
смерть моя песней борьбы прозвучит».
Муса Джалиль*

С началом Великой Отечественной войны на долю каждого русского человека, каждой семьи выпали суровые испытания, тяготы и лишения. В самой кровопролитной войне в истории человечества произошло сплочение и возрождение духовно-нравственных качеств народа, которые помогли выстоять и победить. Свою почетную миссию в борьбе за свободу Отчизны среди прочих выполняли и работники культуры и искусства. «Актеры своим живым словом, композиторы своими песнями и маршами, художники – картинами и яркими плакатами вдохновляют бойцов и командиров Красной Армии на беспримерные подвиги, воодушевляют работников тыла на героический труд, доставляют советскому человеку необходимый отдых в немногие часы между боями на фронтах» отмечалось в документах тех лет [1, с. 111].

Во время войны в рядах Советской Армии на фронтах, в осажденных городах, в блокадном Ленинграде (Д. Шостакович), служило немало композиторов. Многие из них прошли всю войну, имели воинские звания, боевые награды. Например, из Союза композиторов Чувашии ушли воевать Т. Фандеев, Г. Хирбю, В. Кривонос (погиб смертью храбрых), музыковед Ю. Илюхин, Ф. Лукин и А. Орлов-Шузьм выезжали с ансамблем песни и пляски на фронт, О. Агакова ушла на фронт добровольцем.

Общественное движение «Бессмертный полк», в котором с каждым годом увеличивается количество участников, затронуло людей не только в России, но и на других континентах. Это является доказательством того, что память героев, которые воевали за

свободу и независимость России с фашистской Германией, не забудется никогда. Из поколения в поколение передается связующая нить патриотизма, гордости за державу, которая выстояла и победила. В. В. Путин в своих выступлениях неоднократно утверждал: «У нас нет и не может быть никакой другой объединяющей идеи, кроме патриотизма, никакой другой идеи мы не придумаем, и придумывать не надо – это и есть национальная идея» [6].

В современное время в политической жизни разных стран происходят перевороты в общественном сознании, есть попытки переписать историю, а бывших нацистов возводят в ранг героев, ставят им памятники. На первый план выходят вопросы духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения и первоначальной задачей в их образовании является заложение понятий любви к Отчизне, к своей малой Родине, интерес к культуре своего народа, истории, уважение своих предков. В этом состоит актуальность нашей работы.

«В период Великой Отечественной войны 1941-45 особенно усилилось значение патриотической темы. Воплотить героический подвиг народа в борьбе с фашизмом было главной задачей всех видов искусства» [2, с. 40]. Изучение опер, написанных на тему Великой Отечественной войны, с точки зрения истории сохранения и развития этого жанра в нашей стране, вызывает научно-исследовательский интерес у оперных певцов, дирижеров, теоретиков, музыковедов, студентов высших и средних учреждений.

Цель нашей работы можно сформулировать следующим образом – ознакомиться с историей возникновения и развития опер, написанных на тему Великой Отечественной войны. Задачи, которые мы ставили перед собой, состоят в следующем:

- обозначить периоды развития сочинений опер, написанных на тему Великой Отечественной войны;
- ознакомиться с постановками опер во время войны и в послевоенное время;
- раскрыть особенности каждого периода.

История русской музыкальной культуры полна примеров того, как композиторы разных поколений в своих произведениях раскрывали и воспевали любовь к Родине, нравственную стойкость, непоколебимый дух народа, без которого была бы невозможна победа над врагом (кантата «Александр Невский» и опера «Война и мир» С. Прокофьева, опера «Иван Сусанин» М. Глинки, Седьмая «Ленинградская» симфония Д. Шостаковича и др).

Газета «Правда» писала в 1942 году: «Теперь, в дни Великой Отечественной освободительной войны советского народа, искусство нашло свое прекрасное применение. Пусть враг в своем диком зверином неистовстве топчет нотные тетради великого русского композитора Чайковского. Не заглушить ему музыки Чайковского, как не заглушить ему новые музыкальные симфонии, песни, поэмы, рождающиеся в дни войны» [5, с. 23]. То же самое можно сказать и про жанр оперы.

Композиторы, писавшие в этом жанре, продолжали творческий поиск сюжетов, музыкальных решений, оригинальных находок, не укладывающихся в привычные рамки. Их первоначальная задача была в том, чтобы оперным искусством воспеть героизм и любовь к Родине, поднимать боевой дух солдат. Яркий пример таких опер – «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, посвященная подвигу летчика А. Маресьева, «Чапаев» Б. Мокроусова и др. Опера воспринималась как отголосок мирных дней. Таким образом, можно прийти к выводу, что благодаря существованию такого жанра, как опера, люди еще больше воодушевлялись верой в победу.

Опера является самым трудоемким жанром и требует много времени для ее воплощения. Для постановки оперы необходимы профессиональные коллективы: оркестр, вокалисты, хор, декорации, дирижер, режиссер, так же не обойтись без специально оборудованных помещений.

дованного здания – театра. Несмотря на трудности, советское правительство заботилось о сохранении и развитии искусства, в том числе и оперного в годы войны. Композиторское творчество поощрялось, что зафиксировано в архивных документах того времени.

По исследованиям музыковеда и музыкального критика И. Е. Попова: «Большой театр СССР был переведен в Куйбышев (во фронтовой Москве продолжал работать филиал ГАБТа), Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова – в Пермь, Ленинградский Малый оперный театр – в Оренбург, Киевский театр имени Шевченко – в Иркутск, Белорусский Большой оперный театр – в Горький» [5, с. 39]. В них были созданы все условия для полноценного функционирования театра: в репертуаре были премьеры опер и оперетт, а также классические оперы русских и зарубежных композиторов.

В истории советской музыки исследование опер, написанных во время войны, показывает, что многие из них не имеют высокой художественной значимости. Характеристики героев недостаточно раскрыты, более удачны хоровые эпизоды. В первых операх, написанных во время войны, преобладали такие эмоции, как безысходная скорбь и жертвенность, им не доставало мужественности и оптимизма. Подобного рода эмоции отрицательно принимались зрителями. Композиторы и либреттисты с трудом осваивали новую тематику, ведь необходимо было искать новые формы. Решить такие творческие задачи в кратчайшие сроки было сложно. О постановки этих опер известно, что они крайне мало были задействованы в репертуаре театров.

Условно можно обозначить группу опер, написанных непосредственно во время Великой Отечественной войны – они немногочисленны, что объяснимо трудностью решения творческих задач в военных условиях: «В огне» Д. Кабалевского, «Сильнее смерти» В. Волошинова, «Кровь народа» и «Надежда Светлова», И. Дзержинского, «Таня» В. Дехтерева, «Калинка» С. Аксюка и М. Черемухина, «Гвардия, алга!» («Гвардия, вперед!») Е. Брусиловского, «Ильдар» Н. Жиганова, «Вэтэн» («Родина») К. Караева и др.

В 1942г. в г. Свердловске состоялась премьера оперы С. Василенко «Суворов». Образ великого русского полководца звучал актуально, с особой выразительностью. Лейтмотивы героев отличаются национальной окрашенностью. В опере можно отметить хоровые сцены, рисующие русских солдат, эпизоды, связанные с народным бытом. Также интересны в художественном отношении хоровые сцены в опере М. Коваля «Емельян Пугачев». Основной смысл оперы – борьба за свободу и любовь к Отечеству. Еще одна известная опера М. Коваля «Севастопольцы», (о героической обороне легендарной крепости Черноморья), где композитор также применяет интонации народных хоров, революционных и героических массовых песен.

В послевоенные годы тема патриотизма и подвига осмыслялась и вдохновляла на сочинение новых опер композиторов разных национальностей. Среди новых сочинений можно отметить такие, как «Молодая гвардия» Ю. Мейтус 1947 г., «Семья Тараса» Д. Кабалевский 1951 г. С. Прокофьев «Повесть о настоящем человеке» 1947 по август 1948 г., «Судьба человека» И. Дзержинского 1959 г. «Зори здесь тихие» К. Молчанов 1973 г., «Джалиль» Н. Жиганов 1957 г. «Певец свободы» Э. Капп, «Заблудившиеся птицы» В. Лаурушас и др.

Опера «Семья Тараса» Д. Кабалевского – одно из самых выразительных произведений, написанных в годы войны. Ее признают, как одну из лучших опер о событиях на войне. Преимущество этого произведения заключается в простодушии, искренности и глубокой драматургии музыки. Опера ставится во второй редакции, законченной композитором в 1950 году. Опера написана по повести Б. Горбатого «Непокоренные». Д. Кабалевский на примере рядовой рабочей обычной семьи показывает черты, ставшие характерными для всего русского народа в военное время: мужество, сила духа, беззаветную преданность, патриотизм. Либретто оперы написано С. Цениным. Действие происходит

на оккупированной фашистами Украине.

Опера представлена в классических традициях. Большое место в произведении занимает речитатив, композитор его использует для соединения песенных номеров, а также в самостоятельных сценах. Музыка оперы наполнена и современными песенными интонациями – русскими народными и комсомольскими песнями, что является ее бесспорным достоинством. Композитору удалось создать яркие вокальные характеристики, насыщенные кантиленой, где раскрываются настроения, чувства и переживания героев. Лейтмотивы имеют как положительные, так и отрицательные герои. Кабалевский по-своему трактует музыкальные образы врагов. Через всю оперу проходят тревожные интонации. Благодаря этому мы можем прочувствовать дыхание войны, страх и ужас людей того времени.

Большую и ответственную роль в опере занимает оркестр, партии оркестра очень развиты, самостоятельны, оркестровые эпизоды выделяют и подчеркивают кульминационные моменты оперы.

Опера «Джалиль» Назиб Жиганов.

Подвиг татарского поэта Мусы Джалиля бессмертен и прославил его далеко за пределами Родины. Во время войны он воевал на фронте, был взят в плен и казнен захватчиками в фашистской тюрьме Моабит. Даже находясь в плену, до последнего дня жизни продолжал творить. Благодаря товарищам, удалось сохранить «Моабитскую тетрадь» с его последними стихами, подтверждающий его нравственную стойкость и силу духа, его исповедь, осознание своей жизни, своего долга. Н. Жиганов мечтал воссоздать в своей опере образ своего друга, выдающегося поэта, который навсегда останется народным героем.

Композитор в своем сочинении сделал поэта центральным героем. Его образу, по замыслу композитора, подчинено художественное развитие: уход на фронт, прощание с семьей, плен, жестокая битва и мучения человека, который должен играть предателя Родины. Имя героя – поэта оклеветано трусом. Смерть.

«Джалиль по праву можно считать монооперой. Композитор избегает кульминаций, деликатно расцвечивает татарский мелос, в постановке главенствует поэзия. «Материал оперы, ее звуковой поток рожден во имя Джалиль» по праву можно воплощения на сцене живого человека со всей многогранностью его душевного мира! Джалиль Н. Жиганова – трогательный и поэтический образ» [4, с. 124]. Партия героя многопланова, требует полноты использования средств голоса, хорошей вокальной техники. Опера с успехом была поставлена в Большом театре, в Праге и в др. Она является выдающимся произведением в творчестве Н. Жиганова и в музыкальной культуре России.

«Молодая гвардия» Юлий Сергеевич Мейтус 1947

Опера в 4 д., либретто А. Малышко по мотивам одноименного романа А. Фадеева. Премьера: Киев, 7 ноября 1947 г. В тот же день состоялась премьера в Харькове.

Основной персонаж оперы – единый коллектив молодых людей, которые стали героями комсомольско-молодежного подполья в Краснодоне. Композитор красной нитью проводит патриотическую идею. Воплотить такой сюжет оперным искусством было не легкой задачей, тем более аналогичного сюжета не существовало. Однако Ю. Мейтус подчеркивает их яркую индивидуальность, сочиняя «жизненно – правдивые музыкально-образные характеристики героев» [5, с. 43]. Олег Кошевой, Ульяна Громова, Люба Шевцова, Сергей Тюленев – эти имена символизировали бессмертный подвиг молодых людей. Композитор смог раскрыть их непоколебимое мужество, преданность Отечеству. Ю. Мейтус использовал многообразные песенные формы, разные типы ансамблей, из которых особо нужно выделить ансамблевую сцену клятвы. Опера пользовалась большой популярностью. не сходила с афиш театров страны даже дольше, чем одноименный

знаменитый фильм С. Герасимова.

С. Прокофьев «Повесть о настоящем человеке».

К сочинению оперы С. Прокофьев приступил в октябре 1947 г. и закончил в августе 1948 г. По мнению Д. Кабалевского, С Прокофьев был одним из самых ярких, талантливых и самобытных представителей нашего музыкального искусства [7, с. 202]. «Я придерживаюсь того убеждения, – писал Прокофьев в зрелые годы, – что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен украшать человеческую жизнь и защищать ее. Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему. Таков, с моей точки зрения, незыблемый кодекс искусства» [7, с. 192].

Повесть Б. Полевого (1946) «Повесть о настоящем человеке», основанная на подлинных фактах героической биографии летчика Алексея Маресьева, вдохновила Прокофьева на сочинение одноименной оперы, принципиально новаторское по форме и содержанию. В ней ярко проявилась творческая смелость и самобытность композитора, которая ломала представления об оперной условности. Для декораций использована натуральная обстановка, воздушные бои, палата госпиталя, аэродром. В музыке оперы характерны яркие жанровые, звукоизобразительные (канонада) эпизоды, сцены, рисующие «мертвое поле», распевные песенные хоры, танцевальные сцены и т. д.

В основной части оперы сбитый летчик А. Маресьев показан тяжелораненым человеком, выписаны его моральные и физические страдания. Композитор делает акцент на внутреннем духовном мире русского человека, показывает, как рождается такие нравственные качества, как мужество и героизм, без которых победа невозможна. В драматургии оперы центральное место занимают партии Алексея Маресьева и комиссара Воробьева.

У композитора К. Молчанова на тему войны написаны оперы «Неизвестный солдат» и «Зори здесь тихие». В опере «Неизвестный солдат» все действие происходит в гарнизоне Брестской крепости. Драматургия оперы, ее основа – раскрыть и понять душевную стойкость людей, сумевших выстоять ценой собственной жизни, драматизм ситуации, мужество. Музыка оперы выразительна, она увековечивает память о героях Брестской крепости, по-прежнему волнует и заставляет гордиться подвигом русского солдата. Оперу «Неизвестный солдат» по жанру можно отнести к траурной оратории или к реквиему, интересны принципы их применения в оперном жанре.

«Зори здесь тихие» Кирилл Молчанов.

Опера «Зори здесь тихие» по повести Бориса Васильева была написана в 1973 г., а за год до этого (в 1972) году был снят художественный фильм режиссера Станислава Ростоцкого с музыкой Кирилла Молчанова. Фильм признан выдающимся, он получил много престижных наград во всем мире. Музыка оперы с фильмом не связана, но некоторые мелодические отголоски фильма в партитуре присутствуют.

Сюжет оперы волнующий и полный драматизма, основан на реальном эпизоде, когда семеро солдат, служившие на одной из узловых станций Киевской железной дороги, не дали немецкой диверсионной группе взорвать железную дорогу на этом участке. В живых остался только сержант, а в подчинении молоденькие девушки, у которых жизнь только начиналась.

Композитор обостренно чувствовал эпоху. В опере «Зори здесь тихие...» поднимаются многие вопросы и, главный, который заставляет задуматься: «Что принесла победа?», сколько молодых девушек заплатили своей кровью за будущую жизнь Отечества? Женщинам ведь труднее всего на войне. В опере «Зори здесь тихие» есть немало композиторских находок, интересных режиссерских идей и замыслов» [3].

К. Молчанов в своей опере ищет новые приемы, способы выразительности музыки

(так в опере заводится песня Исаака Дунаевского «Как много девушек хороших», с авторской пометкой «на записи должен быть шум, подражающий звучанию пластинки»). «Композитор использует в «Воспоминании Сони», в тот момент, когда та начинает читать стихи Блока – хор поет мелодию Генделя «Dignare»), арии заменены на монологи и вставные сольные номера (воспоминания, романс)» [3].

Оркестр в опере имеет важные функции: создает атмосферу, подчеркивает и характеризует сцены боя, по драматургии оперы исполняет вальс, марш, романс. Молчанов использует приемы звукоизобразительности – барабанная дробь как стрельба из автомата; фанфары медных духовых.

Композитор индивидуально рисует музыкальный «портрет» героинь оперы, подчеркивает черты характера их личности:

Лиза Бричкина, крестьянская девушка, обрисована протяжной песней и частушкой, а Соня Гурвич, влюбленная в поэзию Блока, интонациями русского романса и мелодией Генделя.

Женя Комелькова предстает поначалу в нехитром вальсе, словно перенесенном с городской танцплощадки; она же с гитарой в руках на глазах зрителей «слагает» простую куплетную песню на ставшие легендарными стихи Константина Симонова «Жди меня» – обобщенный образ женской верности, оберегающей солдата.

Рита Осянина, вспоминая с болью оставленного дома маленького сына, поет трогательную «Колыбельную» Дунаевского [3].

В опере звучит искренняя, глубокая по смыслу песня Женьки на сл. К. Симонова «Жди меня», которая вошла в репертуар многих певцов (Т. Синявская, Д. Хворостовский и др.) и украсила вокальную романсовую лирику. Таким образом, опера «Зори здесь тихие» К. Молчанова внесла значительный вклад в развитие русского оперного искусства.

Существовавший в годы Великой Отечественной войны союз деятелей искусства с защитниками Отечества оставил творческое наследие, обогатившее культуру многонациональных народов России: создано много произведений разного жанра, в том числе и оперы на тему бессмертного подвига русского народа. Интерес к военно-патриотической тематике по-прежнему остается актуальным и открытым.

Литература

1. Алжейкина Г. В. Работа учреждений искусств Чувашской АССР во время Великой Отечественной войны // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. – 2010. – № 4. – С. 111–116.
2. Келдыш Ю. В. Опера // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – С. 20–45.
3. Кирилл Молчанов. Опера «А зори здесь тихие» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post361577465/> (дата обращения: 30.03.2019).
4. Назиб Жиганов: Статьи. Воспоминания. Документы. Т. 1 / сост. Н. И. Жиганов, З. Я. Салехова. – Казань, 2004. – 299 с.
5. Попов И. Е. Великая Отечественная война в советской музыке. – Москва : Знание, 1970. – 48 с.
6. Сабитова А., Анисимова Н. У нас нет и не может быть никакой другой объединяющей идеи, кроме патриотизма // Коммерсантъ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2907316> (дата обращения: 30.03.2019).
7. Советская музыкальная литература. Вып. 1: учебник. – 5-е изд. – Москва : Музыка, 1981. – 559 с.

ТЕХНОЛОГИИ ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА МОЛОДЕЖИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

*Зайцева Ксения Олеговна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье раскрываются технологии организации досуга молодежи в современных условиях, их актуальность; выявляются основные стремления формирования досуговых интересов молодежи в век информационных технологий. Данная работа может быть интересна представителям культурно-досуговых учреждений.

Ключевые слова: молодежь, досуг, интерес, ценности, Интернет.

Начало XXI века в России отмечено социальными, экономическими, политическими изменениями, которые привели к видоизменению не только нравственных ценностей, но и способов организации досуга молодежи. Досуг молодого поколения своеобразен, отличается от способов проведения досуга другими возрастными группами.

Обратимся к терминологии, чтобы дать определение понятию «досуг», которое будет использоваться в данной статье.

Эльдина Михайловна Коржева рассматривает «досуг» как «отрасль социологии, изучающая поведение индивидов и групп в свободное время, способы удовлетворения потребностей в отдыхе» [1].

Владимир Александрович Ядов подчеркивает нетипичные стороны досуга: «В научном смысле досуг - часть свободного времени, которая связана с личным потреблением материальных и духовных благ, или «самоценная» деятельность, составляющая органический элемент быта и направленная на удовлетворение потребностей в отдыхе, развлечении, саморазвитии» [1]. Большое внимание к отрицательным направлениям, интересам в молодежной среде привело к возникновению мнения о том, что в настоящее время молодому поколению чужда мотивация к интеллектуальному и нравственному развитию, оно утратило моральные нормы и ценности, обладает недостаточными умениями организовывать свою жизнь таким способом, чтобы в будущем досуг был источником опыта, знаний.

Важно принять во внимание и то, что молодым людям присущи такие качества как самостоятельность, энергичность, мобильность, непохожесть. Именно их стоит учитывать при создании новых способов организации досуга. По мнению Алексея Дмитриевича Жаркова, из-за низкого уровня интереса к досугу, недостаточного количества культурных мест, домов молодое поколение стало делать упор на массовую, развлекательную сферу, что привело к снижению творческой активности. Автор приходит к выводу том, что «досуговые интересы личности определяются: заинтересованным отношением к делу;

активностью человека; способностью к сочетанию активного и пассивного отдыха» [2].

Различают два главных вида досуга молодого поколения: организованный и неорганизованный.

Организованный досуг – это педагогически целесообразно используемое свободное время. Он включает в себя деятельность, связанную с отдыхом и играми, в том числе деятельностный и пассивный (зрительский) отдых, секции, дома культуры, прогулки с друзьями.

Неорганизованный досуг – это стихийные образования групп молодежи, объединенные по какому-либо признаку. В современных российских условиях организация досуга молодых людей находится на низком уровне. И, как следствие, на молодежь возможно отрицательное воздействие, например, курение табака, употребление алкогольных напитков, наркомания. Стоит заметить и то, что всё более важное значение в сфере досуга занимает Интернет. Он предстает самостоятельной формой времяпрепровождения, которая является способом получения и развития определенных жизненных навыков, возможности самореализации. Выделяют три основные функции, которые выполняет сеть Интернет: коммуникативная, развлекательная и реабилитационная. Коммуникативное предназначение удовлетворяется посредством общения в форумах, переписки по электронной почте. Развлекательная потребность реализуется через компьютерные и сетевые компьютерные игры. Реабилитационная функция служит средством восстановления сил, израсходованных в ходе трудовой деятельности. Она не требует больших затрат сил и умственной энергии.

Следует принять во внимание и недостатки Интернета: вероятность кражи личной информации хакерами; появление зависимости, социальной изоляции, депрессии.

Известно, что индивидуальный досуг обладает большим значением в организации времяпрепровождения не только детей, но и подростков. Поэтому при организации индивидуального досуга стоит учитывать реализацию поискового метода. Ирина Юрьевна Исаева относит к основным методам:

1. Библиографический поиск, то есть самостоятельная работа учащихся по подбору и изучению литературы, связанной с определенной темой. Он необходим при выполнении творческих работ (доклады, рефераты, выступления). Также этот вид поиска используется и при организации индивидуального досуга, и при организации самостоятельной подготовки учащихся к проведению экскурсий, турпоходов, путешествий.

2. Сбор краеведческих материалов: археологических, историко-литературных, этнографических. Краеведческий поиск включает сбор различных фольклорных, природных, историко-культурных материалов, их систематизация и анализ.

3. Коллекционирование – следующий вид поисковой деятельности. Эта поисковая деятельность обогащает детей и подростков новыми знаниями и способствует выработке таких важных качеств, как умение систематизировать те или иные материалы.

4. Опытные-практические работы. Служит основой для продолжения индивидуальной работы, в то же время дает возможность самостоятельно применять полученные теоретические знания на практике.

К формам индивидуального досуга мы можем также отнести разнообразные виды увлечений, например, цветоводство, танцы, музыка.

Практика показывает, что наиболее привлекательными формами для детей и подростков являются игры, музыка, танцы [3]. Также автор отмечает, что взрослым необходимо проявить внимание к увлечениям ребенка, подростка.

Анализируя основные проблемы организации досуга молодежи в нынешнее время, Павел Николаевич Беспаленко решил, что нужно:

- обеспечить созидательную направленность молодежного отдыха;

- развивать комплекс услуг, предоставляемых молодежи на безвозмездной основе: муниципальные спортивные площадки для занятий физкультурой, спортом и фитнесом, сеть мобильных спортивных интерактивных площадок; приобретение абонементов на серию концертных и спортивных мероприятий;

- содействовать развитию молодежного туризма, экстремальных и приключенческих форм досуга молодежи;

- укрепить материально-техническую базу муниципальных образований через строительство плоскостных спортивных сооружений, в том числе для занятий роликами, велотриалом и др.;

- развивать молодежные традиции, поддерживать инициативы молодых;

- содействовать общественным молодежным организациям в реализации социально значимых молодежных проектов на международном и межрегиональном уровнях;

- формировать молодежный творческий потенциал» [4].

Таким образом, досуг современной молодежи является способом выработки социальных навыков, предстает методом самовыражения и самореализации. Универсальным показателем интересов может быть отношение человека к миру, к природе, к окружающим людям и к самому себе. Досуговые интересы дают молодым людям делать то, что им нравится, развивая при этом свои стороны личности: интеллект, моральность, добродетельность, так как досуг – это способ получения и усвоения нравственных ценностей, причина становления личности.

Литература

1. Головина В. Г. Культура досуга и культурное формирование личности // Вестник МГУ-КИ. – 2001. – С. 103–108.
2. Жарков А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности. – М. : МГУКИ, 2007. – 480 с.
3. Исаева И. Ю. Досуговая педагогика : учеб. пособие. – М. : Флинта : НОУ ВПО «МПСИ», 2010. – С. 40–41.
4. Беспаленко П. Н. Основные задачи и приоритеты молодежной политики до 2012 г. // Молодежь и общество. – № 4. – 2009. – С. 11.

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ
КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ КЛУБНОГО ТИПА
В ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ**

*Ильина Луиза Анатольевна,
студентка 4 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В работе анализируются особенности традиций и инноваций культурно-досуговой деятельности в учреждениях культуры. Изучая традиционные и инновационные формы досуговой деятельности, мы акцентируем наше внимание на особенностях их организации. В работе приведены результаты опроса мужчин и женщин среднего возраста, целью которого является выявления их гендерных досуговых предпочтений.

Ключевые слова: культурно-досуговая деятельность, традиции, инновации, учреждения культуры.

Как известно, культурно-досуговая деятельность – это процесс приобщения к культуре, выраженный как в материальной, так и в духовной форме. Она функционирует в разнохарактерной, динамично развивающейся природной и социальной среде, представляя собой ценности, образцы и признанные способы поведения, принятые в нашем обществе, зафиксированные и передаваемые последующим поколениям в качестве результата. Формы, методы и средства культурно-досуговой деятельности отражают уровень овладения человеком духовной и материальной культурой.

В рамках изучения досуговой деятельности под инновацией (т. е. нововведением) понимаются такие изменения в современном досуговом пространстве людей, которые характеризуются как его новыми, нетрадиционными видами практик, так и изменениями сущностного, наполняющими новым содержанием существующие формы досугового времяпрепровождения.

Целью настоящей работы является – анализ деятельности учреждений культуры клубного типа в Чувашской Республике, их инновационные и традиционные формы.

В настоящее время государство и общество ставит перед учреждениями культуры и искусства задачи по обновлению форм и методов работы. Основной целью учреждений культуры, в первую очередь, является привлечение жителей к различному роду мероприятий, культурно-досуговых форм и, самое главное, – чтобы они выступали не только в качестве зрителей, но и в роли активных участников процесса обновления культуры в целом.

Содержательный досуг населения во многом зависит от творческой деятельности именно работников культурно-досуговых учреждений, от их умения увлечь людей, предложить разнообразные формы отдыха, развлечений и также услуг. Современные учреждения культуры нуждаются в креативных, прогрессивных управленцах, способных обеспечить эффективную деятельность учреждения. Одним из главных направлений деятельности учреждений культуры является эффективная работа с кадрами, повышением

квалификации специалистов клубно-досуговых учреждений.

На сегодняшний день учеными и специалистами в области социально-культурной деятельности рассматриваются такие виды и типы учреждений культуры, как: клубные учреждения, парки культуры отдыха, библиотеки, музеи, кинотеатры, центры досуга, культурные комплексы, молодежные центры и кафе. Основной целью деятельности этих учреждений является организация досуга населения и приобщение их к различным видам творчества. Деятельность клубно-досуговых учреждений требует постоянного совершенствования. Следовательно, они находятся в постоянном поиске инновационных форм деятельности. К примеру, на сайте Русского драматического театра Чувашской Республики действует онлайн-трансляция спектаклей, на сайтах государственных театров функционирует электронная система продажи билетов.

Как известно, работа с людьми не терпит однообразия и шаблонов, тем более в периоды радикальных преобразований в обществе. Без традиций невозможно сформировать инновационное мышление. Традиции – это та платформа, на которой возможно движение вперед.

Естественно, что у каждого человека развивается индивидуальный стиль досуга и отдыха, у каждого свой принцип для проведения свободного времени: творческий или нетворческий. Разумеется, каждый отдыхает исходя из собственных возможностей и условий. Однако есть ряд общих требований, которым должен отвечать досуг, чтобы быть полноценным. Эти требования вытекают из той социальной роли, которую призван играть досуг.

В настоящее время начинают пользоваться большой популярностью, и распространяется в следующих сферах: туризм и путешествия; развлечения;

Что касается туризма, путешествий и развлечений, в сотрудничестве с экскурсионными организациями многие туристические фирмы или частные предприниматели организуют различные виды мероприятий развлекательного и познавательного характера, как для индивидуальных туристов, так и группам. Например: чартер на яхтах; джиппинг; обзорные полеты на самолетах-амфибиях и многое другое.

Эксклюзивные культурно-досуговые программы – это всегда инновации, так как в досуговой сфере программа не может долго оставаться эксклюзивной в связи с развитием этой сферы, и мгновенными действиями конкурентов.

Жизнь диктует нам всё новые и новые правила, усложняется деятельность учреждений культуры и искусств, разрабатываются новые подходы в их управлении.

В настоящее время нет, наверное, ни одного учреждения культуры, которой бы не приходилось, создавать проекты, принимать участие в различных родах мероприятия.

Так, и Дом культуры Ибресинского городского поселения (ныне Муниципальное бюджетное учреждение «Центр развития культуры») участвует в различных конкурсах, ведёт насыщенную и разнообразную работу.

Основной целью Бюджетного учреждения является в первую очередь: формирование и удовлетворение потребностей населения в интеллектуальном и духовном росте, выполнению централизованных работ по комплектованию и модернизации материально-технической базы учреждения культуры. Оказывает консультативную и методическую помощь учреждениям культуры, так же, приобщает население к творчеству и культурному развитию и саморазвитию. Организует разнообразную культурно-досуговую деятельность, способствует интеллектуальному и творческому развитию населения; осуществляет просветительскую и образовательную деятельность.

Ибресинский район обладает большим потенциалом для развития экологического и сельского туризма – богатым разнообразием животного и растительного мира. Акцентирование внимания на развитии экологического и сельского туризма при наличии миро-

вого спроса на данные виды туризма очень актуально. В отрасли туризма большую роль играет развитие народных художественных промыслов. Очевидным является и то, что туристский потенциал Ибресинского района используется не в полной мере. Не развита туристическая инфраструктура.

Важной стороной эффективности деятельности учреждений является учет мнений потребителей культурных услуг. Информационно-методический отдел осуществляет системный мониторинг, обобщение ситуации и процессов в народном художественном творчестве и культурно-досуговой деятельности в районе. Изучает культурные запросы и предпочтения населения.

В 2018 году О качестве работы учреждений культуры района на официальном сайте администрации Ибресинского района размещен веб-опросник, цель которого определить качество деятельности учреждений культуры района. Независимая оценка качества работы учреждений культуры помогает не только сформировать рейтинги учреждений, но и позволяет совершенствовать их работу. На вопрос «Удовлетворены ли вы качеством оказываемых услуг учреждениями культуры района» из 122 участников – 112чел. (92 % респондентов) ответили полностью удовлетворены), а 7 чел.(6 % из ответивших) частично удовлетворены. 3 респондента (2 %) оказались не удовлетворёнными.

В следующем традиционном социологическом опросе, было опрошено 39 специалистов культурно-досуговой деятельности района. Для проведения опроса была разработана анкета, состоящая из 6 вопросов. На вопрос: «Насколько проведенное мероприятие соответствует Вашим ожиданиям» (по 5-ти бальной шкале) на «5» оценили – 29, на «4» – 8, на «3» – 2 респондента. Вопрос «Сможете ли вы применять полученные знания на практике» ответили: 28 – «Да», 1 респондент – «Затрудняется ответить». На вопрос «Консультации по каким вопросам деятельности культурно-досуговых учреждений Вам хотелось бы получить на последующих семинарах и других учебно-методических мероприятиях» выяснилось, что специалистам необходимы мастер-классы: 7 – по обучению танцам, 8 – ДПИ, разучиванию песен – 7, фольклорным песням – 3, театральному искусству – 3, по проведению культурно-массовых мероприятий – 8, по звуку – 2. На вопрос: «Кем Вы работаете?» 13 респондентов оказались администраторами, 4 заведующих, 5 культурных организаторов, 10 художественных руководителей, 2 методиста, 1 директор, 1 режиссер народного театра, 3 руководителя кружка. Из 39 опрошенных имеют образование: высшее – 13, среднее специальное – 22, среднее – 4 человека. Стаж работы до 3 лет – 7, с 3-до 10 лет 10, свыше 10 лет – 14, свыше 20 лет – 8 человек.

Обобщает и распространяет современный опыт работы культурно-досуговых учреждений, коллективов народного творчества, любительских объединений, клубов по интересам и их руководителей. Ведёт контроль над деятельностью культурно-досуговых учреждений, коллективами художественного творчества, любительских объединений, клубов по интересам. Изучая и обобщая опыт работы лучших культурно-досуговых учреждений района.

Эффективной формой работы по популяризации различных направлений народных ремесел и декоративно-прикладного искусства является проведение ремесленных ярмарок. Ярмарка ремесел «Мастера Ибресинского района».

Наличие современной компьютерной техники и интернет позволяет быстро и качественно обслужить пользователей сценариями и методическими материалами, также способствует осуществлению технического цикла издательских работ.

Рождение нового кинозала в МБУ «ЦРК», стал для жителей универсальным, информационным и культурным центром. Жители смотрят новые замечательные фильмы отечественного и зарубежного производства.

Вывод: Использование инновационных форм в деятельности учреждений культу-

ры открывают новые горизонты развития, повышают качество обслуживания населения, положительно влияют на репутацию клубных учреждений как социально значимый и активно развивающейся организации. Реализация инноваций сложный, но интересный, творческий процесс, который становится единственно возможным для функционирования учреждений культуры в новых общественных реалиях.

Таким образом, учреждения культуры могут и должны стать ключевым звеном в создании просветительского, информационного и культурного пространства страны, установлении прямых информационных связей российских регионов с зарубежными странами. Проблемы учреждений культуры – проблема информирования населения, доступности ему новых идей и знаний, особенно необходимых сегодня для того, чтобы адаптироваться к новым социальным условиям, быть конкурентоспособным.

Проанализировав традиционные и инновационные методы работы МБУ «Центр развития культуры», можно сказать, что на сегодняшний день работниками учреждения накоплен богатый опыт в организации культурно-досуговых программ для всех категорий населения. Положительной тенденцией в деятельности данного учреждения является увеличение проводимых творческих мероприятий социально-культурного, просветительского, оздоровительного и развлекательного характера, доступных для жителей. «Центр развития культуры» поддерживает и развивает самобытность национальной культуры, народных промыслов, ремесел, чтит обычаи и традиции своего народа. Развивает и сохраняет духовное наследие, активно участвует в решениях социальных проблем; поддерживает улучшение социального – состояния, путём предоставления населению качественных услуг. Стремится быть главным действующим центром культуры Ибресинского района, используя в своей деятельности инновационные технологии и воплощая при этом новые подходы.

Дарить людям праздник – это главная задача деятельности ЦРК и приложим все знания и умения, чтобы наш труд был действительно нужным жителям села.

**ТЕХНОЛОГИЯ ОРГАНИЗАЦИИ
ТУРИСТСКО-ЭКСКУРСИОННЫХ ПРОГРАММ
В УСЛОВИЯХ МАЛОГО ГОРОДА
(НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА УРЖУМА КИРОВСКОЙ ОБЛАСТИ)**

*Колпащикова Ирина Дмитриевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема технологии организации туристических программ и маршрутов экскурсий в небольших исторических городах. В качестве наглядного примера, выбран город Уржум Кировской области Российской Федерации. В статье выявляются технология создания и организации экскурсионных программ в условиях малого города.

Ключевые слова: туризм, экскурсионная программа, малый город, архитектура, Н. А. Заболоцкий, С. М. Киров.

Актуальность заявленной темы обусловлена проблемой современности, а именно: наша многонациональная страна имеет огромную территорию, и в ней имеется множество малых городов, которые сохранили историко-культурное наследие. В связи с этим возникает вопросы: о всех ли исторических местах мы знаем, знаем ли достаточно фактов о местах своего пребывания? Большое количество небольших исторических городов, сохранивших в себе архитектурно-культурный вклад истории, нуждаются во внимании. В связи с этим, целью работы является изучение истории малых городов. В качестве примера мы взяли город Уржум Кировской области.

Несколько веков назад Уржум был центром культуры, имел весомое значение в развитии искусства, имел свои театры, библиотеки, гимназии, прогимназии. Этот город взрастил известных исторических личностей, таких как С. М. Киров, Н. А. Заболотский, В. М. Васнецов и других. Уржум был «родным домом» для большого количества купцов, которые повлияли на его архитектуру, значительно улучшив внешний вид города каменными домами и церквями, которые сохранились вплоть до наших дней.

Первый раз город Уржум упоминается в документах в 1554 году в русских летописях и книгах, которые посвящены периоду «черемисской войны» 1553-1557 годов, когда русские воеводы, после присоединения к России Казанского ханства, подавляли восставших марийцев.

Уржум построили как город-крепость чтобы контролировать завоёванные земли и поселили туда российских стрельцов для подавления восстаний. Таким образом город закрепил политическую власть русского государства над Казанским ханством.

Первые постройки города были деревянными. В дальнейшем начали строить ка-

менные дома для богатых и зажиточных купцов. Первый каменный жилой дом был построен в 1815 году, но он был очень маленьким. Ансамбль каменных зданий постепенно заполнил всю современную Советскую улицу (ранее Воскресенскую). Даже сегодня все дома, построенные в разных стилях вятскими архитекторами того времени, гармонично сочетаются друг с другом, являясь гордостью старинной архитектуры города Уржума.

Возможно, у многих людей может возникнуть вопрос о переводе слова Уржум. К сожалению, старинных источников информации о происхождении и значении названия города вплоть до нашего времени не найдено. Однако, на данный момент существует несколько гипотез о значении названия - Уржум. Самая популярная из них это: «Уржум – видел белку». Название города содержит два марийских слова «ур»-белка и «ужым» – видел. Согласно легенде, первые поселенцы нашего края марийцы, придя на место современного Уржума, увидели многочисленное количество белок, что обещало хорошую охоту и богатую добычу. Это и побудило их остаться и основать поселение. Следующая гипотеза несёт в себе такое содержание: «Уржум – лесная речка». Название города дала речка, которая в XVI веке именовалась Уржум (сейчас Уржумка). Считается, что топоним Уржум возник до прихода марийцев на земли города. Домарийское слово Уржум состоит из двух слов «вур» – лес и «сум» – речка. Так же существует легенда, связанная с появлением названия «Уржум». Во время русской колонизации края, русские завоеватели выждав момент, когда марийцы соберутся на большое моление (Меркумалтыш), застали их врасплох и перебили почти всех участников моления, которых было более десяти тысяч. Поэтому с того времени место моления назвали «Вурзым» – кровавая река.

Далее мы предоставляем вашему вниманию содержание туристско-экскурсионных программ для организации различных тематических маршрутов:

1. «Старинная архитектура города Уржума. История появления Уржума.»

В географии Вятской губернии Уржум начала XX века описывается так: «в городе пять церквей Главная улица полностью застроена каменными домами и обсажена деревьями. Остальная часть города была с деревянными домиками».

Некоторые церкви прошлых времён сохранились, хоть со временем и претерпели изменения.

Одной из самых старых сохранившихся построек Уржума является Воскресенская церковь, которая находится на улице Советской (в прошлом Воскресенской), на данный момент ей 228 лет. Сейчас от её прежнего облика остались трёхчастная апсида и часть крыльца, а стены здания не дают представление о том, как они ранее выглядели. Купол церкви был разобран, а функция постройки неоднократно менялась. Ценностью этой церкви являлись иконы, по преданию, принесенные в Уржум на руках стрельцами (в настоящее время про иконы информация не найдена).

Напротив, Воскресенской церкви располагается Свято-Троицкий собор. Он был восстановлен в 1900 году. История Троицкого собора имеет начало в 18 веке. Несколько раз собор был подвержен перестройкам. Впервые в камне его построили в 1785 г. Сейчас, как и ранее, храм располагается почти на самом берегу реки, под которой проложен вход в потайные тоннели, соединяющий церкви ближайших поселений и предположительно представляют из себя целый подземный город. К сожалению, увидеть такой город не удастся, поскольку все входы в него тщательно скрыты от любопытных глаз и замурованы во избежание несчастных случаев.

С 1843 по 1846 год строилась кладбищенская церковь в стиле классицизма. В плане церковь была крестообразной, её купола были луковичной формы. Над куполом церкви размещался до недавнего времени металлический силуэт ангела, когда-то по городу ходили слухи, что этот ангел когда-то давно символизировал знамение о защите и спасении. Под церковью находится склеп (1848 года), где захоронен священнослужитель

Митрофан, в честь которого и была названа церковная постройка. На данный момент от церкви осталась лишь малая часть, представляющая из себя одну башню (всё остальное было разрушено), которая сейчас является пожарной каланчой.

В 1835 году в городе Уржуме была выстроена Казанская церковь, сейчас от этой большой постройки сохранилась лишь маленькая часть, которая принадлежит сейчас заводу по производству пива. Под этой постройкой в начале 1970-х годов во время проведения ремонтных работ был обнаружен склеп, в котором были захоронены священнослужители; в склепе находились серебряные кресты и различные драгоценности, которые в дальнейшем были разворованы рабочими.

Помимо церквей, в Уржуме также располагаются красивые каменные дома, принадлежавшие ранее купцам. Таких домов в Уржуме большое количество, и в одной статье невозможно рассказать про все, поэтому перечислим лишь несколько.

Одним из таких домов является дом Л. П. Матвеева (Общественный деятель, меценат, земский гласный и председатель управы, коллежский секретарь). Дом построен в конце 1840 года. Это здание известно своими воротами со львами (на данный момент их уже не существует), иметь которые можно было только купцам, торговавшим своими товарами за границей.

Уникальным зданием является дом самого богатого на тот момент в городе купца-лесопромышленника Стародубцева. В доме сохранились некоторые предметы интерьера: большие высокие резные двери, печи с элементами скульптур, громоздкие деревянные перила. На данный момент существует гипотеза, что под домом находится тайное место Стародубцева, где он сохранил средства для содержания города в трудные времена.

Особняк самого крупного уржумского предпринимателя дореволюционного времени С. Д. Шамова – это очередное произведение искусства архитектурного строительства. Построен в 1900 году. При хозяине дом был богато обставлен предметами интерьера и имел большую библиотеку. Постройка занимает почти целый квартал и сейчас является зданием городской аптеки.

В Уржуме пытались создать музей для просвещения крестьян и школьников. Проект по созданию музея начал воплощаться в жизнь в 1924 году: в доме крестьянина разместили экспонаты сельхозвыставки, материалы земотдела и редкие вещи, сохранившиеся в учреждениях. Музей несколько раз менял здания, всё быстрее развиваясь и расширяясь благодаря многочисленным летним научно-исследовательским экспедициям в разные места уезда. На данный момент музей располагается в здании, которое строилось как пожарное депо в 1907 году.

До отъезда из города музею помогал отец известного поэта Алексей Агафонович Заболоцкий, он был хранителем музея и давал объяснения посетителям.

В Уржуме существовал театр. Его построили в конце XIX в. Спектакли давались регулярно. В городском театре, помимо местного актёрского состава, в нём ставили свои спектакли гастролирующие труппы. В этом же здании театра был впервые за историю города показан фильм кинематографа. До нашего времени сохранились лишь руины театра, которые уже не подлежат реставрации.

2. «Годы жизни Н. А. Заболоцкого в городе Уржуме».

Николай Алексеевич Заболоцкий – русский советский поэт, переводчик, член Союза писателей СССР, родился в 1903 году в интеллигентной семье, в Кизической слободе недалеко от Казани.

С 1913 по 1920 годы Николай Заболоцкий обучался в реальном училище г. Уржума. Во время обучения поэту нравились такие дисциплины, как рисование, химия и история. В целях подготовки к дисциплине «черчение», в реальном училище обучали рисовать; для этого в кабинете стояли скульптуры, которые служили в училище предметом для

срисовывания.

Реальное училище (на данный момент, гимназия) начали строить ещё в 1909 году. Стены гимназии построены из красного нештукатуренного кирпича, что позволяет экономить на нечастых ремонтах и сохраняет первоначальный внешний вид строения. В наше время гимназия всё ещё украшает улицу и город.

Изначально Заболоцкий, когда только поселился в Уржуме, проживал в здании углового дома № 17-1, которое принадлежало богатому русскому купцу Василию Тимофеевичу Горбунову, основным его товаром была мануфактура – шелк, сукна, бархат. Вверху дома жили хозяева, а внизу располагался магазин.

В конечном итоге город Уржум сыграл большую роль в жизни поэта. В городе, в одном из домов, который стоит на своём месте и в наше время, были сохранены черновики перевода «Слово о полку Игореве», каковые имели большое значение для поэта.

3. «Сергей Миронович Киров (Костриков) – «Мальчик из Уржума»

Сергей Миронович Киров (Костриков) – российский революционер, великий государственный политический деятель. Родился в городе Уржуме в 1886 году, детство проходило в сложных условиях.

В 1904 году С.М. Киров вступил на профессиональный путь связанный с революционной деятельностью, осуществил все планы партии коммунистов.

Сейчас в Уржуме существует музей имени С.М. Кирова (ул. Кирова №70). Основан он 1 декабря 1935 года. В экспозиции представлены вещи, Кирова и его родных. Дом, в котором он родился, стал частью музея и представляет из себя маленький деревянный домик. Семья Кирова, будучи бедной, занимала наименьшую часть этого дома и снимала небольшой угол в нём. Так же к музею присоединена «Баня Самарцевых», где С. Костриков и А. Самарцев печатали революционные листовки. В этом саду установлен памятник «Юный Киров за печатанием листовок» 1939 года.

В Уржуме сохранилось здание детского приюта (ул. Советская №1), куда был отдан Сергей Киров, в связи с неспособностью его бабушки, воспитывающей Кирова и его сестёр, прокормить всех.

На пересечении улиц Советской и Белинского располагается деревянное здание бывшего приходского училища, построенное в 1890 году, где Сергей Киров учился первые годы.

В 1839 г. открылось первое в городе Уржумское уездное училище для мальчиков. Через несколько лет уездное училище было преобразовано в городское. В нем было 4 кабинета, они занимали весь верх старого здания, а внизу размещались мастерские и квартиры учителей. Здесь после окончания приходского училища с 1897 по 1901 год обучался Серёжа Костриков. Здание белокаменное и оформлено по сей день в старинном стиле. Так же до нашего времени сохранилась чёрная парта, за которую раньше сажали отличников, одним из которых был С. М. Киров.

На улице Ёлкина дом № 24 находится постройка, из красного кирпича. Этот дом прозвали «Ноев ковчег». В нём раньше проживали ссыльные, у которых часто бывал в гостях юный Киров, проводя время за беседой с ними. Именно там от ссыльных он вдохновился революционными идеями.

На въезде в Уржум, на склоне высокого холма находится природная достопримечательность: большие чёрные камни. На этом месте, сидя на этих камнях, Костриков и его друзья, обсуждали современную жизнь, политические книги, которые в то время были запрещены; здесь же они прятали революционные листовки.

Таким образом, Уржум, не смотря на то, что является малым городом, имеет богатый историко-культурный потенциал. Этот потенциал может послужить большим стимулом для развития туризма на местах, что, в конечном итоге, повысит социально-эконо-

мическое благосостояние малых городов. Социально-культурные технологии, в данном случае, могут выступить фактором, позволяющим реализовать поставленные задачи и, в конечном счете, сохранить уникальную самобытную культуру малых городов России.

Литература

1. Голубева А. Г. Мальчик из Уржума [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/MEMUARY/ZHZL/kirow.txt> (дата обращения: 23.04.2019).
2. Журавлев В. А. Уездный город Уржум Вятской губернии на открытках начала XX века // Уржумская старина: краеведческий альманах. Вып. 11 / Сост. В. А. Ветлужких / МАУК «Уржумский МВЦ». – Киров, 2012. – С. 76.
3. Родная Вятка краеведческий портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rodnaya-vyatka.ru/blog/3779/107587> (дата обращения: 23.04.2019).
4. Троицкий собор в Уржуме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kirovkray.ru/index.php/interesnye-mesta/101-troitskij-sobor-v-urzhume.html> (дата обращения: 23.04.2019).
5. Уржумская старина: краеведческий альманах / МАУК «Уржумский МВЦ». – Киров : О-Краткое, Вып. 11. – 2012. – 207 с.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС: ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ

*Комиссарова Оксана Юрьевна,
концертмейстер кафедры вокального искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются теоретические знания дисциплины: зарождения искусства аккомпанемента, создание разнообразных музыкальных форм в зависимости от поэтического текста; исполнительский ансамбль. Всевозможные умения и навыки: транспонирование и чтение с листа.

Ключевые слова: исполнительский ансамбль, транспонирование, чтение с листа.

В концертмейстерском классе происходит знакомство с романсовой и песенной литературой разных эпох, стилей, жанров. Творцы песен и романсов – поэты и композиторы. Они создают произведения, выражающие мысли, чувства и настроения, словом все, что связано с внутренней духовной жизнью человека.

Искусство аккомпанемента зародилось в давние времена вместе с появлением романса. Романс был значительно сложнее, чем песня, звучал он обязательно с аккомпанементом и чаще всего с эстрады.

Речь в романсе велась от лица одного человека, который рассказывал о своих переживаниях или о каком-то случае из жизни. Требовалось создать образ и донести его до слушателя, входя в роль, перевоплощаясь. Возможно ли это без аккомпанемента? Конечно же, нет. Вокальная и фортепианная партии теснейшим образом связаны между собой и обе участвуют в создании музыкального образа.

Композитор выбирает сложные музыкальные формы, исходя из строения и содержания самого стихотворения. Посмотрим, как меняется сопровождение в романсе М. Глинки «Я помню чудное мгновение». Этот романс на слова А. С. Пушкина – «Высшее достижение М. Глинки в области вокальной лирики. Здесь идеально сливаются пленительные стихи и вдохновенная музыка» [1, с. 150].

Стихотворение А. С. Пушкина делится на три раздела: зарождение любви, разлука, счастье новой встречи. В полном соответствии с этим и романс Глинки строится в трехчастной форме. В первой части господствует светлая, спокойная радость, и аккомпанемент соответственно спокойный и безмятежный. Далее в стихах говорится о том, что «бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты...», и в романсе мелодия становится напряженной, появляются тревожно пульсирующие аккорды в сопровождении. Тоскливым, даже скорбным становится звучание музыки, когда появляются слова «в глуши, во мраке заточения...», как будто начинается подготовка к возвращению светлого образа. Мелодия медленно, с усилием поднимается вверх «шаг за шагом, словно с тяжелой душевной ношей» [2, с. 200].

Но вот возвращается первоначальный поэтический образ и вновь появляется музыка первой строфы- певучая пленительная мелодия. Выделяет Глинка и последние строки «и сердце бьется в упоенье, и для него воскресли вновь: и божество и вдохновение, и жизнь, и слезы, и любовь». Меняется аккомпанемент, становится более подвижным, радостно-оживленным.

В романсах Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова, в романсах других композиторов мы отмечаем теснейшую связь музыки и слова. Например, в тексте романса Чайковского «Средь шумного бала» проникновенные, задумчивые интонации с печально никнущими окончаниями фраз, прерывистое с паузами дыхание, передают трепетность первого и нежного чувства. Под стать и аккомпанемент романса – прозрачный и почти воздушный. Он написан в ритме вальса и словно доносит до нас отголоски далекого бала. Движение равномерное, завораживающее своим однообразием. Благодаря этим выразительным средствам, весь романс звучит как воспоминание.

В романсе Даргомыжского на слова А. С. Пушкина «Ночной зефир» три поэтических образа: картина летней ночи, облик молодой испанки, которая привлечена звоном гитары и выходит на балкон, серенада поющего. В его романсе каждому новому образу текста соответствует новая музыка. Первый музыкальный образ – глухой рокот стремительно несущихся вод бурного Гвадалквивира. Второй – резкий контраст по отношению к первому: внезапная тишина; грациозная, капризная по своему ритму мелодия рисует облик молодой испанки. Третий – сама серенада, которая чарует своей лаской.

Аккомпанемент, как часть музыкального произведения, сам по себе содержит разнообразные выразительные средства: определенную ритмо-гармоническую основу, мелодические образования, тембровые и регистровые контрасты. Исполнение аккомпанемента требует особого художественного решения и зависит от смыслового единства с партией солиста. Рассмотрим для примера романс С. Рахманинова на стихи Е. Бекетовой «Сирень». Этот романс «рассматривается как своего рода эмблема рахманиновской светлой «весенней» лирики. И действительно, музыка его отличается особой благоуханной свежестью и поэтичностью выражения. Исходным моментом служит здесь ровная, струящаяся фигура аккомпанемента, ассоциирующаяся то ли с легким дуновением ветерка, колышущим ветви цветущих кустов, то ли с реянием ароматов в прозрачном весеннем воздухе. Рисунок аккомпанемента имеет чисто зрительное сходство с формой цветка сирени. Именно эта многозначность и неопределенность образных ассоциаций характерна для пейзажной звукописи Рахманинова» [3, с. 238]. Если сопровождение фон, как в романсе Рахманинова «Сирень», то оно полностью подчинено солирующему голосу и звучит приглушенно. А в случае если партия сопровождения уравнивается в звучании с солистом, как в романсе Рахманинова «У моего окна», то сопровождение представлено в форме диалога.

И, конечно же, нельзя обойти стороной «Весенние воды» Рахманинова на слова Ф. Тютчева. «Весенние воды» – это «музыкальная картина русской весны; поэма восторженных, ликующих чувств» [3, с. 128]. «Радостное предчувствие скорой весны буквально пронизывает весь романс. Движение музыкальной фактуры – «стремительное, бурлящее, охватывающее огромное пространство, подобно мощному веселому потоку весенних вод, ломающих все преграды» [3, с. 129]. Здесь и бурно взлетающие пассажи, и мощный аккордовый аккомпанемент. Важно отметить, что фортепианное сопровождение в этом произведении не просто аккомпанемент, а «самостоятельный участник действия, по силе выразительности и изобразительности порой превосходящий солирующий голос» [3, с. 132].

В свое время великий русский критик В. Стасов писал о романсах Мусоргского и его вокальном цикле «Песни и пляски смерти»: «Какие это романсы! Это настоящие сцены... со всей их сценичностью и драматургией. Каждый из этих так называемых «романсов» можно сейчас исполнять на сцене, в костюмах, при декорациях... Такую богатую они представляют задачу для игры и мимики» [4, с. 40]. Все это с полным основанием можно сказать и о многих романсах Рахманинова, как непревзойденного композитора-колориста.

В искусстве аккомпанемента самое важное – исполнительское ансамбль. Пианист – всего лишь партнер, инициативный, грамотный, умеющий хорошо слышать, чувствовать солиста. От двух взаимодействующих лиц, от качества исполнения каждого из них, зависит слаженность ансамбля. Хорошо аккомпанировать можно только в том случае, когда все внимание устремляешь на солиста, повторяя «про себя» каждый его звук, каждое слово, а еще лучше, предчувствуя то, что будет делать солист. В этом психологическое единство. Чувство ансамбля вполне воспитуемо. Есть ряд исполнительских моментов, о которых должен знать пианист:

- художественное дыхание. В пении процесс дыхания сознательно регулируется. Разные по характеру и темпу произведения требуют разного дыхания. Чтобы не создавалось впечатления «певец-фортепиано» или «фортепиано-певец», надо следить за моментами совпадения дыхания, «дышать вместе с певцом». Дыхание певца – художественное дыхание, служащее для создания выразительности музыкального образа;

- агогика. Давая возможность певцу свободно излагать музыкальную фразу, пианист должен следить, чтобы все его замедления или ускорения не нарушали бы логики художественной целесообразности. В сольном пении существует тот же закон, что и в сольном фортепианном исполнительстве: всякое ускорение вызывает в последующем необходимость замедления;

- слуховой контроль. Разной аккомпанемент исполняется с разной силой звука, но фортепиано, как сопровождающий инструмент, чаще всего должно звучать чуть слабее певческого голоса независимо от динамической шкалы в произведении;

- ритм и темп. Концертмейстер – ритмический фундамент для певца. Он ведет за собой его, направляя общее движение. Да и большинство произведений построено так, что начинает их именно пианист. Вступление – как увертюра, показывающая темп, характер фразировки, настроение и т. д.

В концертмейстерском классе очень важно владение навыками транспонирования и чтения с листа. Транспонирование происходит от латинского *transposito*, что означает «перемещение», «перестановка». С точки зрения практического применения транспонирование производится с целью облегчения исполнения музыкального произведения, если его первоначальная тональность высока или низка для данного голоса, или с целью облегчения чтения нотной записи и ее технического воплощения, если первоначальная тональность имеет большое количество ключевых знаков.

Транспонирование широко применяют в своей практике вокалисты и хоровые коллективы. Это в свою очередь, требует наличие такого умения и у концертмейстера. Для пианиста важно, что каждая тональность не только звучит по-своему, но по-своему исполняется. Двигательное запоминание фактуры нарушается, так как в новой тональности совершенно другое распределение клавиш, другая аппликатура. «Транспонирование, меняя привычную клавиатурную «топографию», заставляет идти в обход определенных игровых штампов» [9, с.28]. Это и создает трудности. Не случайно считается, что транспонирование – элемент мастерства концертмейстера.

Не менее важным является навык чтения с листа нотного текста. Этот навык является источник музыкального развития. Опыт чтения может накапливаться в результате практики. Основными элементами чтения музыкального материала являются следующие практические действия:

1. Мгновенный анализ нотного текста. Окидывая взглядом, соответствующий отрезок нотного текста, фиксируем его характерные особенности: тональность и знаки альтерации, темп и ритмическое движение, особенности мелодической линии и фактуры сопровождения.

2. Узнавание типичных нотных структур по внешнему виду.

3. Дифференциация фактуры. В практике чтения нот допускается и достаточно часто применяется прием упрощения фактур музыкального материала. И хотя желательно, чтобы потери при чтении не искажали в целом музыкального произведения, нет необходимости «с пунктуальной точностью воспроизводить на клавиатуре каждый знак нотного текста» [9, с. 51].

4. Чтение нотного текста «вслепую». Чтобы не терялся зрительно-слуховой контроль над читаемым материалом, желательно исполнять нотный текст, почти не глядя на клавиатуру. Это важное условие создает предпосылки для непрерывного и достаточно быстрого чтения.

Трудно переоценить пользу и важность практики аккомпанемента. Она развивает и в пианистическом плане: расширяется динамический диапазон пианиста, поскольку каждый аккомпанемент исполняется с разной силой звука и плотностью, выделением низких или наоборот высоких регистров фортепиано; получает развитие тембровый слух, так как ансамбль требует слияния инструмента со звучанием голоса; появляется активное чувство ритма, ритмическая воля.

Знания, полученные в концертмейстерском классе составляют часть общего профессионального развития, которое нельзя заменить ничем другим.

Литература

1. Асафьев Б. В. Глинка. – М. : Музгиз, 1950. – 312 с.
2. Асафьев Б. Избранные труды. Том 1. О М. И. Глинке. – 1952. – 400 с.
3. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М, 1973. – 420 с.
4. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. – Л. : Музыка, 1962. – 115 с.
5. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. – Л. : Музыка, 1962. – 150 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М. : Музыка, 1969. – 240 с.
7. Подольская В. Развитие навыков аккомпанемента с листа. О работе концертмейстера. – М. : Музыка, 1974. – 200 с.
8. Рзынкина Т. Войдемте в мир музыки. – М. : Музыка, 1968. – 152 с.
9. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.

**РЕЧИТАТИВ И АРИЯ ЛЮБАВЫ
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ
ОПЕРЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «САДКО»**

*Константинова Евгения Леонидовна,
студентка 5 курса специальности «Музыкально-театральное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению Речитатива и Арии Любавы в контексте музыкальной драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Кратко обозначены основные вехи жизненного и творческого пути композитора, перечислены черты оперного стиля, выявлены особенности музыкальной драматургии оперы «Садко», дана характеристика образа Любавы.

Ключевые слова: опера, речитатив, музыкальная драматургия, музыкальная форма произведения, художественный образ, былинность, ладогармонические средства.

Николай Андреевич Римский-Корсаков вошёл в историю музыки как яркий, самобытный художник-классик, который оставил огромное творческое наследие, главным образом, в области вокального искусства. Его перу принадлежат 15 опер, 10 симфонических произведений крупных жанров, 79 романсов на стихи выдающихся русских поэтов, кантаты, хоры, обработки русских народных песен и другие сочинения.

Творческий путь композитора был долгим – от пореформенных лет до периода между двумя русскими революциями (от начала 60-х гг. XIX до 1908 г.). Однако в течение всей жизни, несмотря на постоянное обогащение своего стиля, он оставался верен идеалам шестидесятилетия, для которого была характерна высокая моральная ответственность перед слушателями, огромное стремление воплотить в музыке образ русского народа. К народному творчеству он относился как к высшей духовной и нравственной ценности. Стремление передать национальную самобытность проявлялось не только в поисках определенного содержания, но и распространялось на все средства выразительности – форму, драматургию, жанры, музыкальный язык и т. д. [2, с. 215].

В своем творчестве композитор талантливо отражал разные стороны жизни – красоту русской природы, глубину и мудрость национального фольклора, которую передавал через сказки, песни, обряды. В его музыке нашла отражение бытовая и обрядовая народная жизнь, в которой он выделял не столько социальное, сколько вечное начало. Идеи пантеизма (отождествление Бога с природой) находят воплощение в операх «Снегурочка», «Ночь перед рождеством», «Сказка о царе Салтане», «Садко» и других. Композитор не может пройти и мимо отрицательных сторон жизни – деспотизма, жестокости, несправедливости.

Стилистические черты творчества Н. А. Римского-Корсакова во многом связаны с влиянием на него идей романтизма. В его творчестве присутствуют характерные для ро-

мантиков жанры – былина, легенда, сказка, а также двоемирие, основанное на контрасте реального и фантастического. При этом следует отметить, что мир фантастики и мир реальности не изображается в виде конфликта, они взаимосвязаны, фантастические и сказочные образы достоверны. Характерным для композитора является наличие эпического начала, выражающегося в повествовательности высказывания, в принципах драматургии, в пейзажности, картинности (передача образов леса, моря, звездного неба и т.п.).

В музыке Римский-Корсаков часто использует подлинные русские народные песни, а также созданные им мелодии в «народном духе». Для его творчества характерна опора на классические традиции, что проявляется в стройности, выверенности формы, теоретической осмысленности, ясности музыкального мышления, гармоничности восприятия, яркой самобытности.

Наиболее полно индивидуальность композитора раскрылась в жанре оперы. Н. А. Римский-Корсаков написал 15 опер, в которых нашли отражение историческое прошлое, любовь к природе и народному творчеству, глубокий психологизм. Оперы написаны в разных жанрах, иногда сочетают черты нескольких. Основные жанровые разновидности опер Римского-Корсакова – опера-драма, народно-бытовая и сказочно-эпическая оперы. Жанровые различия обусловлены сюжетом, который влияет также на выбор драматургии и стиля каждой из опер. Римский-Корсаков считал, что оперных форм может быть столько же, сколько сюжетов. Для его оперного творчества характерна гибкость в применении оперных форм.

Известно, что у композитора существует два произведения с аналогичным названием – музыкальная картина «Садко» (1867 г.) и опера «Садко», написанная почти 30 лет спустя, в 1896 году. В опере композитор использовал тематический материал из музыкальной картины. В симфоническом произведении за основу был взят один эпизод былины – Садко на дне морском, у Морского Царя.

В первом варианте оперы «Садко» большое место было уделено сказочно-фантастическим сценам. В дальнейшем Римский-Корсаков последовал предложениям музыкального критика Стасова и подверг оперу серьезной переработке. Благодаря ей появился образ жены Садко – Любавы, преданной, любящей женщины; появились развитые народные сцены. В результате опера стала ярким повествованием о самобытной жизни русского народа и заняла место в ряду значительных произведений русской оперной классики. Над либретто помогал работать Римскому-Корсакову В. И. Бельский.

Основная идея оперы – бессмертие и величие народного творчества, а также тема художника и его искусства, способного изменить окружающий мир [2, с. 229].

Содержание оперы связано с повествованием о жизни новгородского гуслиря Садко, который вступает в спор с новгородскими купцами, укоряет их в закоснелости и хочет на свой страх попытать торгового счастья в иных землях.

Следует отметить, что древнерусская старина в опере изображена иначе, чем в «Снегурочке». В опере «Садко» показано историческое прошлое Руси XI-XII веков. Одна из тем связана с противостоянием богатого новгородского купечества и простого люда; это и образы калик перехожих, скоморохов, гуслиря. Однако исторические реалии в опере достаточно условны: Новгород, по мнению музыковедов, представлен как романтический образ Древней Руси, поэтической и прекрасной.

Музыкальная драматургия оперы «Садко» основана на сопоставлении бытовых сцен и картин Подводного царства. Изображение новгородского мира происходит через народно-песенное начало. Что касается музыки, передающей фантастический мир подводного царства, она прекрасна не только таинственностью, загадочностью, но и тонким лиризмом. Для этого композитор использует сложные ладогармонические средства: уменьшенный лад, малотерцовые ряды трезвучий, увеличенные гармонии, гамму тон-по-

лутон («морская гамма»).

Оперу «Садко» называют образцом классической эпической оперы. Эпичность в опере проявляется в следующих важных чертах.

Основной характерной чертой оперы является ее былинность. Как фантастическая, так и реальная стороны сюжета подчинены неспешному повествованию. Главная особенность оперы – былинный речитатив, который представляет собой «не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин» [4]. Как подчеркивают исследователи, речитативы в опере перерастают собственно функции речитатива – они становятся стержнем большинства сцен оперы. Былинность проявляется и в стройности и симметричности формы, что находит выражение в разнообразных повторах, симметричных обрамлениях сцен.

Особое место занимает в опере образ жены Садко Любавы Буслаевны. Известна переписка Римского-Корсакова с критиком Стасовым, который советовал ввести «земной женский образ» в оперу, противопоставив её волшебной Морской царевне Волхове. Третью картину своей оперы Римский-Корсаков целиком посвящает раскрытию её образа. Смысловым центром картины и главной характеристикой Любавы становится её ария «Всю ночь ждала его я понапрасну».

Небольшое оркестровое вступление рисует образ Любавы Буслаевны, предвосхищает ее грусть, любовные думы и переживания. В картине звучит её речитатив и ария, а также сцена с мужем. Когда она видит Садко, её тоска сменяется радостным оживлением, но в их диалоге нет согласия и бывшего чувства взаимной любви; Садко переполняют воспоминания о волшебной ночи, он мечтает уехать в дальние края, увидеть страны, рассказать на чужбине о родной земле, а Любава мечтает о том, чтобы он был рядом и не понимает его желаний. Речитатив Садко, сказанный Любаве с холодным чувством упрека «Ты прости, жена неудачливая!» порождает отчаянную молитву покинутой женщины, которая завершает картину.

Любава у Римского-Корсакова представляет собой горячо любящую, преданную своему мужу женщину. Ее образ является подлинно земным, что противопоставляет ее не только Волхове, но и самому Садко. Её чувства глубоки, как сама русская душа – она способна простить метания Садко в грёзах о женской красоте, о чём-то загадочном, волшебном, принять его непонятное для неё стремление к странствиям. В финале оперы Любава прощает Садко, она готова забыть свои страдания от одиночества, радуется долгожданной встрече с мужем – это все возможно от ее любви к нему. Образ Любавы – это образ женщины с открытой душой. «Любава воплощает собою человеческое, женское начало: отсюда её слабость, ревность, страдания, страсть, жанрово выраженные в молитве («Помоги мне Боже-Господи, сохрани его буйну голову»), причитании («Ох, тошно мне, тошнехонько, тяжело мне, тяжелехонько! Ой, не дай никому ты, Господи, жить обидной во сиротчестве, что во том ли во горьком вдовичестве!»), плаче, жалобе («Теперь одна... Садко меня не любит»), которые отличаются, несмотря на относительно небольшую партию, большим интонационным разнообразием» [1, с. 140].

Цельность образа Любавы проявляется в его постоянстве любви к Садко и не нарушается тем, что в ее сознании уживаются языческие и православные верования: на протяжении оперы она обращается и к силам природы («Расступися ты, мать – сыра земля! Вдову сирую, ты сокрой меня!»), и к Богу («Помоги мне, Боже-Господи!»).

Ария написана в простой 3-х частной форме с варьированной репризой.

В целом мелодику арии отличает близость к народным песням – для нее характерна напевность, повторность, определенная квадратность в построении фраз, плагальность гармоний, неторопливость повествования, а также характер музыки – грусть, печаль, раздумья, непосредственность в выражении чувств.

Фактура всей арии достаточно прозрачна и единообразна, сопровождение в основном проходит у группы струнных инструментов.

Итак, подводя итог сказанному, еще раз повторим, что образ Любавы создан как контраст волшебному образу Морской Царевны. Речитатив и ария Любавы, как сцена из реальной народной жизни, украшает страницы оперы, является музыкальной характеристикой образа русской женщины, где главным выразительным средством становится русская народная песенность.

Литература

1. Верба Н. И. Любава в Садко Н. А. Римского-Корсакова: дань сюжету былины или реализация архетипического образа? // Дом Бурганова. Пространство культуры : Научный журнал. – 2013. – № 4. – С. 134–146.
2. Рапацкая Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века». – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 384 с.
3. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. – 8-е изд. – М. : Музыка, 1980. – 454 с.
4. Соловцов А. Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель. – М. : Музыка, 1976. – 482 с.
5. Стасов В. В. Статьи о Римском-Корсакове. – Москва : Музыка, 1953. – 91 с.

ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ КОНЦЕРТА ДЛЯ ТРУБЫ ФА МИНОР (СОЧ. 18, I ЧАСТЬ) О. БЁМЕ

*Кудаев Руслан Автоевич,
студент 4 курса направления подготовки
«Музыкальное инструментальное исполнительство»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Тимофеева Елена Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье представлен историко-теоретический аспект методического анализа произведения «Концерт для трубы фа минор. Соч. 18» О. Бёме. В частности, для лучшего понимания замысла произведения автор подробно анализирует композиционные особенности, средства музыкальной выразительности и образную сферу данного концерта.

Ключевые слова: инструментальный концерт, композитор, музыкальная форма, произведение, труба.

Рассматривая композиционное строение Концерта для трубы фа минор (соч. 18, I часть) О. Бёме нельзя не дать характеристику жизненному и творческому пути композитора.

Оскар Бёме (24 февраля 1870, Дрезден – 23 октября 1938, Оренбург) – выдающийся корнетист, педагог, композитор. Родился в семье виртуоза-трубача Вильгельма Бёме в Германии (г. Дрезден). После окончания Лейпцигской консерватории в 1888 году Оскар Бёме был приглашен артистом оркестра Петербургских Императорских театров. С 1903 по 1921 годы служит в Мариинском театре, симфонических оркестрах Петербурга. В этот период О. Бёме неоднократно был участником сезонных симфонических концертов. С 1920 по 1930-е годы совмещает работу в оркестре Ленинградского Большого драматического театра им. А. М. Горького с преподавательской деятельностью в музыкальном техникуме.

Время, в которое жил и работал Оскар Бёме было сложным. К началу XX века относят три революции (Первая русская (1905-1907 гг.), Февральская и Октябрьская революции (1917 г.)), последняя из которых коренным образом изменила жизнь общества. Большевики победили под демократическими лозунгами. На тот момент народ не осознавал в своей массе в конце 1917 года, что он делает социалистический выбор. Следующими сложными годами в развитии уже социалистического общества являются 1937-1938 гг. Это годы масштабных политических репрессий («чистки»), составная часть политики «Большого террора» в СССР. Фактически начались во второй половине 1936 года, но наибольший размах приобрели после ареста и осуждения М. Н. Тухачевского и семи других высокопоставленных военных в мае – июне 1937 года. Под эти жернова попал и Оскар Бёме (немец по происхождению). В 1930 году он был арестован. Вторично арестован 13 апреля 1935 года на 3 года за контрреволюционную организацию. Отбывал срок в городе Оренбург, где работал дирижером оркестра в кинотеатре «Октябрь» и препода-

вателем музыкального училища г. Оренбурга по классу трубы и композиции. После отбывания срока наказания вновь был арестован (15 июня 1938 г.). Тройкой УНКВД Оренбургской области 30 октября 1938 г. приговорен по ст.ст. 58-1а-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян в г. Оренбург 3 октября 1938 г. (Бэме в Книге памяти жертв политических репрессий в Оренбургской области.).

Оскар Бёме является автором 24 этюдов для трубы соло во всех тональностях, тарантеллы, брасс-секстета ми-бемоль минор (ор.30) и множества концертных пьес и ансамблей.

В начале XX века никто из известных композиторов еще не обращался к жанру концерта для трубы. А так как трубачам был необходим репертуар, то многие исполнители вынуждены были сочинять произведения себе сами, чтобы исполнять их в своих концертах. Одним из таких произведений того периода, которое до сих пор является одним из самых популярных среди трубачей – Концерт для трубы с оркестром f-moll, соч. 18 Оскара Бёме.

Концерт для трубы с оркестром f-moll, соч. 18 Оскара Бёме написан в трехчастной форме со связующим эпизодом между 2 и 3, который представляет из себя речитатив трубы в духе оперного речитатива, который исполнители зачастую пропускают. Таким образом, первая часть написана в традиционной форме сонатного аллегро. Вторая часть – Адажио написана в простой трехчастной форме со вступлением и кодой. Третья часть представлена в виде рондо – веселого праздничного танца, напоминающего тарантеллу.

В довольно лаконичном трехчастном цикле, структура частей и жанровое единство тематического материала отражает общую тенденцию к единству. Образы Концерта, даже его быстрых крайних частей, имеют кантиленный характер: они большей частью лишены страстности, подлинной героики, в них нет философских и психологических глубин, ощущим недостаток драматической конфликтности. Образ героя, с его усложнившейся умственной и эмоциональной жизнью, не нашёл отражения в произведении композитора. О. Бёме больше всего тяготеет к отображению светлых сторон жизни. Его музыка преимущественно элегична, чувствительна, в ней много юношеской беззаботной игривости. Отсюда – конкретность жанровых ассоциаций, насыщенных атмосферой песни и танцевальности [1, с. 111–122].

Рассмотрим более подробно особенности музыкальной формы I части Концерта для трубы фа минор О. Бёме.

Первая часть (*Allegro moderato*) написана в традиционной форме сонатного аллегро. Сонатная форма – наиболее развитая гибкая форма инструментальной музыки, которая способна отобразить действительность во всём многообразии резких образных контрастов и вместе с тем в единстве противоречащих начал. Она отличается особой сложностью, проявляющейся в её композиционной стороне, во взаимосвязи тематизма и в противоречивом пути его развития. Среди всех других форм сонатная форма даёт наибольшие возможности для выражения значительного по глубине содержания – героического, эпического, психологической драмы, трагических коллизий, а также и проникновенной лирики [2].

Начинается I часть со вступления оркестра, состоящего из 6 тактов. Вступление написано в форме периода не повторного, не квадратного строения (A+B).

Первое предложение состоит из двух фраз повторного строения, секвенционного характера (A=a+a1). Использование пунктирного, синкопированного ритма придает разделу (предложению) A яркость, активность, взволнованность.

Передожение и редакция
 С. Ерёмина

Allegro moderato $\text{♩} = 108$

О. ВЁМБЕ, соч. 18



Второй раздел (В) состоит из двух фраз, первая из которых задает вопрос (появляется тот же ритмический рисунок, звучащий в части А и восходящий аккордовый ход). Трижды звучит этот «вопрос»: но ответа он не находит (первый раз вопрос звучит в виде неразрешённого VII7, во второй раз – в виде II43 и в третий – в виде неразрешённого D2).



Далее после небольшого молчания вступает солист с основной темой (главная партия). Тема главной партии (f-moll) очень выразительна и динамична, с размахом охватывает широкий диапазон, интонационно близка вступлению (ритмический рисунок, скачки на большие интервалы, пассажи из мелких длительностей).

Главная партия

тема А



Главная партия написана в f-moll в форме периода, состоящий из двух предложений и дополнения: первое предложение стоит из 4-х тактов (А – 4 такта), второе предложение из 4-х тактов (А1 – 4 такта), дополнение – из 4-х тактов (А2 – 4 такта). По тематизму – используется период повторного строения, так как во втором предложении идет видоизменённый повтор мелодии (изменяются отдельные элементы темы: ритм, фактура изложения мелодии (интонационная сторона), но тема в целом узнаваема). С точки зрения тонального оформления период заканчивается в начальной тональности f-moll (немодулирующий или однотональный период). Дополнение (А2) состоит из 2-х фраз.

Таким образом, схема вступления и главной партии выглядит следующим образом:

Вступление	Главная партия
А (3,5 т.) + В (3 т.)	А (4т.) + А1 (4 т.) + Дополнение А2 (4 т.)
a+a1	a+a1a+a1

1,5т.+2

3т.

2т.+2т.

2т.+ 2т.

2т.+ 2т.

Далее следует связующая партия, построенная на материале главной партии и дополнения, состоит из 11 тактов.

Побочная партии, написанная в As-dur, немного спокойнее, чем главная партия, но в ней чувствуется тот импульс движения, заданный главной партией.

Побочная партия

тема В



Первоначально мы видим квадратный период, который состоит из двух предложений (В+В1) (4+4). Побочная партия состоит из двух типов мелодий: первый – кантиленного характера, второй – инструментального (широкие скачки, сложные пассажи и шрихи).



Далее звучит второй период, состоящий из разделов С (4 т.) + Д (4 т.) + Е (3 т.) + Е1 (3 т.).

Таким образом, побочная партия написана в простой двухчастной форме, состоящая из двух периодов:

1 период

2 период

В (4 т.) + В1 (4т.)

С (4т.) + Д (4т.) + Е (3 т.) + Е1 (3 т.).

Далее следует 2-х тактовый переход к разработочному разделу.

Разработка начинается с главной партии в оркестре, звучащей в основной тональности f-moll (12 тактов). Это не характерная особенность построения сонатного аллегро. Далее вступает солист, в партии которого звучат триольные элементы, тремоло вступления в доминантовой тональности (C-dur). В теме солиста используются виртуозные фигуры с различными мелкими длительностями, трели, арпеджио и другие выразительные приемы. Контрапунктом солисту проходит тема побочной партии полностью у оркестра (8 тактов). После чего разрабатываются различные элементы ранее прозвучавших тем. Развитие тематизма происходит благодаря тональным, секвенционным, мотивно-интонационным, ритмическим средствам. Продолжительность разработки составляет 26 тактов.

Реприза начинается с главной партии оркестровой экспозиции в основной тональности f-moll. Звучит 5 тактов главной партии у оркестра (А), ей вторит тема главной партии у солиста (А1) + дополнение – 4 такта (А2). Затем в связующей партии у солиста (13 тактов) появляются встречающиеся в разработке элементы в виде пассажей по звукам арпеджио, которые подводят к побочной партии, звучащей в Es-dur – VII степень (характерная особенность музыки романтизма). Постепенно благодаря модуляции устанавли-

вается основная тональность f-moll. Характерной особенностью репризы является то, что побочная партия сокращена, она написана в форме периода В2 (4 т.) + С1 (8т.), где В2 вобрало в себя как элементы предложения В, так и элементы предложения В1.

Таким образом, если сравнить экспозицию и репризу концерта, то можно увидеть следующие различия:

Экспозиция					
Вступление	Главная партия			Связующая партия	
А(3,5 т.) + В(3 т.)	А(4т.)+А1 (4 т.)+Доп. А2 (4 т.)				
a+a1	a+a1a+a1				
1,5т.+2	3т.	2т.+2т.	2т.+ 2т.	2т.+ 2т.	11 тактов
Побочная партия					
В(4 т.)+В1(4т.) + С(4т.)+Д (4т.)+Е (3т.)+Е1 (3т.)					
2+2	2+2	2+2	2+2		
Реприза					
Главная партия			Побочная партия		
А(5т.)+А1(4т.)+Доп.А2(4т.)			В2(4т.) + С1(8т.)		
3+2	2+2	2+2	2+2	4+4	

Заключительный раздел концерта состоит из перехода (8 т.), энергичной темы вступления (6 т.), коды, которая построена на материале главной партии и элемента С, взятой из побочной партии. Перед кодой Оскаром Бёме подразумевается каденция, но сам он ее не написал, и, как правило, ее не исполняют. Одним из вариантов каденции может служить пример Т. Докшицера. Заканчивается исполнение кодой (37 т.), подводящей к основной итоговой точке – тонике.

Переход + тема вступления + (каденция) + кода
 8т. 6т. 37 т.

Таким образом, обобщая вышесказанное, мы отмечаем, что образ Концерта в целом имеет кантиленный характер. Ясная мелодичность, связанная с бытовым стилем, жанрово-танцевальные элементы, тяготение к мотивной разработке. Такие уравновешенные, отшлифованные формы сближают музыку О. Бёме с искусством немецких классиков, но классический строй мышления соединяется в творчестве композитора с романтическими чертами: тяготение к непрерывности, слитности развития; обновление интонационной сферы; лиризация мелодии; преобладание интонации, выражающее эффект неопределенности, неуловимого, зыбкого настроения, незавершённости, значительное обогащение красочности (гармонической, тембровой).

Литература

1. Докшицер Т. А. Путь к творчеству. – М. : Муравей. Муз. ред., 1999. – 212 с.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НОЧНЫХ КЛУБОВ В РОССИИ

*Кузьмина Лидия Николаевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются возникновение и развитие ночных клубов в России.

Ключевые слова: досуг, ночной клуб, дискотека.

Всё большее внимание учёных в настоящее время привлекают проблемы молодежного досуга.

Прежде всего необходимо рассмотреть понятие «досуг». Оно происходит от французского – *loisir*, что означает свободное время или свободу действий. В русском языке понятие «досуг» употреблялось уже в XV веке. Оно происходит от глагола «досягнуть» или «досягать».

На сегодняшний день огромное число молодых людей, к сожалению, связывают свое свободное время с употреблением алкогольных напитков и курением сигарет.

Для того, чтобы юноши и девушки не придавались пустым развлечениям, чтобы множество форм досуга способствовали их обогащению, физическому и умственному развитию, приобщению к культуре, необходимо решить проблему улучшения и организацию молодежного досуга.

Одной из форм проведения досуга молодёжи является ночной клуб. Ночной клуб – это общественное заведение, предназначенное для свободного времяпрепровождения [2, с. 31].

Ночные клубы имеют свою историю. С начала XX века в Америке появились граммофоны. Граммофон – это аппарат, который заряжен двадцатью или тридцатью пластинками. Любой желающий мог выбрать пластинку по вкусу, опустив монету в аппарат. Граммофоны обычно ставили в барах.

Затем граммофоны заменили патефоны. С 40-х годов XX века появились мероприятия, именуемые дискотеками. Понятие «дискотека» означает «ночной клуб, где музыка играет с виниловых пластинок». Виниловая пластинка – символ первых ночных клубов. Танцы под музыку, произведенную из виниловых пластинок к 50-м годам XX века стали нормой, но уже не только в Америке, но и в Европе.

Дискотека в то время стала одной из самых распространяемых видов клубной жизни в американских и европейских городах. Тем самым, сформировалось совершенно новое музыкальное направление, именуемые как *disko* [5, с. 21].

В 80-х годах ночные клубы распространились во всех городах мира. Не обошло это движение и СССР. В это время было зарегистрировано свыше двух тысяч ночных клубов.

Первые дискотеки и танцплощадки были организованы во Дворцах молодёжи и Дворцах культуры.

Благодаря дискотекам молодёжь могла отдохнуть после тяжёлой трудовой недели, а самое главное общаться со своими сверстниками. Первые ночные клубы России проделали в короткий срок мировой путь развития. Они были элитарными, не каждый мог в них попасть. Главными предпочтениями были рок и джаз музыка. Самыми первыми ночными клубами России являлись «Сайгон», «Квадрат», «ТАМ ТАМ». В них была распространена эстрадная музыка, танцпол, выступления рок и джазовых групп, коктейльные напитки. В клубной жизни конца 80-х и начала 90-х годов произошла смена клубного формата, которая была связана с возникновением ди-джейской культуры.

В 1989 году в Ленинграде состоялась первая советская вечеринка, на которой выступал ди-джей и вход на которую осуществлялся только по приглашениям. Благодаря ди-джеям ночные клубы стали местом тусовки и активного отдыха.

90-е годы XX века являлись расцветом клубной жизни в стране. Начали проводиться статусные вечеринки (преимущественно в модных клубах), на которые также приглашались зарубежные ди-джеи.

Современные ночные клубы Москвы и Петербурга находятся на одном уровне с лучшими европейскими и американскими клубами. В нашем регионе также существуют такие ночные клубы, как «Неон», «Газировка», «THE ONE».

На сегодняшний день ночные клубы имеют противоречивую реакцию общества. С одной стороны они дают возможность хорошо провести свободное время, потанцевать, обрести новых знакомых, друзей, развивать интерес к музыке, стремиться к новым впечатлениям. С другой стороны, они являются местом довиантного проведения досуга, связанного с пьянством и употреблением наркотических веществ.

Проблема проведения молодежного досуга в ночных клубах является одной из самых важных в настоящее время. В ночном клубе молодые люди могут расслабиться после тяжёлой рабочей недели, встретиться с друзьями, общаться с разными людьми, весело провести время в кругу близких людей. Однако, нередко случаются непредвиденные обстоятельства, из-за которых юноши и девушки могут попасть в неприятные ситуации. Это драки, интересы юношей к девушке в состоянии алкогольного опьянения в корыстных целях и так далее [2, с. 13].

Также нередко происходят технические неполадки. Так, 5 декабря 2009 года произошёл первый крупнейший по числу жертв пожар в ночном клубе «Хромая лошадь», повлекший за собой смерть 156 человек. Это первый случай массовой гибели людей в ночных клубах в России.

Тем самым, организаторам ночных клубов необходимо продумать пути безопасного времяпрепровождения своих посетителей. Например: отказаться от пропаганды алкоголя и наркотиков, ужесточить фейс-контроль и так далее.

Таким образом, в данной статье была изучена роль в организации социально-культурной деятельности. Были рассмотрены функции досуга, возникновение и развитие ночных клубов, была изучена проблема ночных клубов как социального института.

Литература

1. Скриптунова Е. А., Морозов А. А. О предпочтениях городской молодёжи // Социс-М. – 2002. – № 1. – С. 105–110.
2. Цыбин Ю. Е., Голубев В. Л. Молодёжь. Досуг. Музыка. – Мн. : Университетское, 1988. – 127 с.

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ВНУТРИСЕМЕЙНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ В МОРДОВСКОЙ СЕМЬЕ С РЕБЕНКОМ-ИНВАЛИДОМ

*Лебедева Анна Владимировна,
магистрант Мордовского государственного университета
им. Н. П. Огарева*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются внутрисемейные взаимоотношения в мордовской семье с ребенком-инвалидом в историческом аспекте. Приводятся различные примеры поверий и поговорок для изучения данной тематики.

Ключевые слова: семья с ребенком-инвалидом, мордовская семья, взаимоотношения, история, семейное воспитание.

Родительское отношение является важным фактором личностного развития, как здорового ребенка, так и ребенка-инвалида. Интересной особенностью является изучение культурного контекста семейного воспитания ребенка-инвалида, например, у мордвы. Они всегда считали, что Эйкакшмарто забота, эйкакштомо – горя. «С детьми забота, без детей – печаль» или Эйкакшонтъкулить, буди тетянзо – аванзо улить. «Ребенок в почете, если у него есть родители». Интересно рассмотреть стратегию отношений между родителями и ребенком-инвалидом в семье.

Если заглянуть в прошлое столетие, в XIX в., можно заметить, что чаще всего крестьяне подвергали детей-инвалидов всевозможным издевательствам, они служили развлечением для всей деревни, особенно в праздники. Но если такое горе касалось здоровой полноценной семьи, старались справиться сами. Такая семья старалась не показывать детей-инвалидов, держали их дома на цепях, во время приступов связывали их веревками [3, с. 73–74].

Также считалось, что ребенок мог стать инвалидом в результате похищения, нанесения ему вреда злыми духами или умершими сородичами. Мордва также как коми и марийцы верили, что заболевания можно получить от предков, как наказание за непочтение. В данном случае для примирения с усопшими, для осуществления лечения приглашалась самая опытная ворожея [3, с. 74].

У мордвы очень широко были распространены поверья о ведунах, колдунах, которые могут подложить вместо здорового малыша умственно неразвитого уродца. Подменной объясняли и рождение неполноценных, с явными физическими недостатками детей. Отсюда появились такие обычаи, как запрет показывать новорожденного посторонним, восхищаться им, оставлять его без присмотра как на улице, так и дома. Причем основными признаки подмены мордва считала постоянный плач малыша, отказ брать грудь матери, капризность, несоответствие его пропорций: большая голова, тонкая шея, длинные руки [1, с. 65].

Лечение детских заболеваний в разной степени также сопровождалось суеверными действиями. Например, беременным строго-настрого запрещалось смотреть на уродов, чтобы не родить такого ребенка, а рождение детей с аномалиями – это наказание за нарушение запретов, причиненный вред духам со стороны беременной женщины и ее супруга. Исходя из этого традиционного понимания, первые шесть недель со дня рождения

ребенка и до появления первых зубов новорожденный, по мнению многих народов региона, подвергался опасности стать инвалидом [1, с. 64].

Народная медицина пыталась бороться с инвалидностью доступными ей методами. Мордва чтобы исцелить ребенка от немоты и глухоты, во время Пасхи или Рождества выносили его под большой колокол. В другое время просто имитировали колокольный звон стуча металлическими предметами. Ребенка, который долго не разговаривал пугали громкими криками и шумом [1, с. 73].

Детей-инвалидов жалели, пытались их оградить от внешнего воздействия и излечить всеми доступными средствами. Любящая мать была готова потратить все средства на знахарок, лишь бы только они смогли помочь ее ребенку. Недаром говорится: Тетянь-аваньбаславкась – ведьскак а ваи, толскак а палы. «С материнским благословением и в воде не утонешь, и в огне не сгоришь».

Инвалидность в мордовских семьях не расценивалась как фактор дискриминации. Если глава семьи (кудазор) становился инвалидом, то он только по своей воле мог лишиться занимаемого статуса, передав свою власть другому [2, с. 140]. Когда умирал кудазор, его место занимала вдова, то есть старшая женщина, все женатые сыновья и их семьи подчинялись ей, даже не смотря на ограниченные возможности (чаще всего слепоту).

Таким образом, отношения к детям-инвалидам у мордовского народа, обуславливались патриархальными стереотипами, в результате которых были сформированы традиционные обычаи и поверья. От модели отношения в семье к человеку с ограниченными возможностями зависела его дальнейшая социализация. Семья была не только источником милосердия для детей-инвалидов, но и связующим звеном в процессе интеграции людей с ограниченными возможностями в жизнь общины. Поэтому та стратегия, о которой мы говорили вначале, была очень взаимосвязана между собой. Семья играла огромную роль в жизни ребенка-инвалида.

Семейное воспитание в мордовских семьях, по сравнению с XIX в., которым рассматривался выше сильно отличается. В первую очередь, возможно, это связано с улучшением оказания медицинской помощи и с современными препаратами и методами лечения. Тогда как раньше, семьи прибегали к ворожеям, сейчас стараются возить детей-инвалидов в крупные областные центры. Во многом это говорит о том, что семье небезразлично здоровье их ребенка, они стараются всеми усилиями достичь его выздоровления. Другой особенностью является то, что дети в возрасте до десяти лет являются более агрессивными, а в следствие менее общительными и менее социализированными.

Таким образом, семейное воспитание в мордовских семьях меняется. В семьях отсутствует агрессивность по отношению к детям-инвалидам. Не случайно у мордвы сложилась пословица Ванфтынъиттнень, кода эсьсельмотнень. «Береги детей, как глаза свои».

Литература

1. Беляева Н. Ф. Традиционное воспитание детей у мордвы : учеб. пособие. – Саранск : Изд-во Мордов. гос. пед. ин-та, 2011. – 416 с.
2. Мокшина Ю. Н. Брак и семья в обычном праве мордвы : учеб. пособие. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2005. – 256 с.
3. Нурова О. Г. Обычаи и патриархальные стереотипы в отношениях к инвалидам у народов среднего Поволжья (XIX в.) // Международный научно-исследовательский журнал. – 2015. – № 7. – С. 73–75.

СОВРЕМЕННЫЕ УСЛОВИЯ ПРОДЮСИРОВАНИЯ В ИНДУСТРИИ ДОСУГА

*Малинина Лидия Андреевна,
студентка 3 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Малова Диана Владимировна,
магистр социально-культурной деятельности, старший преподаватель
кафедры социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Изменения, произошедшие в России в постсоветский период, вследствие перехода к рыночным отношениям, сказались на появлении новых видов структур в сфере услуг населению, к которым относится продюсирование в индустрии досуга. Сам институт продюсирования был сформирован в России в конце XIX века и просуществовал до 1917 г. На смену продюсированию, как одному из видов предпринимательства в области культуры к XIX века пришла государственная вещательно-производственная монополия советского государства, с которой началось свертывание свободы продюсирования. За этот период институт продюсирования в России был забыт, и начинать его надо было заново. Одним из первых видов продюсирования было продюсирование телевидения. Что касается продюсирования в индустрии досуга, то это совершенно молодая структура, требующая особого к ней отношения со стороны государства, т.к. в нее вовлечено население, являющееся огромной аудиторией страны.

Ключевые слова: продюсирование, индустрия досуга, продюсер, досуг, развлечение.

Отдых и развлечения являются необходимой составляющей полноценной жизни индивида. Лишь при наличии такой деятельности человек может открыть новые горизонты, строить гармоничные отношения с окружающим миром. Отдых и развлечения позволяют человеку создавать собственный внутренний мир, в котором можно мечтать, думать и быть самим собой. Досуг – это единство досугового времени и досуговой деятельности, которые взаимопределяют друг друга и способствуют саморазвитию личности, ее самоорганизации и самореализации. Происходит внедрение технологических принципов в процесс организации досуга и, тем самым создается новая отрасль отечественной экономики – индустрия досуга [1, с. 464].

Что же такое индустрия досуга? Индустрия досуга – это сфера профессиональной деятельности, ориентированная на отдых людей. Поэтому наряду с техникой в индустрии досуга важно вовлечение людей в игровую деятельность, активное творчество. Толковый словарь С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой указывает, что индустрия – «то же, что промышленность», а промышленность – это «отрасль производства, охватывающая переработку сырья, разработку недр, создание средств производства и предметов потребления» [2, с. 42-45].

Индустрия отдыха, индустрия развлечений, индустрия праздника, шоу-индустрия,

анимационная индустрия, индустрия семейного досуга, индустрия детского отдыха и досуга, творческая индустрия, музыкальная индустрия, индустрия кино, индустрия туризма, event-индустрия и другие. Все это относится к продюсерской деятельности, направленные на удовлетворение досуга населения.

Процесс продюсерской деятельности в индустрии досуга имеет свои особенности, технологию, но вместе с тем подчиняется законам, характерным и для других видов общественной деятельности. Необходимость творческой и экономической составляющей видна невооруженным глазом. Организацию любого проекта обеспечивают управленческие отношения. К тому же организация проекта начинается с идеи, подбора артистов и других участников, ответственных за различные участки процесса.

Под понятиями продюсерская деятельность и продюсирование подразумевается деятельность, направленная на организацию и решение поставленных задач, направленных на реализацию проекта [3, с. 128].

Продюсирование проекта – это сложный и многоуровневый процесс, который требует от продюсера отдачи всего себя, т. е. сил, времени и нервов. Основной задачей продюсера является – создание и продвижение идеи. Это – один из главных этапов создания проекта. Термин «продюсер» появился в Голливуде в начале двадцатого века, когда в результате образования киноиндустрии появилась необходимость в человеке, который бы решал все вопросы, связанные с процессом производства фильма, и нес ответственность за его успех. Кто же такой продюсер? Продюсер (англ. от producer «производитель») – специалист, который принимает непосредственное участие в производстве проекта, регулирует (или помогает регулировать) административные, технологические, творческие или юридические аспекты деятельности, регулирует политику при выполнении какого-либо проекта [4, с. 130].

Продюсерская деятельность в индустрии досуга связана с раскруткой проекта, которая включает в себя не только концертную деятельность, информационную поддержку, но и мерчандайзинг (от англ. merchandising – искусство торговать), участие в фестивалях и т.п. Таким образом, появляется проект.

Для достижения успеха в этой сфере деятельности профессиональному продюсеру, необходимо знать все основные компоненты индустрии досуга как отрасли, иметь четкое представление о роли и функциях продюсера. Чтобы создать продукт, нужно приложить много сил и энергии, для того чтобы успешно его продать.

Именно продюсер, выполняет весь процесс организации работы по проекту, тем самым формируется его управленческая деятельность, называемая менеджментом. Менеджмент — это средства, методы и виды управления людьми и производством для достижения поставленных целей. Таким образом, продюсер - это организатор творческих, управленческих, правовых и экономических событий, процессов и явлений [5, с. 160].

Философия продюсирования есть искусство связывать различные обстоятельства и ресурсы с целью сотворить что-то новое. Поэтому успешное продюсирование – это синтез отличной идеи и искусства ее продажи.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что для успешного продвижения проекта продюсеру в индустрии досуга нужно быть настоящим профессионалом, разбираться во всех аспектах своей деятельности и уметь вовремя среагировать на кризисные ситуации.

Литература

1. Андреева С. В. Феномен досуга : история и современность // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 3. – С. 42–45.
2. Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера. – М. : Издательство

УНЦ ДО, 2004. – 130 с.

3. Болховитинов В. Н. Твое свободное время. – М., 1997. – 464 с.

4. Романов Е. В. Стратегический менеджмент. – М. : НИЦ ИНФРА-М, 2013. – 160 с.

5. Цветкова А., Шапиро В. Управление проектами. Справочник для профессионалов. – М. : Омега-л, 2013. – 1280 с.

КОНЦЕРТ КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР

*Мишаков Александр Алексеевич,
студент 4 курса специальности
«Музыкально-инструментальное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств,*

*Бушуева Любовь Ивановна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется жанр концерта в историческом аспекте. Раскрыт процесс складывания концерта как музыкального жанра, его особенности и разновидности в творчестве различных композиторов.

Ключевые слова: концерт, concerto grosso, инструментальное исполнительство, оркестр, солист, солирующий инструмент, состязание, сонатно-симфонический цикл, симфонизированный концерт, виртуозный концерт.

Концерт (от нем. *konzert*, итал. *concerto* – концерт, букв. – состязание (голосов), от лат. *concerto* – состязаюсь) – произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за счет тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов. С конца XVIII в. наиболее распространены концерты для одного солирующего инструмента с оркестром, реже встречаются концерты для нескольких инструментов с оркестром – «двойной», «тройной», «четверной». Особые разновидности составляют концерты для одного инструмента без оркестра, концерты для оркестра без строго определенных сольных партий, концерты для голосов с оркестром, концерты для хора *acappella*. В прошлом были широко представлены вокально-полифонические концерты и *concerto grosso*.

Важным предпосылками возникновения концерта были многохорность и сопоставление хоров, солистов и инструментов, впервые получившие широкое применение у представителей венецианской школы, выделение в вокально-инструментальных сочинениях сольных партий голосов и инструментов. Самые ранние концерты возникли в Италии на рубеже XVI-XVII вв. в вокальной полифонической церковной музыке. Наряду с наименованием *concerto* сочинения того же типа нередко носили наименования *motetti*, *motectae*, *cantios sacrae*. Высшую стадию развития церковного вокального концерта полифонического стиля представляют возникшие в первой половине XVIII в. кантаты И. С. Баха, которые сам он называл *concerti*.

В XVII в., первоначально в Италии, принцип «соревнования», «состязания» нескольких солирующих голосов проникает в инструментальную музыку – в сюиту и церковную сонату, подготавливая появление жанра инструментального концерта. На контрастном сопоставлении оркестра (*tutti*) и солистов (*solo*) или группы солирующих инструментов и оркестра (в *concerto grosso*) основаны возникшие в XVII в. первые образцы инструментального концерта (*Concerti da camera a 3 con il cembalo* Дж. Бонoncini,

1685 г.). Однако концерты Бонончини были лишь переходной формой от сонаты к концерту, который фактически сложился в первой половине XVIII в. в творчестве А. Вивальди. Концерт того времени представлял собой трехчастную композицию с двумя быстрыми крайними частями и медленной средней. Вивальди были созданы как *concerti grossi*, так и сольные концерты – для скрипки, виолончели, виолы д’амур, гобоя, трубы, фагота, поперечной флейты и др. Развитие музыки строилось на противопоставлении *tutti* и *solo* динамическими средствами. Преобладала фигурационная фактура чисто гомофонного или полифонизированного склада. К таким концертам принадлежат клавирные концерты И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, которые положили начало развитию фортепианного концерта. Гендель является также родоначальником органного концерта.

Во второй половине XVIII в. сформировался классический тип инструментального концерта, четко структурированный у венских классиков.

В концерте утвердился формат сонатно-симфонического цикла, однако в своеобразном преломлении. Концертный цикл, как правило, насчитывал только 3 части, в нем отсутствовала третья часть четырехчастного цикла – менуэт или скерцо. В первой части применялся принцип двойной экспозиции – темы главной и побочной партии сначала звучат в оркестре в основной тональности, а затем излагаются солистом – главная тема в основной, а побочная – в тональности, соответствующей схеме сонатного *allegro*. Соревнование солиста и оркестра проходило преимущественно в разработке. В концерте предусматривалась импровизация солиста на темы сочинения – каденция, которая располагалась на переходе к коде. У Моцарта фактура концерта мелодизирована, прозрачна, пластична, у Бетховена исполнена напряжения. Зачастую они отходят от принципа двойной экспозиции.

В эпоху романтизма наблюдается отход от классического соотношения частей в концерте. Романтики создали одночастный концерт двух типов: малой формы – концерт-штюк (позднее концертино), и крупной формы, соответствующий по построению симфонической поэме, в одной части которой отражена четырехчастность сонатно-симфонического цикла. В романтическом концерте важное значение приобрели монотематизм, лейтмотивные связи и принцип «сквозного развития». Яркие образцы романтического поэзного одночастного концерта создал Ф. Лист.

После Бетховена наметились две разновидности концерта – «виртуозный» и «симфонизированный». В виртуозном концерте инструментальная виртуозность и концертное исполнение составляют основу развития музыки: на первый план выступает принцип контраста кантилены и моторики, различных типов фактуры, тембров и т.д. Во многих виртуозных концертах тематическая разработка вообще отсутствует или занимает подчиненное положение (первая часть Первого концерта для скрипки с оркестром Н. Паганини). В симфонизированном концерте развитие музыки основано на симфонической драматургии, принципах тематической разработки, противопоставлении образно-тематических сфер. Это сблизило данный тип концерта с симфонией в идейном смысле (концерт И. Брамса).

Оба типа концертов различаются в драматургическом плане: для виртуозного концерта характерна доминирующая роль солиста и подчиненная оркестра, в симфонизирующем концерте развитие тематического материала осуществляется совместно солистом и оркестром. В виртуозном концерте каденция предназначалась для показа технического мастерства солиста, в симфонизированном она включается в общее развитие музыки. Со времени Бетховена каденции начинают писать сами композиторы.

Большое распространение получает тип концерта, в котором концертность и симфоничность выступают как единое целое. Например, в концертах Ф. Листа, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова симфоническая драматургия сочетается с

виртуозными характеристиками сольной партии. В XX в. преобладание виртуозной концертности характерно для концертов С. С. Прокофьева, Б. Бартока, преобладание симфонических качеств наблюдается в Первом скрипичном концерте Д. Д. Шостаковича.

В XX в. появилось также множество концертов для оркестра, основанных на принципе концертирования (С. Гаджибеков, Я. Ряэтс и др.)

Практически концерты созданы для всех европейских инструментов – фортепиано, скрипки, виолончели, альты, контрабаса, деревянных и медных духовых. Р. М. Глиэру принадлежит пользующийся большой популярностью Концерт для голоса с оркестром. Советскими композиторами написаны концерты для народных инструментов – балалайки, домры (К. П. Барчунов) и др.

Литература

1. Концерт // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 922–925.
2. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт. – Л. : Музыка, 1954. – 210 с.
3. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. – М. : Композитор, 1956. – 231 с.
4. Концерт и камерные жанры инструментальной музыки // История русской советской музыки / ред. А. Д. Алексеев. – М. : Гос. музыкальное изд-во, 1956. – Т. 1. – С. 267–297.
5. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. – Л. : Музыка. – 1967. – 308 с.

ТВОРЧЕСТВО АЙСЕДОРЫ ДУНКАН В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА НАЧАЛА XX ВЕКА

*Мочалова Оксана Анатольевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Руководство любительским хореографическим коллективом»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Петров Геннадий Николаевич,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
гуманитарных и социально-экономических дисциплин
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматривается развитие хореографического искусства начала 20 века

Ключевые слова: модерн, свободный танец, пластический язык

*«Танец - это естественное движение тела,
Он не любит никакого напряжения и искусственности».
Айседора Дункан*

XX век – это особенный век в истории человечества. Он был насыщен общественными потрясениями и историческими событиями. Отличительной чертой века стала активная интеграция русской культуры в западноевропейскую.

Культура и искусство XX века – это особый феномен в процессе развития мировой художественной культуры. Он отличается разнообразием культурных и художественных явлений, стилей и направлений, которые создавались под влиянием новых музыкальных направлений и новых тенденций в искусстве.

Одно из явлений, возникшее в начале 20 века, стал стиль «ар-нуво», которое в России называется «модерн». Отражаясь во всех сферах искусства, оно не могло обойти стороной хореографию.

Принято считать Айседору Дункан основоположницей этого стиля в хореографии, первой выступившей против строгих форм классического балета.

Кто такая Айседора Дункан?

Айседора Дункан (1877–1927) – удивительная и неординарная личность в мире искусства. Её творчество и по сей день вызывает множество противоречивых мнений: одни считают её выдающимся новатором того времени, другие, что она всего лишь талантливая дилетантка. Но мы можем с уверенностью сказать только одно: Дункан была яркой индивидуальностью в танцевальном мире 20 века.

На рубеже эпох в балетном искусстве шли поиски нового пластического стиля. Она стала первой, кто вложил чувства в движения, не делая их формальными. Ее танец отличался свободой, легкостью и имел элементы древнегреческих поз и жестов.

Айседора стала основоположницей такого направления, как «свободный танец», который в последствии оказал большое влияние на развитие модерна.

«Истинный танец суть выражение безмятежности. Он контролируется глубоким

ритмом человеческих эмоций... Грекам была понятна непрестанная красота движения, которое вздымалось, ширилось и заканчивалось обещанием нового движения. Танец суть ритм всего, что умирает, дабы снова жить. Он как вечный восход солнца», – говорила Дункан [2].

Что такое «свободный танец» в творчестве Айседоры Дункан?

Айседора считала, что овладение направлением «свободного танца» развивает свободную личность. С помощью пластического языка она выражала свои эмоции и мысли, суть которых в импровизационном создании танца-пляски. Танец развивался как природная стихия, и был пропитан духом свободы. В начале XX века эта мысль была поистине революционной.

Техника Айседоры была основана на гибкости, а центром тяжести она считала солнечное сплетение. Отсюда специфика ее движения в сценическом пространстве – корпус наклонен вперед, а ноги как бы следуют за туловищем. Далее руки – движение начинается от плеч вниз к локтям, запястьям, пальцам. Подобный прием создает впечатление легкости, особенно в прыжках. Танцы Дункан, на первый взгляд, кажутся нам простыми, но исполнять их сложно. Она не придавала особого значения движениям тела, считая, что оно должно двигаться на подсознательном уровне.

В 1904 году Айседора впервые с концертом приехала в Россию. Она произвела настоящий фурор, покорила зрителей и критиков своим танцем под музыку Шопена. Танцовщица была приятно удивлена радушному приему в Петербурге и не обошла стороной восхищения её творчеству русских балерин. Анна Павлова пригласила Айседору на балеты с её участием, где была впечатлена выступлением балерины. Впоследствии Павлова и Дункан стали хорошими подругами и во многом поддерживали и уважали творчество друг друга.

«Для Дункан общепринятое понятие «танец» абсолютно не подходит. Это полубнаженная девушка, появляющаяся на освещённой сцене в полупрозрачной греческой тунике и дающая полную свободу движениям своего тела. Она босая, ничто не стесняет ее движений. Пропорционально сложенная фигура. Её внешность нельзя назвать выдающейся, но у неё очень привлекательное, спокойное лицо. Тем не менее, первое впечатление очень сильное из-за необычности увиденного» [1].

В 1907 году Айседора снова приезжает в Россию с гастрольями. На одном из выступлений она знакомится со Станиславским – театральным режиссёром, на которого вначале не произвела впечатление, но, тем не менее, он был так заворожён творчеством Дункан, что к концу выступления он аплодировал стоя и впоследствии написал о ней так: «Дункан не умела говорить о своём искусстве последовательно, логично, систематично. Большие мысли приходили к ней случайно, по поводу самых неожиданных обыденных фактов. Так, например, когда у неё спросили, у кого она училась танцам, она ответила: «У Терпсихоры. Я танцевала с того момента, как научилась стоять на ногах. Человек, все люди, весь свет должны танцевать, это всегда было и будет так. Напрасно только этому мешают и не хотят понять естественной потребности, данной нам самой природой» [3].

Айседору очень привлекала Россия. Она приезжала сюда и в 1905, и в 1908, и в 1913, и даже в 1921 году, когда в стране шла гражданская война. Дункан танцевала в одной прозрачной тунике, что было немислимо в то время, под музыку «Интернационал» символический «Танец свободы». С 1921 по 1924 годы Айседора Дункан жила в России с небольшими перерывами и гастролировала по всей стране. Залы были набиты толпами зрителями, которые были поражены танцами американской танцовщицы.

Главной целью в жизни Айседоры Дункан считала создание школы. Она разработала своеобразную систему преподавания «нового танца», построенный на серии упражнений на отработку техники движений. В основе техники лежали не только личный

взгляд и техника Дункан, но и опыт и разработки современников.

Родоначальником современного танца можно назвать Эмиля Жак-Далькроза – профессора Женевской консерватории и создателя системы «Ритмической гимнастики». Он стремился развить нервную систему и слуховой аппарат учеников и привить им чувства музыкально-пластического ритма. Приобщить их к музыке путем передачи ее динамики, эмоционального характера и образного содержания посредством пластических движений.

Дементи Жорж – французский физиолог и педагог, автор гимнастической системы физического воспитания. Он доказывал целесообразность упражнений на растягивание и расслабление мышц и танцевальных шагов, способствующих гибкости, ловкости и хорошей осанке.

Айседора Дункан так же, как Жак-Далькроза и Дементи, стремилась к развитию гармонично развитой личности с помощью эмоциональной восприимчивости к музыке. Танец был не просто системой норм, а предполагал полное раскрепощение тела посредством естественных и плавных движений.

У Айседоры было множество последователей. Одна из таких была школа «Гептахор», созданная в Петербурге С. Д. Рудневой и её подругами. Название «Гептахор» дал группе их профессор на Бестужевских курсах Ф. Ф. Зелинский. Они восхищались творчеством Дункан и пытались дух «свободы» в её танцах. Творчество Айседоры оказало большое влияние на группу, которые пытались пропагандировать “свободный танец” и воспроизвести её дух в танце. Они создали свой метод под названием “музыкальное движение”, который основывался на идеях Айседоры о воспитании гармоничной личности средствами свободного танца. Большое значение «Гептахор» придавал импровизации, считая, что движения уже заложены в музыке, а танцующему стоит только их найти там и воспроизвести.

Говоря о творчестве Айседоры Дункан, можно сказать, что вся первая половина 20 века пройдет под знаком «дунканизма». По всему миру будут создаваться школы, в которых буду преподавать её ученицы и последовательницы на обновление пластического языка в хореографии. Дункан совершила революцию в сознании тем, что вынесла тезис о всеобщей доступности танцевального искусства для каждого: так, как он это видит и как он это может сделать. «Она научила танец быть бедным, но счастливым» [4, с. 47].

Литература

1. Айседора Дункан в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newlookmedia.ru/?p=4191> (дата обращения: 13.06.2019).
2. Курт П. Айседора. Неистовый танец жизни. – М. : Эксмо, 2002. – 768 с.
3. Станиславский К. С. Собраний сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Ком. И. Н. Соловьевой. – 622 с.
4. Яковлева Ю. Мариинский театр. Балет. XX век. М. : Новое лит. обозрение, 2005. – 327 с.

**АКТУАЛЬНЫЕ ВИДЫ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ИГРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПОДРОСТКОВ
В ЗАГОРОДНЫХ ЛАГЕРЯХ ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

*Никандрова Ксения Геннадьевна,
студентка 3 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Кранк Эдуард Освальдович,
кандидат философских наук, доцент кафедры
гуманитарных и социально-экономических дисциплин
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Организация образовательно-игровой деятельности требует отличной подготовки, доскональной продуманности, ответственного подхода и грамотного сценария. Педагогам и вожатым важно изучить современные методики, сценарные разработки, проявлять креативность и фантазию при подготовке образовательно-игровых мероприятий в лагере. В данной статье мы рассмотрим основные формы образовательно-игровой деятельности подростков в загородных лагерях Чувашской Республики.

Ключевые слова: загородный детский лагерь, подросток, досуг, виды досуговой деятельности.

На сегодняшний день загородный детский лагерь можно понимать, как своего рода институт детства, ориентированный на развитие нынешнего и будущего общества, способного дать мощные импульсы, которые важны для будущего в целом, поскольку показывает детям новые ценности отношений и взаимодействий, новые богатые и перспективные формы деятельности. Задачи, которые стоят перед организаторами досуговой деятельности детей в загородных лагерях, могут быть решены только в случае создания в них благоприятного микро и макроклимата, основанного на доброжелательных отношениях ребенка со взрослыми и сверстниками.

Отличительная особенность деятельности загородного лагеря – это систематическое взаимодействие медицинских и педагогических, социальных и индивидуальных связей. Только детский оздоровительный лагерь способен организовать дифференцированные досуговые мероприятия, которые способствуют физическому и духовному развитию молодого поколения, отвечают возрастным и индивидуальным потребностям детей и развивают их разнообразные способности [2, с. 33].

Организаторы летнего отдыха подростков уделяют особое внимание содержанию образовательно-игровой деятельности подростков загородного лагеря. Сегодня, в загородных лагерях Чувашской Республики сложилось несколько подходов к подбору содержания по воспитанию и оздоровлению детей:

Культурно-рефлексивный подход. Человеческое существование связано с активным развитием рефлексов, позволяющих строить свою жизнь на нравственной основе, которая заключается в поиске ответов на вопросы: «Кто я?», «Как я живу?», «Зачем я это делаю?», «Что мне делать дальше?», «Чего я хочу от жизни?» и т. д. Наличие значимых

жизненных целей и движение к ним, рассматриваются как способность регулирования своих взаимоотношений с окружающей средой; умение саморегулироваться, приводить в порядок все уровни своей внутренней жизни – от соматического до духовного. Рефлексия стимулирует самоопределение человека в жизни, процесс творческого саморазвития и самовыражения в профессиональной деятельности, в сфере увлечений [3, с. 62].

Деятельностный подход. Данный подход требует особой работы по отбору и организации деятельности ребенка, по активизации его на позицию субъекта воспитания и общения. Это, в свою очередь, включает в себя обучение подростка тому, как выбирать цель, планировать, организовывать, регулировать, контролировать, самостоятельно анализировать и оценивать результаты деятельности. Деятельность является основой, средством и решающим условием развития личности. Поэтому единая программа воспитания для всех детей для отдельно взятого ребенка будет неэффективной. Вариация средств воспитания довольно широка и разнообразна, это позволяет находить адекватные решения по использованию данных средств, в соответствии с индивидуальными особенностями каждого подростка.

Системный подход. В системном подходе педагогическая составляющая детского лагеря рассматривается как совокупность целей воспитания и оздоровления, субъектов, методов и форм педагогического процесса, содержания образовательной и игровой деятельности [5].

Особенностью загородного лагеря являются временные детские коллективы, которые формируются по разным принципам: по возрасту, интересу и т. д. Условия временного детского коллектива способствуют формированию социально-активной позиции, расширению социального видения, наполнению личного смысла социально значимым содержанием, предполагая новые возможности для личного развития.

Ведущая роль в формировании социального опыта подростков во время пребывания в загородных лагерях отводится разнообразной досуговой деятельности: учебной, игровой, творческой, художественной, спортивной, трудовой и т.д. В данную деятельность дети включаются с самых первых минут пребывания в лагере и в процессе участия в ней, подростки не только изучают социальный опыт, но и воспроизводят его, активно воздействуя на других людей и окружающую действительность посредством своей деятельности.

Для развития и активизации познавательной мотивации подростков, раскрытия творческого потенциала личности, формирования позитивного социального опыта в загородных лагерях Чувашской Республики используются следующие формы образовательно-игровой деятельности: культурная, познавательно-исследовательская, игровая, трудовая, оздоровительная. Разберем эти виды деятельности по отдельности.

1. **Культурная деятельность.** Культурная деятельность определяется программами, включающими творческое развитие и самореализацию личности подростка, развитие способностей к самопознанию и совершенствованию с помощью искусства, пробуждение у детей интереса к изучению культуры своего народа, формирование культурной, исторической и национальной памяти. (Концерты, карнавалы, выставки, церемонии, смотры, фестивали, театрализованные постановки, тематические дни и вечера, творческие отчеты, дискотеки и т.д.).

2. **Познавательно-исследовательская деятельность.** Данная деятельность в лагере проводится в форме краеведческой и исследовательской работы на территориях, прилегающих к лагерю; организации поездок на короткие сроки с изучением природных ресурсов местности, проведения экскурсионных программ, направленных на расширение кругозора детей; расширения знаний детей и подростков об окружающем мире; реализации детьми знаний и умений. (Поездки, экскурсии, беседы, лекции, просмотр фильмов и

мультфильмов и т. д.) [1, с. 122].

3. Игровая деятельность. Позволяет ребенку самоутверждаться, примерять различные социальные роли, формировать моральные оценки. Игра является наиболее важным фактором в объединении детей и взрослых. Благодаря интеграции с трудом, познаниями, искусством, спортом, игра создает необходимые эмоциональные условия для всестороннего гармоничного развития личности. (КВН, конкурсно-игровые программы, сюжетно-ролевые, интеллектуальные, спортивные игры, игры по станциям и т.д.).

4. Трудовая деятельность. Здесь мы имеем в виду общественную работу и работу по поддержанию себя и своих вещей в чистоте. В процессе коллективной работы подростки вступают в сложную систему взаимоотношений с другими людьми. Это отношения взаимозависимости, взаимного контроля, взаимной ответственности и взаимопомощи. (Уборка территории и помещений, дежурство в столовой и в лагере и т.д.).

5. Оздоровительная деятельность должна быть признана в качестве основной цели летнего отдыха для детей, что означает не только лечение существующих заболеваний, но и пропаганду здорового образа жизни. (Создание условий для укрепления здоровья подростков, развития их гигиенической и физической культуры; реализация лечебно-профилактических, спортивных, культурно-досуговых программ) [4].

Таким образом, грамотное сочетание отдыха и труда, занятий спортом и творчества дисциплинирует подростка, уравнивает его мышление и эмоции. Особенностью деятельности загородного лагеря является создание условий для свободного изъяснения воли личности, поэтому он становится средством и механизмом его развития, самореализации и самоутверждения. Сосредоточив внимание на индивидуальных потребностях каждого, разноплановая образовательно-игровая деятельность в загородном лагере способствуют ознакомлению личности подростка с мировой культурой и общечеловеческими ценностями, формированию позитивного социального опыта.

Литература

1. Акимова Л. А. Социология досуга: Учеб. пособие. – М. : МГУКИ, 2017. – 263 с.
2. Лобачева С. И. Загородный летний лагерь. – М. : ВАКО, 2016. – 108 с.
3. Степанова Т. М. Игры и развлечения в летнем лагере. – М. : Красико-Принт, 2018. – 176 с.
4. Шигаева Е. П. Развивающие направления деятельности загородного лагеря отдыха [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://moluch.ru/archive/8/576/> (дата обращения: 15.01.19).
5. Детские лагеря Чувашии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://deti-travel.ru/camps/region/1293.html> (дата обращения: 15.01.19).

О НРАВСТВЕННОЙ ПРОБЛЕМАТИКЕ В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ

Николаев Алексей Михайлович,
студент 3 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств

Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются вопросы психологического и нравственного воспитания подростков в советских фильмах. Во всех видах искусства фильм занимает важное место в жизни каждого человека. Игнорируя образовательную роль фильма, можно отметить, что современные фильмы имеют более продвинутые функции для развлечений и досуга.

Ключевые слова: нравственное воспитание, современные виды искусство, кино-урок.

*«Воспитав человека интеллектуально,
не воспитав его нравственно, –
значит вырастить угрозу для общества».*
Теодор Рузвельт

Сегодня Российское общество переживает время духовно-нравственного кризиса. Сложившееся положение, является отражением перемен, произошедших в сознании людей и государственной политике. Российское государство теряет официальную идеологию, общество – духовных и нравственных идеалов. Умственные и нравственные учебные и воспитательные функции существующей системы образования были сведены к минимуму. В результате набор ценностей, уникальных для общественного сознания (включая детей и молодежь), является разрушительным и разрушительным с точки зрения индивидуального, семейного и национального развития.

В связи с этим проблема умственного и нравственного воспитания детей является одной из важных проблем, стоящих перед обществом и всей страной. В обществе сложилась негативная ситуация с умственным и нравственным воспитанием молодого поколения. По мнению многих учителей и родителей, подростковый возраст является сложным и критическим. Как подростки понимают моральные ценности и идеальные системы, систематизируют свои действия и действия, учат самоуправлению и ответственности за результаты своих действий. До подросткового возраста деятельность ребенка определялась мнением старших, например (родителями, педагогом или между сверстниками). Подросток же в своих действиях копирует идеалы, ориентируясь на социум. В его действиях можно заметить не стандартные действия, которые определяются тем, что он считает должным для себя соответствовать тому социуму, которому он принадлежит, живет. Наблюдение показывает, что появление положительных нравственных идеалов в

подростковом возрасте является необходимым условием образования. И наоборот, появление у детей чужих идеалов создает серьезные препятствия для образования. В этих случаях запросы взрослых не признаются молодежью. Идеальная проблема для молодых подростков - это проблема лидеров во главе с ним.

Киноискусство, оказывает значительный вклад на подростков. Именно поэтому, в процессе формирования мировоззрения, им необходима определенная ориентация, которая должна решать две задачи: 1 – направлять на подлинные произведения киноискусства, 2 – уберечь их от фильмов с плохим сюжетным оборотом, которые несут отрицательный характер.

На сегодняшний день, снижается уровень художественного вкуса, а отечественный продукт в лице кино, литературы, стали меньше интересовать молодое население нашей страны из-за широкого распространения произведений зарубежных авторов. Примерами подражания для молодежи становятся все чаще иностранные кино актеры, герои захватывающих боевиков, комедий, триллеров, еще как модно сейчас говорить кино-вселенная в лице крупных компаний и пр. В большинстве случаев наша российская телепрограмма ориентирована на осознание среды актеров, интимный момент их личной жизни которые не имеет духовного и морального содержания. Таким образом, профессиональный западный образ жизни в средствах массовой информации сформировал новую поведенческую модель без места для духовной и моральной ценности. Молодое поколение меняет понимание «ценности». Нынешние студенты стали больше интересоваться материальными и экономическими ситуациями в стране, чем собственным саморазвитием. Интересом к повседневной суете чаще ставят интернет, т.е. зависают в виртуальном мире и т.п.

Владимир Ильич Ленин как то сказал: «Вы должны твердо помнить, что из всех искусств, для нас важнейшим является кино». Именно поэтому Владимир Ильич использовал фильм как средство распространения идеалов и принципов Советской жизни. В советское время все фильмы финансировались из бюджета, и сценарии к ним одобрялись специальным комитетом. Советское правительство понимало, что, поскольку фильм является самым привычным зрелищем для широкой публики, его можно сравнить со «средством массового уничтожения».

На наш взгляд, советские фильмы являются важным средством воспитания молодежи. Возможность советских фильмов должна быть использована в учебном процессе университета. Советские экранные произведения необходимы для развития патриотизма, идеологии, нравственного и эстетического воспитания.

Лучшие советские кинофильмы, рассказывающий о различных связях с ответственностью изображая нашего современника в разносторонних общественных связях, воспроизводить его моральные чувства, мысли и поступки, выражать и распространять моральные нормы, знакомить молодежь с нашей историей и героями. В отличие от общеобразовательных школ в высших учебных заведениях проводятся порой недостаточно воспитательных мероприятий, а отношения между студентами и педагогами носят недружелюбный характер. Поэтому преподавателей ВУЗов, важно использовать различные ресурсы, влияющие на духовное и нравственное воспитание молодежи. Основная работа учителей, которые используют фильмы как средство обучения, состоит в том, чтобы максимально использовать свой образовательный потенциал, чтобы вызвать познавательные интересы к фильмам граждан. Прежде чем информировать студентов о фильмах, его идеях, сюжетах и изображениях, необходимо тщательно подготовить мероприятия, для которых среди них будет проведено знакомство, чтобы свести к минимуму риск неблагоприятного воздействия фильмов как части образования.

В соответствии с целью статьи я хотел бы подчеркнуть наиболее яркие фильмы, в том числе духовные и моральные идеалы в них. Итак, темы любви и дружбы, идеал

искренних чувств, истинного счастья, чистоты души – это «Весна на заречной улице», «Романс о влюбленных», «Девчата», «Москва слезам не верит», «Любовь и голуби», «Жестокий романс», «Вам и не снилось», «Обыкновенное чудо», «Покровские ворота», «Чародеи» и др.

Кинофильмы, посвященные патриотической тематике того периода, героям и героическому прошлому советского периода, по мнению гражданских, человеческих идеалов и ценностей, такие как: «А зори здесь тихие», «Судьба человека», «Они сражались за Родину», «Баллада о солдате», «В бой идут одни «старики», «Иди и смотри», «Звезда», «Белое солнце пустыни», «Семнадцать мгновений весны», «Молодая гвардия», «Война и мир».

Сегодня воспитание патриотизма с помощью военных фильмов играет большую роль. Проблема воспитания патриотизма становится особенно актуальной сегодня, и напряженность в человеческих отношениях заметно возросла. Проявление добра, и зла начал, заложенных в человеке, зависит от факторов жизни самого человека, от среды, в которой он проживает и ведет свое развитие, и от менталитета. Все это скапливается и влияет, на мировоззрение человека, на его индивидуальность, а также на шаблонность поведения.

Таким образом, можно сделать вывод, что «Нравственная проблематика в советских фильмах» – очень важная тема для обсуждения в наши дни. Потому как, современная культура дает плохой опыт, для хорошего формирования общества. А воспитание молодежи на советских фильмах – это хороший пройденный опыт чтобы хорошо воспитать правильное и нужное общество.

Литература

1. Добренъков В. И., Смакотина Н. Л., Васенина И. В. Экстремизм в молодежной среде. Результаты социологического исследования. – М. : МАКС Пресс, 2007. – 42 с.
2. Елишев С. Проблемы современной молодежи : Чего хочет молодежь? // Русская народная линия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ruskline.ru/analitika/2010/8/17/problemy_sovremennoj_rossijskoj_molodyozhi_chego_hochet_molodezh (дата обращения: 23.05.2019).
3. Богомоллов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино : 20-е годы // Искусство кино. – 1995. – № 11. – С. 16–23.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ОФОРМЛЕНИИ ЖЕНСКОГО ГОЛОВНОГО УБОРА ХУШПУ НИЗОВЫХ ЧУВАШЕЙ

*Русинова Александра Сергеевна,
студентка Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье описан и проиллюстрирован головной убор хушпу.

Ключевые слова: головной убор хушпу.

Чувашский народный костюм и украшения прошли в своем развитии долгий путь. Они тесно связаны с происхождением, историей и художественно-эстетическими воззрениями этноса. Своеобразной формой отличались женские головные уборы хушпу. Хушпу довольно сложны в изготовлении. Они состоят из шапочки, закрывающей голову и длинного прямоугольного хвоста, опускающегося вниз по спине женщины. Остов шапочки (кăшăл) изготавливается из кожи, войлока или сшитых в несколько слоев кусков домотканого холста или шерстяной тесьмы. Далее остов убора покрывался плотными рядами серебряных монет (см. рис. 1).



Рисунок 1 – Хушпу замужней женщины

Обязательная наспинная часть хўре «хвост» – полоса до пояса или ниже, украшенная вертикальными рядами монет и бисерного узора (см. рис. 2). На хвостовую часть хушпу нашиваются заранее приготовленные узоры, тесьма, выюны с орнаментом. На конец хвостовой части пришиваются бусы с монетами (см. рис. 3).



Рисунок 2 – Хвостовая часть хушпу



Рисунок 3 – Орнамент в украшении хвостовой части хушпу

Бисер и раковины в качестве украшения появились у предков чувашей в древние времена. Бисер у чувашей шел на изготовление девичьих головных уборов – тухьи и женских головных уборов – хушпу, сохранившихся до наших дней. Каркас хушпу делался из толстой шерстяной или холщовой ткани, иногда кожи, на него ниткой нашивался бисер. Орнамент бисерного шитья аналогичен геометрическому орнаменту вышивок, в котором древние предки чувашей отразили свои языческие представления о мире. Вселенная изображалась в виде четырехугольника, образ великой богини – посредством великого древа жизни, солнце – в виде круга или розетки. Основные цвета бисера – красный и зеленый, белый и желтый. Мастера избегали холодных тонов (см. рис. 4).



Рисунок 4. Задняя часть хушпу

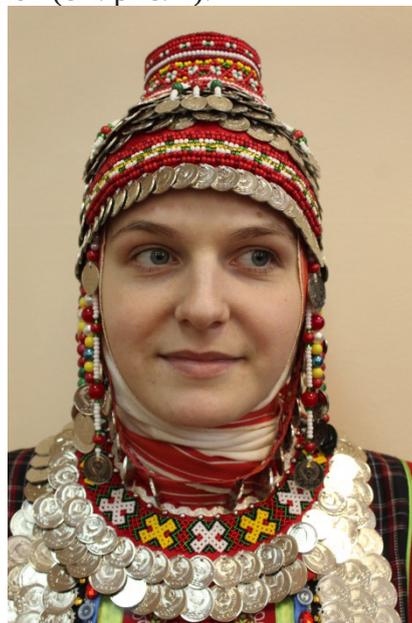


Рисунок 5. Передняя часть хушпу

Смело помещали красный бисер на красный фон, добиваясь насыщенного цвета,

особой силы воздействия на зрителя. Большое место уделяли свободно свисающим монетам разной величины, бисерным кистям и т. д. Монеты нашивались на основу в 2-5 рядов, чешуеобразно, реже – в ровный ряд, их расположение подчинялось четкому ритмическому строю (см. рис. 5).

Мастерицы выбирали монеты не только по их размерам, но и по звучанию. Пришиваемые к остову прикреплялись плотно, а свисающие с краев — свободно, между ними оставались промежутки, чтобы во время танцев или хороводов они издавали мелодичные звуки. Монеты использовались различного достоинства: от гривенника до полтинника. Шли в дело и серебряные рубли. Если достаток не позволял, вместо настоящих серебряных монет брались дешевые искусственные, известные под названием нухраток (см. рис. 6). Хушпу был частью праздничного наряда, задача головного убора было сделать образ женщины торжественным, монументальным. Чем тяжелее, разнообразнее в узоре и цветовом сочетании было украшение, тем богаче и искуснее считалась ее владелица.

Хушпу и нагрудное украшение высоко ценились и передавались от матери к дочери. В былые времена за один такой убор можно было приобрести две коровы или одну лошадь. Как семейная реликвия он передавался из поколения в поколение.



Рисунок 6. Хвостовая часть хушпу

В настоящее много желающих изготовить хушпу. Мы даем экономический расчёт материалов необходимых для изготовления хушпу.

№	Наименование	Цена в руб.	Количество	Итого (руб.)
1	Габардин	240 руб за 1 м.	40 см	496 руб.
2	Двунитка	190 руб за 1м	40 см	76 руб.
3	Ситец	80 руб за 1м	40 см	32 руб.
4	Косая бейка	8 руб за 1 м	1м 20см	9 руб. 60 к.
5	Узорная тесьма	25 руб за 1 м	3 м	75 руб.
6	Вьюн	12 руб за 1 м	2 м	24 руб.
7	Чешский бисер №8	160 руб за 1 уп	10 шт	1600 руб.
8	Чешский бисер мелкий	160 руб за 1 уп	5 шт	800 руб.
9	Монеты диаметром 1 см.	7 руб за шт	58 шт	406 руб.
10	Монеты диаметром 1,8 см.	7 руб за шт	120 шт	840 руб.
11	Бахрома	35 руб за 1 м	0,5 м	17 руб. 50 к.
12	Бусы мелкие	50 руб за 1 нить	1 нить	50 руб.
13	Бусы средние	60 руб за 1 нить	2 нити	120 руб.

14	Бусы крупные	30 руб за 1 нить	1 нить	30 руб.
15	Игла	5 руб за шт	3 шт	15 руб.
16	Бисерная игла	50 руб за 1 уп	1 уп.	50 руб.
17	Нить армированная	20 руб за 1 шт	2 шт	20 руб.
18	Воск	15 руб за 1 шарик	1 шарик	15 руб.
	Итого:			4676 руб. 1 к

Таким образом, головной убор хушпу, являющиеся неотъемлемой частью, народного костюма чувашей, происхождение и формирование которого в самостоятельный этнос происходило на протяжении тысячелетий, заключают в себе богатейшее наследие культуры прошлого.

Литература

1. Чувашские национальные головные уборы и украшения : учебно-наглядное пособие для преподавателей народного искусства / сост. З. И. Воронова. – Чебоксары, 2008. – 24 с.
2. Трофимов А. А. Древний язык чувашского орнамента // Чувашское народное творчество. – Чебоксары, 1985. – С. 3–18.
3. Чувашский костюм от древности до современности / В. Николаев, Г. Иванов-Орков, В. Иванов. – Москва; Чебоксары; Оренбург, 2002. – 400 с.

РОЛЬ ВОСКРЕСНЫХ ШКОЛ В ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

*Сергеева Ольга Алексеевна,
студентка 2 курса направления подготовки
«Дирижирование академическим хором»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Владимирова Светлана Викторовна,
старший преподаватель кафедры
хорового дирижирования и народного пения
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается роль воскресных школ в духовно- нравственном воспитании и как следствие, влиянии на общественное сознание детей и молодежи. Автор проводит комплексные исследования о влиянии духовно-нравственного воспитания, который представляет целенаправленный процесс взаимодействия педагогов на воспитанников, направленный на формирование личности, развитие её ценностно-смысловой сферы посредством сообщения духовно-нравственных и базовых национальных ценностей. Статья содержит метод конкретно-практических и культурологических исследований такой как, диахронический анализ, позволяющий проследить влияние духовно- нравственного воспитания воскресных школ на общественное сознание детей и молодежи. Таким образом в статье в качестве методологической основы исследования был избран системный подход как наиболее полно отвечающий целям и задачам исследования. В работе также используется такой метод конкретно-исторических и культурологических исследований как диахронический анализ, позволяющий проследить историческое развитие и возникновение дирижерской палочки в хронологической последовательности.

Ключевые слова: духовно-нравственное воспитание, дети, воскресная школа, хоровое пение, погружению детей в атмосферу православных праздников и библейских сюжетов.

Духовно-нравственное воспитание – это целенаправленный процесс взаимодействия педагогов на воспитанников, направленный на формирование личности, развитие её ценностно-смысловой сферы посредством сообщения духовно-нравственных и базовых национальных ценностей [1, с. 1]. В современной жизни духовно-нравственное воспитание начинает значительно возрастать. Это связано с тем, что молодежь все чаще обращается к православной вере. Унификация традиционных ценностей в пользу увлечений современного общества может привести к снижению духовно-нравственного воспитания.

Воскресная школа – это христианская просветительская деятельность детей и взрослых на приходах Русской православной церкви, название которой образовано от дня проведения занятий. Основателем воскресных школ в России является российский историк и общественный деятель Павлов Платон Васильевич [1, с. 1]. Основной задачей воскресных школ является формирование духовно-нравственных ценностей подрастающего поколения посредством приобщения их к православной культуре, где ярко про-

являются самобытные национальные корни русской культуры.

Такие виды внеурочной деятельности как спектакли, театрализованные постановки, проводимые в воскресных школах, способствуют погружению детей в атмосферу православных праздников и библейских сюжетов. Они посвящены в основном православным двенадцатым праздникам, таким как Рождество, Пасха, Благовещение и др., а также подвижникам и святым, их подвигам. В процессе подготовки дети разучивают тексты православной тематики, песни как молитвенного содержания, так и светских песен на православную тематику. В время торжественных богослужебных праздников позволяется участвовать в управлении колокольным звоном, что помогает детям глубже прочувствовать всю торжественность православного праздника. Во время постов ученики воскресных школ готовятся к таинству Евхаристии (Причастие).

Известно, что церковное пение до XIX века стало методической основой обучения хоровому пению. Они тесно взаимосвязаны. Хоровое пение – это коллективное музыкальное исполнение. Во все времена оно возбуждало воинскую отвагу, располагало людей к дружбе и состраданию. Безусловно, в воскресных школах обучают и хоровому пению, что позволяет детям участвовать в богослужебных службах. «Пение, – говорит греческий монах Евфилий Зигабен, – имеет огромное влияние на образование характера человека, на его изменение и упорядочение» [5, с. 3].

Музыка дает творческое образование людям. Она учит тому, чтобы творческая личность могла правильно ее исполнить, глубоко прочувствовать музыкальное произведение, найти в нем основную идею и мысль. Самая основная функция музыкально-образованного человека – это исполнить и воспроизвести ее так, чтобы слушатель понял общий замысел данного произведения. В исполнении церковной музыки нужно отталкиваться от ее духовной мысли, которая заложена в ней. Люди, поющие духовную музыку, чувствуют умиротворенность, покой, освобождая себя от всех мирских мыслей, наслаждаясь духовной связью с Богом.

Хоровое церковное пение, помогает отстраниться от суеты современной жизни, от пагубных воздействий, которые развращают внутренний мир человека. «Так как диавол, – говорит Евфилий Зигабен, – посредством наслаждения, обыкновенно скрывающего в себе какой-нибудь его умысел, старается губить человека, то Бог со своей стороны так же посредством наслаждения, только не носящего в себе какого-либо коварства и лукавства и искусно приспособленного, вознамерился спасти человека от врага» [5, с. 25].

Св. Иоанн Златоуст: «Итак, поелику сие утешение весьма близко к природе нашей, то, дабы диавол не развращал людей сладострастными песнями, Господь установил пение псалмов, дабы их этого мы получили и удовольствие, и пользу» [4, с. 56].

Церковно-хоровое пение располагает людей к взаимной любви и духовному умиротворению. Также оно служит выражением общих мыслей, настроения собравшегося народа в храме, являясь примером и образом церковного единения. Воспитывает в детях чувство сострадания и любви, направляет на нравственные ориентиры. Основы, заложенные в храме церковным хоровым пением, потом непосредственно применяется в светской жизни.

Таким образом, в духовно-нравственном воспитании детей и молодежи воскресные школы играют значительную роль. Такие школы дают необходимые православные знания, умения и навыки в православной жизни, ориентируя молодежь на истинные человеческие ценности и на их дальнейшее применение в светской жизни. Духовно-нравственные идеалы, заложенные детям через воскресные школы, прочно остаются в их моральных принципах на всю дальнейшую жизнь, через последующую передачу из поколения в поколения.

Литература

1. Воскресная школа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Воскресная_школа (дата обращения: 05.12.2017).
2. Зинякова И. Вокально-хоровое исполнительство как путь духовно-нравственного воспитания детей в воскресной школе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://donskoj.narod.ru/stat/w06.htm> (дата обращения: 03.12.2017).
3. Муравьева О. Значение церковно-приходской воскресной школы в деле духовно-нравственного воспитания детей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.eparhia-ufa.ru/libraries/publications/muraveva-oe-znachenie-cerkovno-prihodskoy-voskresnoy-shkoly-v-dele-duhovno> (дата обращения: 05.12.2017).
4. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. Т. 4. В рус. пер. – СПб. : Изд. Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1898.
5. Толковая псалтирь. – Коломна : Свято-Троиц. Ново-Голутвин жен. монастырь, 1994. – 493 с.

КОНЦЕРТИНО Ф. ДАВИДА ДЛЯ ТРОМБОНА С ОРКЕСТРОМ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

*Сильвестрова Екатерина Александровна,
студентка 5 курса направления подготовки
«Искусство концертного исполнительства»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена историко-теоретическому обзору Концертино Ф. Давида для тромбона с оркестром, соч. 4. Рассмотрены вопросы, связанные с историей создания, выявлением образного содержания, определением музыкальной формы, музыкальной драматургии произведения.

Ключевые слова: историко-теоретический аспект анализа произведения, музыкальная драматургия, музыкальная форма произведения, образная сфера, концертино, концерт.

Работа над музыкальным произведением составляет основное, главное содержание деятельности музыканта – исполнителя и педагога. Для выразительного, яркого, эмоционального исполнения музыки необходимо не только владение концертно-исполнительскими умениями и навыками, но и умение проникать в ее сущность, раскрывать заложенное в ней содержание. Формированию названного умения способствует выполнение методического анализа музыкального произведения. Методический анализ предполагает рассмотрение произведения в нескольких аспектах: историко-теоретическом (музыкально-ведческом), музыкально-исполнительском и педагогическом.

Из музыкальной психологии известно, что работа музыканта над произведением включает три этапа: этап формирования исполнительского замысла (формирование художественного прообраза); этап воплощения замысла; этап подготовки произведения к концертному выступлению [1, с. 219]. Выполнение музыкально-ведческого обзора направлено на решение задач первого этапа, связанного с выявлением идеи, художественного музыкального образа, или, другими словами, содержания музыки.

Подробный историко-теоретический анализ способствует профессионально грамотному решению исполнительских проблем следующих – второй и третьей – стадий в работе над произведением, позволяет правильно ставить педагогические цели и задачи в занятиях с учеником, а также в соответствии с ними находить методы и приемы в воплощении замысла композитора. В этом проявляется актуальность данной статьи. Ее цель состоит в осуществлении музыкально-ведческого обзора, направленного на раскрытие истории создания и выявление художественной идеи Концертино для тромбона с оркестром Ф. Давида.

Фердинанд Давид (1810-1873) – известный немецкий скрипач, композитор, дирижер, педагог. Он является, наряду со Л. Шпором, крупнейшим представителем немецкой

скрипичной школы XIX века. Обучался игре на скрипке у Л. Шпора, по композиции у М. Гауптмана. Ф. Давид был другом знаменитого немецкого композитора Ф. Мендельсона и является первым исполнителем его Концерта для скрипки с оркестром ми минор.

Известно, что Ф. Давид совершал гастрольные поездки в Санкт-Петербург, Москву, Ригу. С 1843 года по приглашению Ф. Мендельсона стал профессором Лейпцигской консерватории. Давид известен и как выдающийся скрипичный педагог. Творческое наследие скрипача и композитора Ф. Давида включает 5 скрипичных концертов, струнный секстет, две симфонии, комическую оперу «Ганс Вахт», более 100 пьес для скрипки, песни. Наибольшей популярностью пользуется Концертино для тромбона с оркестром, соч. 4, явившееся одним из первых сочинений в мировой нотной литературе, написанных специально для тромбона [7].

Оно было создано в 1837 году и посвящено другу Ф. Давида – известному тромбонисту и скрипачу Карлу Трауготту Квайссеру (1800-1846).

Имя Квайссера было широко известно в Лейпциге в начале XIX века. Это был музыкант, хорошо владеющий всеми духовыми и всеми струнными инструментами. Однако основными инструментами его были скрипка и тромбон. Квайссер играл в нескольких оркестрах (Мюнхен, Берлин), где имел репутацию превосходного тромбониста [8]. Он состоял в дружеских отношениях с Ф. Мендельсоном и Ф. Давидом. Все вместе они собирались и совместно музицировали в струнном квартете. Однажды Мендельсон пообещал Карлу Трауготту написать для него тромбовый концерт. Однако в связи с событиями личного характера (женитьбой) забыл свое обещание. Квайссер напомнил ему об обещании, и Мендельсон «перепоручил» Ф. Давиду написать такой концерт.

В 1837 году состоялась премьера произведения Ф. Давида Концертино для тромбона с оркестром в исполнении Квайссера и оркестра Гевандхауза, которым дирижировал Ф. Мендельсон. Произведение имело большой успех, и его стали исполнять тромбонисты по всей Европе. Концертино до сих пор популярно и является неотъемлемой частью репертуара тромбониста. На похоронах Ф. Давида была исполнена II часть его Концертино – «Траурный марш».

Концертино представляет собой Концерт, но меньших масштабов – это «концертное произведение для различных составов, отличающееся от концерта сокращённым числом исполнителей, меньшими масштабами частей цикла, что сближает его с другими малыми формами оркестровой музыки - симфонией, камерным концертом и камерной симфонией» [2]. Известно, что классический концерт представляет собой следующую структуру:

- 1 часть. Аллегро в сонатной форме.
- 2 часть. Медленная, в 3-х частях.
- 3 часть. Быстрая в форме рондо, рондо-сонаты, или темы с вариациями [3].

В XIX веке жанр концерта эволюционирует в разные разновидности, в том числе, в такую форму, как одночастный концерт малой формы (концертино или концерштюк) или крупной формы с принципом сквозного развития (концерты Ф. Листа). Одночастный концерт, по форме приближающийся к концертной пьесе для солиста и оркестра, является концерштюком, а 3-хчастное произведение, имеющее несколько меньшие масштабы по сравнению с концертом, представляет собой музыкальную форму концертино.

Концертино Ф. Давида состоит из трех частей, которые следуют друг за другом без перерыва. Анализ формы Концертино показывает, что она представляет собой 3-х частный цикл с кодой, в котором крайние части написаны в сонатной, а средняя – в простой трехчастной форме. Следует подчеркнуть, что форма Концертино близка классическому концерту, что проявляется в наличии двух экспозиций, сонатного Allegro в I части, медленной средней части. Отличие данного произведения от концерта в том, что III часть

представляет не новый тематический материал, а репризу, основанную на тематизме I части. Также отличие состоит в том, что в репризе оркестровой экспозиции отсутствует главная партия, а побочная приобретает торжественный, гимнический характер.

В Концертино мы видим несколько образных сфер. Главная партия оркестровой экспозиции имеет строгий, величественный характер. Побочная партия контрастна главной – ее тема активная, стремительная, развивающаяся.

В сольной экспозиции главная партия по характеру музыки близка героическому призыву, а побочная построена на материале главной из оркестровой экспозиции. Заключительная партия – яркая тема решительного, утверждающего характера. Героический характер 1 части заканчивается трагически – звучит II часть «Траурный марш», вызывающая ассоциации с «гибелью героя». В целом такая драматургия, как и тональный план (основная тональность ми бемоль мажор) вызывает аналогии с Героической симфонией Л. Бетховена, в которой после I части также звучит Траурный марш.

Касаясь образной сферы III части – Репризы Концертино, отметим, что в целом ее динамический накал усиливается, хотя тематизм сохраняется. Мы видим такой же мощный начальный призыв в соло тромбона («ff» в главной партии). Побочная партия сольной экспозиции, символизирующая внутреннее достоинство и силу, звучит в репризе громко (в оркестре), как бы провозглашая негибимость воли героя. Кода – это победный марш в совместном звучании оркестра и тромбона, в основе которого лежит главная партия солиста. Реприза в драматургическом развитии – это итог победы героического начала, несмотря на жертвы, которые неизбежно сопутствуют победе.

В Концертино можно выделить следующие этапы развития действия:

- экспозиционный раздел как показ основных образных сфер – оркестровая экспозиция (главная и побочная партии), сольная экспозиция (главная, связующая и побочная);
- разработочный раздел как развитие основных образов – заключительная партия, оркестровое заключение I части;
- эпизод (средняя часть в медленном темпе – Похоронный марш) как контраст основным образным сферам;
- репризный раздел – утверждение основной идеи;
- кода – кульминация произведения, закрепление идеи победы человеческого духа над всеми трудностями и превратностями судьбы.

Таким образом, мы показали, что музыковедческий обзор Концертино Ф. Давида предполагал исследование биографии композитора, выявление основных черт его творчества, историю создания произведения, а также анализ музыкальной формы, средств выразительности, принципов драматургии, содержания образных сфер музыки. Такой обзор позволил более точно осознать характер тем, их взаимодействие между собой и на основе этого определить основную идею произведения, которую, повторим, можно выразить как победу человеческого духа над трудностями и превратностями судьбы, несмотря на принесенные жертвы.

Литература

1. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – Москва : Классика – XXI, 2008. – 352 с.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
3. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – 1104 с.

Интернет-ресурсы

4. https://www.liveinternet.ru/users/ada_peters/post278646787

5. https://www.doeben.de/sd7_8.html
6. <http://knowledge.su/d/david-ferdinand>
7. <http://trombon.su/?section=biography&surname=david>
8. https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Queißer,_Karl_Traugott
9. https://www.doeben.de/sd7_8.html
10. <http://newrezume.org/news/2014-04-14-3334>
11. <https://kilesmith.com/2011/05/06/ferdinand-david-ignaz-moscheles-felix-mendelssohn/>

МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ – ФЕНОМЕН БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

*Смирнова Ксения Георгиевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Руководство любительским хореографическим коллективом»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Петров Геннадий Николаевич,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
гуманитарных и социально-экономических дисциплин
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматривается личность Майи Плисецкой в балетном искусстве.
Ключевые слова: балет, искусство, театр, танец.

Майя Михайловна Плисецкая (1925–2015) – одна из величайших балерин XX века, покорившая своим исполнением сердца многих людей. Она представляет собой целую эпоху балетного искусства, в котором ярко раскрыта вся красота хореографического творчества.

Плисецкая М.М. известна как прима-балерина Большого театра СССР в 1948-1990 годах, прославившаяся партиями Китри в балете «Дон Кихот», Джульетта в «Ромео и Джульетте», Раймонда в одноименном балете и др. Также значителен вклад Плисецкой в педагогику. Она работала художественным руководителем Римского театра оперы и балета, а затем Испанского национального балета в Мадриде [1].

Майя Плисецкая – обладательница выразительной пластики, феноменального прыжка, легкого шага и высокой музыкальности, благодаря которым балетное искусство достигло новых вершин [1]. Она одна из немногих, кто действительно заслужил почета и внимания.

Творческая деятельность Майи Михайловны Плисецкой началась с ее первого выхода на сцену в Шпицбергене, где она исполняла роль в опере «Русалка». С этого момента тяга к выступлениям настолько возросла, что ее семья приняла решение отправить Плисецкую на обучение в хореографическую школу. Так, в возрасте семи лет она поступила в танцевальный класс к Евгении Долинской, бывшей актрисы Большого театра. Это и определило ее дальнейшую жизнь, связанную с творчеством.

Первым самым значимым выступлением балерины стали выпускные экзамены хореографической школы. Сдав их на отлично, она начала танцевать в сольных партиях, что дало ей возможность раскрыть свой талант перед многими.

В 1947 году Майя Плисецкая прекрасно исполнила главную роль в балете «Лебединое озеро». Уже в 1948 году стала прима-балериной Большого театра. Она превосходно и с достоинством танцевала каждую партию, передавая характер любого героя. Ее пластикой и грацией восхищались многие, даже те, кто был далек от балета. В 1951 году, в день 175-летия со дня основания Большого театра, Майя Михайловна Плисецкая стала заслуженной артисткой РСФСР. Она стала значимой и узнаваемой.

С каждым годом балерина прекрасно исполняла все больше ролей в различных балетных спектаклях, таких как: «Сказ о каменном цветке», «Шурале», «Лауренсия». По-

казывая грандиозную пластику своего исполнения, она завоевывала сердца самых различных людей.

В 1956 году Плисецкая поднялась еще на одну ступень иерархической артистической лестницы – ей было присвоено звание народной артистки РСФСР.

В 1961 году Майе Плисецкой представилась возможность участвовать в балете «Ромео и Джульетта». Многие думали, что роль Джульетты не совсем ей подходит, тогда балерина старалась сделать все, чтобы доказать обратное. Ей всегда нравилось разрушать стереотипы. Благодаря усердным стараниям Плисецкая добилась прекрасного исполнения и показала всем, что способна на большее.

О Плисецкой говорили, ей восхищались, она считалась гениальной танцовщицей и вполне официально являлась первой балериной Большого театра. Каждое ее выступление было настолько грамотно и изящно, что было сложно выявить какие-либо недостатки. Но все же Майя Плисецкая не собиралась расслабляться и работала над собой все больше и больше, чтобы усовершенствовать свои профессиональные данные. Она старалась проявлять себя не только в классическом балете, но и демонстрировать что-то новое, поставленное специально для нее. 20 апреля 1967 года на сцене Большого театра была впервые показана «Кармен-сюита». Балет был поставлен очень быстро, а транскрипцию оперы Ж. Бизе Щедрин сделал и вовсе в рекордные сроки – за двадцать дней. Кармен стала одной из главных ролей Майи Плисецкой в репертуаре Большого театра. Балет был экранизирован в кино (кинофильм «Балерина», 1969) и на телевидении (1978) [3].

В 1971 году Майя Михайловна Плисецкая исполнила главную роль в балете Щедрина «Анна Каренина». Там же она попробовала и себя в роли хореографа, сделав это более, чем удачно. Дальше ее хореография в этом балете ставилась в театрах Ташкента, Новосибирска, Вильнюса, Одессы и Свердловска.

27 мая 1980 года на сцене Большого театра прошла премьера балета «Чайка» Р. Щедрина в постановке Майи Плисецкой. По возвращении в Москву Щедрин решил, что «Дама с собачкой» – прекрасный сюжет для небольшого балета, и начал писать музыку [3]. Хореографию Майя Плисецкая сочиняла вместе с Мягковым. Премьера балета в Большом театре состоялась в день рождения Майи Плисецкой 20 ноября 1985 г.

В 1973 году ей посчастливилось стать художественным руководителем Римского театра оперы и балета. Плисецкая реабилитировала несколько балетов, а также осуществила постановку «Раймонда» и «Айседору». С 1987 по 1990 она работала руководителем Испанского национального балета в Мадриде. Там она возглавляла балетную труппу «Teatro Lírico Nacional», и принесла немалый вклад в ее развитие. Благодаря этому она достигла хороших результатов и подняла свой профессионализм на новый уровень. Вклад Плисецкой в педагогику также не остался незамеченным.

Плисецкая была первой, кто отказался от пуант, что было совершенно неприемлемым в те годы. В балете «Кармен-сюита», показываемом на сцене в Испании, балерина была обута в сандалии на высокой шнуровке, что вызвало очень много вопросов. Но это и вывело балет на другой уровень. Майя Плисецкая доказала, что не обязательно придерживаться определенных стереотипов и подарила миру что-то новое, нетрадиционное.

Самой известной и самой ошеломительной для Плисецкой стала роль в балете «Умиравший лебедь». Эта постановка была настолько завораживающей, что невозможно было оторвать глаз.

4 января 1990 года Майя Плисецкая танцевала свой последний спектакль в Большом театре – «Даму с собачкой» [2]. Она ушла из Большого театра из-за разногласий с руководством. И уже в августе 1994 года Плисецкая вошла в состав жюри, который сама и сформировала, в Санкт-Петербурге на первом Международном балетном конкурсе «Майя».

Майя Михайловна Плисецкая является феноменальной личностью, которая внесла огромный вклад в балетное искусство, в искусство хореографии. Она по сей день является кумиром многих, на нее равняются, ее ставят в пример. Хореография Плисецкой привлекает и завораживает, она наполнена смыслом, в ней хорошо просматривается пластический мотив, что передает легкость и красоту всего танца. Так, она показала себя не только легендарной балериной, но и прекрасным хореографом.

Таким образом, можно утверждать, что Майя Плисецкая является феноменом балетного искусства, а ее творчество достигло самой высокой точки.

Литература

1. Плисецкая Майя Михайловна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Плисецкая,_Майя_Михайловна (дата обращения: 13.06.2019).
2. Плисецкая Майя Михайловна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://videonekrolog.pro/plisetskaya-mayu-mikhaylovna> (дата обращения: 13.06.2019).
3. Мауа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: maua-ballet.ru/maua (дата обращения: 13.06.2019).

ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ В СОЦИАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

*Тычинина Алена Дмитриевна,
студентка 2 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Камаева Марина Петровна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
гуманитарных и социально-экономических дисциплин
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме связи между гендерными особенностями и коммуникативными запросами общества. Авторами рассматриваются такие понятия, как «гендер», «мужественность», «женственность». Дается анализ мужественному и женственному типу коммуникации и ее проявлению в культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: гендер, социокультурные аспекты пола, коммуникативные стратегии, мужественность, женственность, коммуникативные уровни, культурно-досуговая деятельность.

В настоящее время происходит переосмысление проблемы человека в социуме, появляются новые теории личности, получают развитие различные частные коммуникативные теории. Однако трудно определить единую теорию, раскрывающую связь гендера с социальной коммуникацией. Это объясняется тем, что гендерные исследования стали проводиться сравнительно недавно, в 80-е годы XX века, когда в нашей стране произошла смена парадигмы в социально-гуманитарной сфере. Понятие «гендер», часто применяемый термин, дословный его перевод – «род» – не отражает его сущности и имеет другое смысловое значение. По мнению В. В. Макарова и И. В. Василенко «гендер – это одна из ряда определенностей человека, возникающих на основе биологической дифференциации, выражающихся в его социополовой идентификации на основе социокультурной индексичности, в способах адаптации к социальной жизни и формах участия в ней» [2]. В. В. Макаров и И. В. Василенко считают, что «если термин “пол” используется для обозначения мужчин и женщин, то термин “гендер” осмысливается в категориях “мужественности” и “женственности” в многосторонних его отношениях с биологическим полом». Авторы отмечают, что мужественность характеризуется склонностью к обобщению, практичностью, решительностью, властностью, импульсивностью. Женственности имеет такие признаки, как интуитивность, чувственность, сентиментальность, осторожность, обаяние, привлекательность, чуткость и заботливость, жизнерадостность, общительность. Эти образы мужчины и женщины общество считает эталоном в обществе, которое дает установку на то, что мужской и женский стиль поведения соответствует формам культуры, где формируются коммуникативные связи субъектов. Разница в стилях общения зависит от разного воспитания, т. к. мальчики и девочки растут в разных коммуникативных мирах. Люди общаются с ними по-разному и ожидают от них различных типов поведения. О. А. Баева считает, что отличаются также и стили слушания представителей противоположных полов. Мужской стиль, как отмечает автор, характе-

ризуется проявлением внимания к содержанию разговора. Само слушание длится 10-15 секунд. Как только становится ясно, о чем идет речь, мужчины сосредотачиваются на критических замечаниях или перебивают собеседника. Женский стиль отличается большим вниманием к эмоциональной стороне сообщения, самому процессу общения, а не к содержанию разговора [1]. Согласно исследованию Е. В. Смирновой, в речевом поведении мужчин и женщин существует ряд различий, которые накладывают свой отпечаток на ход коммуникации. Если же речь идет о межкультурном диалоге представителей противоположного пола, то предполагается взаимодействие разных культур. Следовательно, особенности менталитета и стереотипов поведения представителей той или иной страны будут накладывать отпечаток на стиль общения мужчин и женщин [3]. Существуют существенные различия и в проведении досуга мужчин и женщин. Студенты Чувашского государственного института культуры и искусств проводили исследования в этом направлении и выяснили ряд различий в отношении качества досуга различных гендерных типов. Мужчины и женщины обладают разными возможностями в материальной сфере, бытует неравенство на рынке труда, женщины являются социально уязвимыми слоями населения и поэтому, качество досуга у женщин ниже, чем у мужчин. Кроме того, женщины больше заняты в сфере домашнего труда, поэтому у них несколько ниже уровень перспектив и притязаний. Изучив досуговые предпочтения мужчин и женщин исследуемой группы, мы сделали вывод о том, что активнее в досуговой сфере мужчины, особенно в развлекательной сфере. Они чаще ездят в горы, на охоту и рыбалку, занимаются спортом. Женщины предпочитают посещение театров, выставок, музеев, но проводят отдых чаще дома, на даче. В целом они активнее, более ориентированы на культурно-развивающие и творческие формы досуга. Барьером в проведении полноценного досуга, по мнению респондентов, является недоступность услуг, нехватка времени, загруженность дома, недостаток материальных средств, зачастую минимальное обеспечение жизненных благ, ограничение потребления. В целом, неравенство в социальных условиях российского рыночного общества приводит к неравенству досуга разных слоев населения. Женщины оказываются, в целом, более обделенными, не все формы качественного досуга им доступны. Возрастает роль домашнего досуга, коллективных форм его проведения, растет значение кратковременных форм досуговой деятельности (недельные, трехдневные и однодневные туры выходного дня). Чем более обеспечен человек, тем больше у него возможностей, и тем более качественно такой человек (мужчина или женщина) проводит свое свободное время.

Таким образом, не только тендерные предпочтения, но и социальные условия, психологические особенности мужчин и женщин влияют на досуг в целом, и, в частности, зависят от положения и социальных ролей мужчин и женщин в обществе. Сфера досуга тесным образом связана с общим положением в социуме. Происходящая в последние годы эволюция досуговой сферы в России изменили представление о соотношении досуговых форм у мужчин и женщин, во многом по-новому поставила вопросы перед работниками социально-культурной сферы.

Литература

1. Баева О. А. Ораторское искусство и деловое общение: Учеб. пособие. – 2-е изд., исправл. – Мн. : Новое знание, 2001. – 328 с.
2. Макаров В. В., Василенко И. В. Философия и социология пола: монография. – Волгоград : Изд-во гос. техн. ун-та, 2002. – 188 с.
3. Смирнова Е. В. Гендерные и социокультурные особенности коммуникации [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2005/02/smironova.pdf (дата обращения: 10.04.2019).

УДК 784.5

АРИЯ ЦАРЕВНЫ-ЛЕБЕДИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

*Тюмерова Ольга Васильевна,
студентка 4 курса направления подготовки «Вокальное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Шершакова Марина Васильевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу Арии Царевны-Лебеди в контексте музыкальной драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Раскрыты основные черты творчества, эстетические принципы композитора в жанре оперы, музыкальная драматургия произведения, место и значение Арии Царевны-Лебеди в оперном спектакле. Выявлены музыкально-исполнительские задачи, стоящие перед певицей в работе над вокальной партией.

Ключевые слова: опера, оперные жанры, музыкальная драматургия, музыкальная форма произведения, художественный образ, тесситура, дикция, артикуляция, вокальное дыхание.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (18.03.1844–21.06.1908) – выдающийся русский композитор, гордость русской композиторской школы. Наряду с сочинением музыки, он занимался общественной деятельностью, был педагогом, дирижером и музыкальным критиком; внес много нового в русский симфонизм, его оперное творчество представляет собой завершающий этап в развитии русской оперы XIX века. В своем творчестве композитор сумел талантливо передать разные стороны жизни – как положительные (красоту русской природы, народного характера), так и отрицательные (деспотизм, жестокость, несправедливость).

Идеям «кучкизма», ставшими основой его мировоззрения с юношеских лет, идеям шестидесятничества композитор был верен всю творческую жизнь. Наряду с многогранной общественной деятельностью, высокой моральной ответственностью перед слушателями, основной его задачей, как и членов «Могучей кучки», являлось стремление воплотить в музыке духовный образ русского народа [4, с. 216].

Анализируя стилевые черты творчества, укажем на присутствие эпического начала, влекущего за собой повествовательность высказывания, характерную для многих его сочинений. Музыкальный язык красочен, много звукоизобразительных эффектов, фантастическая сфера образов влечет за собой колористичность письма. Как подчеркивают исследователи, интонационность Римского-Корсакова основана на крестьянском обрядовом фольклоре (использовал как подлинные цитаты, так и сочинял в «народном духе») и древнерусском знаменном пении (которое нашло обобщение в духовных сочинениях и оперном творчестве).

Опера в творчестве Н. А. Римского-Корсакова занимает центральное место, и потому эстетические установки и воззрения композитора нашли претворение в первую оче-

редь именно в оперном творчестве. Каждая из 15 опер написана в определенном жанре, либо представляет сочетание нескольких. Оперы Римского-Корсакова можно объединить в группы на основе жанровых признаков. К историческим и лирико-психологическим операм относят оперы «Царская невеста», «Сервилия», «Псковитянка», «Боярыня Вера Шелого». Оперы «Снегурочка» (композитор ее назвал «весенней сказкой»), «Сказка о царе Салтане» («просто сказка», написана к 100-летию со дня рождения А.С. Пушкина), «Кашей бессмертный» («осенняя сказочка»), «Золотой петушок» (опера-сатира) относятся к операм-сказкам, каждая из которых ярко индивидуальна. Народно-фантастические образы нашли отражение в операх «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством». Эпический жанр присутствует в опере-былине «Садко» и опере-легенде «Сказание о невидимом граде Китеже». Известны также его оперы «Моцарт и Сальери» (камерная опера), опера-балет «Млада».

Опера «Сказка о царе Салтане» была написана в 1899 году, к 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина. Это последняя опера (по словам Н. А. Римского-Корсакова, «просто сказка»), написанная композитором в XIX веке и последнее произведение из сказок-опер Римского-Корсакова относительно «безмятежного» характера. Некоторые черты сатиричности, присутствующие в опере, предваряют следующие оперы-сказки Римского-Корсакова (имеющие сатирический характер).

В жанровом отношении произведение представляет собой чисто сказочную оперу без примеси других жанров. Сказочность проявляется в таких чертах, как «игрушечность» сюжета, ощущается замедленность действия, используется прием музыкального повтора, перекликающийся с текстовыми повторами-присказками в сказках (например, «Ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет» и другими).

Либретто по сказке А. С. Пушкина написал В. И. Бельский. В опере отражен гармоничный мир поэзии Пушкина, преобладают светлые, добрые чувства, отсутствует многозначность и символика. Музыка ее отличается непосредственностью, веселостью. Зло не представляет опасности, позитивный конец известен заранее [2].

Лирическое начало присуще в основном образу царицы Милитрисы, а подлинно фантастическое – образу Царевны-Лебеди, который связан с морем и воплощает добро. Важно отметить, что все образы в опере отмечены похожестью на театральные «маски», то есть лишены психологических характеристик.

Царевна-Лебедь представляет собой собственно фантастическое действующее лицо. Анализируя ее образ в опере, можно отметить, что он, как и многие другие, не претерпевает глубоких изменений в процессе развития музыкальной драматургии. По сравнению с образами полуфантастических-полуреальных героинь более ранних опер (Снегурочки, Волховы), образ Царевны-Лебеди менее глубок. Но именно Царевна-Лебедь воплощает в себе центральную идею всей оперы – победу добра, красоты, справедливости над злом, коварством, хитростью [2, с. 172].

Ария Царевны-Лебеди «Ты, царевич, мой спаситель» звучит во II действии, сюжетная линия которого состоит в том, что морская волна выбрасывает бочку на берег острова Буян. Из бочки появляются царица Милитриса и ее сын царевич Гвидон. Видя, как коршун пытается схватить лебедя, Гвидон выпускает из лука стрелу, которая поражает хищную птицу. Из моря выходит Лебедь-птица и исполняет арию. В ней образ Царевны-Лебеди раскрывается сразу – во всей полноте присущих ей характеристик. Ее «человеческое» и «птичье» начала не противоречат друг другу. В драматургии оперы данная ария является центральной как наиболее полно раскрывающая фантастический образ героини

Партия Царевны-Лебеди в музыкальном плане является одной из наиболее ярких и выразительных партий для сопрано. Богатая выразительными интонациями, высокой тесситурой, показом огромных возможностей высокого голоса, она достаточно широка

по диапазону. Мелодия вокальной партии находится в пределах от «ре¹» до «си²», движется по мажорным и минорным трезвучиям, различным септаккордам, имеет много задержаний. Ария имеет концентрическую форму.

Известно, что целостность в передаче образа достигается взаимосвязанностью всех выразительных средств. Однако исполнителю необходимо уделять внимание каждому выразительному средству отдельно – вокальному интонированию, темпоритму, метроритмическим особенностям, динамике, тембру и т. д.

Одной из главных задач певца в работе над музыкальным произведением является раскрытие содержания музыкального образа. Образ в музыке, как известно, представляет собой целостно выраженный характер, настроение, комплекс тех или иных чувств. Ария Лебеди представляет развернутую характеристику единственного подлинно фантастического, волшебного образа в произведении. Его идейное содержание связано с воплощением добра и красоты, которые несут людям все самое лучшее в их жизни.

К художественным задачам, стоящих перед певцом, можно отнести и работу над дикцией и артикуляцией. Слово раскрывает смысл музыки, а это требует внимательного отношения к дикции и артикуляции исполнителя. Как указывают методисты, следует развивать артикуляцию как согласных, так и гласных звуков. Очень важно добиваться ясности и отчетливости согласных, особенно обращать внимание на окончания фраз и глухие звуки. В работе над гласными необходимо стремиться к полноте и открытости звучания. Артикуляционная отчетливость играет огромное значение в передаче эмоциональной наполненности вокальной партии.

Работа над вокальным дыханием – одна из основных в процессе постановки голосового аппарата. Постановка правильного дыхания связана с формированием опоры в дыхании. Требуется внимание и к освобождению гортани, к достижению свободы лицевых мышц и т. д.

Тесситура – это высотное положение звуков в музыкальном произведении по отношению к диапазону певческого голоса или музыкального инструмента [3]. В арии достаточно много высоких звуков, а также переходов из средней тесситуры в высокую, что требует правильно подобранных вокальных приемов для достижения чистоты интонирования и полноты звучания голоса в данных фрагментах.

В изучении Арии Царевны-Лебеди важна работа над целостностью формы. Выделение частных исполнительских задач тесно связано с умением видеть произведение целиком, то есть с охватом целостности музыкальной формы. На формирование данного умения направлены такие виды работы, как выявление особенностей драматургии, то есть этапов развития действия (экспозиции, завязки, развития, кульминации, финала), а также создание эмоциональной партитуры вокальной партии. Такое целостное видение образа способствует достижению большей выразительности, яркости в исполнении.

Актерское мастерство как одна из исполнительских задач является условием убедительного воплощения художественного образа. Опера как синтетический жанр искусства предполагает наличие у певца не только вокальных данных, но и актерских способностей. Исполнитель-вокалист должен уметь работать над своей партией так же, как актер работает над ролью. Это включает понимание характера своего героя, мотивацию его поступков, определение драматургии роли в сквозной линии развития всего музыкально-театрального спектакля. Работа над сценическим движением и речью, наряду с вокальными задачами, является обязательным условием правдивого и выразительного воплощения музыкального образа на сцене. В работе над Арией Царевны-Лебеди следует добиваться соответствия характеру героини, который, повторим, является воплощением добра и красоты, несущих людям все самое лучшее в жизни.

Таким образом, для грамотного воплощения образа на сцене певец должен много и

долго работать над своей вокальной партией. Мы кратко обозначили основные задачи в работе над партией Царевны-Лебеди.

Ария Царевны-Лебеди, написанная для высокого женского голоса сопрано, представляет яркое, выразительное произведение, в котором певица может показать свои лучшие вокальные качества. Партия имеет достаточно широкий диапазон, преобладает мелодика кантиленного склада с широкими интервальными ходами, скачками. Техническая работа направлена на овладение техникой легато, ровностью звучания в разных по высоте мелодических построениях. Динамика соответствует формообразующим принципам и требует осознания драматургического развития образа. Также следует работать над дикцией и артикуляцией, целостностью формы, актерским мастерством, темпоритмом и другими средствами выразительности, которые в совокупности помогают певцу достичь высокого профессионального мастерства.

Литература

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М. : Музыка, 2012. – 368 с.
2. Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. Кн. 2: Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков: учебник. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Музыка, 1984. – 310 с.
3. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1988. – 70 с.
4. Рапацкая Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века». – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 384 с.

ПОДРАЖАНИЕ КАК МЕТОД ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ВОКАЛИСТА

*Федорова Анастасия Сергеевна,
студентка 2 курса направления подготовки
«Музыкально-театральное искусство»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Петров Геннадий Николаевич,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
гуманитарных и социально-экономических дисциплин
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается метод показа и подражания, а также его эффективность при обучении пению.

Ключевые слова: вокальное искусство, подражание, показ, вокальная педагогика.

«Метод подражания» или же более правильная его трактовка «метод примера» является одним из самых главных и древнейших методов в педагогике. Показ примера в педагогическом процессе всегда был самым доступным способом донесения информации до ученика. Подражать – значит следовать образцу. Задача ученика запомнить и воспроизвести все, что сделал педагог. Этот метод имеет довольно широкое распространение. Что же касается нас, вокалистов? Какую роль играет показ примера в формировании профессиональных навыков начинающего вокалиста?

Обучение сольному пению строится на активном взаимодействии педагога вокалиста и обучающегося. Очень важно, чтобы в процессе обучения учеником были освоены основные правила формирования правильного певческого звука. В обучении академическому пению ученик должен научиться владеть певческим дыханием, овладеть методами атаки и техникой ведения звука, он должен освоить приемы передачи художественного образа, а также многое другое (следить за дикцией, постановкой корпуса и головы, избавляться от зажимов и т. д.).

Огромный объём работы предполагает умственный и физический труд, не зря пение является психофизическим процессом. Очень часто начинающему вокалисту сложно понять на чем и как строится правильный певческий звук, отсюда возникают проблемы, так как «выкрикивания» без опоры и отсутствие правильного вокального зевка становятся губительными для голоса. Без помощи высококвалифицированного педагога замечать и исправлять свои ошибки на начальных порах очень сложно. Даже прочтение методических пособий по вокалу не будут столь же эффективны как наглядный пример педагога.

Метод показа и подражания или же эмпирический метод (объяснительно-иллюстративный) является лидирующим в вокальной педагогике. «Повтори за мной» – вот и вся основа этого метода.

Автор учебника «Основы вокальной методики» Л. Б. Дмитриев писал о нем так: «...он в высшей степени нагляден, заразителен и доступен, заставляет интуитивно найти нужные приспособления. При этом на ученика воздействуют все возможные факторы, сигнализирующие о том, как это следует сделать: зрение, слух, эмоциональное возбуж-

дение от услышанного хорошего звучания – все это вдохновляет, мобилизует на преодоление сложной задачи. Этого нельзя достигнуть никакими рассказами...».

Начинающему вокалисту сложно сразу понять и применить в пении все практические требования при исполнении произведения, сложные для новичка понятия такие как: «певческая опора», «зевок», «кантилена» вряд ли дадут ему полное представление о правильной постановке звука. Именно поэтому важен наглядный пример. Такой способ воздействия является самым доступным и эффективным. Еще в 17 веке особенности обучения певцов в Италии сводились к следующему – обучались вокалу с 6-7 и до 17 лет, основным в преподавании был метод показа, и стоит заметить, что обучали пению, как правило, только певцы. Образование давали в консерваториях и частным образом – выдающийся педагог того времени Порпора сформировал правила обучения искусству пения. Также вышли несколько печатных трудов других авторов, из которых следует, что педагог должен быть отличным певцом, уметь вселить веру в себя другому обучаемому и правильно определить нагрузку при занятиях.

Варламов рассматривал целый круг требований к педагогу пения, он считал, что педагог должен в равной степени владеть как теоретическими знаниями о правильной постановке звука, так и практическими. «Он должен быть певцом и притом хорошим, должен соединять правила с примерами, а искусство пения со способом преподавания, основанном на опытности и практике...», - пишет Варламов в своем труде «Полная школа пения» [1]. Поэтому следует учесть и тот фактор, что метод показа и подражания не всегда является полезным при формировании певческого голоса. Очень важно, чтобы педагог использующий данный метод сам обладал правильно выстроенным и технически совершенным голосом, иначе он может навредить начинающему вокалисту.

Как правило, мышечная память гораздо сильнее умственной, а значит переучить ученика с неправильно поставленным голосом потом уже будет гораздо сложнее. Л. Б. Дмитриев рассматривал как положительные, так и отрицательные стороны метода показа: «Положительное качество подражания – это целостное воздействие на голосовой аппарат... отрицательное – педагог не всегда имеет совершенную вокальную форму...» [2].

В век современных технологий мы имеем множество возможностей, чтобы прослушать, или же просмотреть записи исполнения мировых певцов, чье исполнение считается певческим эталоном. Дмитрий Хворостовский в свою очередь утверждал: «То, что я сложился такой, какой есть - это на 50% от того, что много слушал и слушаю других певцов. Воспитывал и воспитываю свой голос благодаря этому».

Метод подражания проявляет себя не только на занятиях в классе с педагогом, он является эффективным и при прослушивании записей, походах в театр на оперу или же при посещении концертов. Рекомендуются обращать внимание на технику ведения звука певцов, для того чтобы лучше понимать тонкости строения певческого звука.

Для большей эффективности начинающему певцу стоит не забывать и о методической части обучения пению – показ примера в совокупности с прочтением методических трудов выдающихся вокальных педагогов дают ученику еще более глубокие знания о строении и работе его инструмента.

Таким образом, метод показа в вокале всегда был и есть самым эффективным и доступным способом обучения пению. Он помогает ученику интуитивно выстраивать правильный певческий звук, подражая своему педагогу. При применении этого метода имеются так же особые требования к педагогу, иначе он может попросту навредить начинающему певцу. Также стоит учитывать и эффективность прослушивания и просмотра записей с выступлений выдающихся исполнителей – это так же может стать доступным способом обучения пению посредством метода показа и подражания.

Литература

1. Вокальная школа Варламова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studbooks.net/1054062/kulturologiya/polnaya_shkola_peniya (дата обращения: 08.06.2019).
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М. : Музыка, 2007. – 368 с.

НАРОДНОЕ ГУЛЯНИЕ КАК ФОРМА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Хохлова Татьяна Валерьевна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Каримов Ботурджон Кадирович,
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В приведенной ниже статье народные гуляния рассматриваются в качестве средств социально-культурной деятельности, а также раскрываются специфические особенности проведения праздника.

Ключевые слова: досуг, народное гуляние, семейные праздники, ритуалы, свадебные обряды и праздники на Руси.

Праздничные дни сопутствовали человеку с древнейших времен. Будучи в абсолютно всех сообществах с давних времен, торжества считаются важным обстоятельством общественного существования [1, с. 114].

Общение молодежи идет со старинных времен. На Руси молодежь зимой собиралась на посиделки, целыми вечерами пели песни, частушки, рассказывали разные небылицы.

Летом молодежь выходила на берег реки или на опушку леса. Там они водили хороводы. Девочки с малых лет учили от сестер и матерей хороводные песни.

Русские крестьяне, соблюдая религиозные праздники летом, не работали от силы два-три дня. Они понимали, что день весны и лета кормят год. Все силы крестьянства были брошены на выращивание урожая и его сохранение. Осенью начинались свадьбы с покрова дня после уборки урожая. Тогда соблюдались все праздники: рождество, крещение и так далее.

Гуляния весенне-летние и осенне-зимние были особенно любимыми развлечениями народа. Гуляния – это целый комплекс развлечений и забав. Они проводились как в воскресные дни, так и в будни. Молодежь обычно гуляла на специально отведенных местах и обязательно в присутствии зрителей: деревенских жителей, желавших посмотреть на молодежь. Это были пожилые мужчины и женщины, которые с интересом наблюдали за ее ходом, одобряя или не одобряя поведение гуляющих [2, с. 6].

У наших предков праздничные гуляния являлись значимой составляющей проведения досуга. Много веков русский народ почитал традиции, обычаи, устои, старался сохранять их для молодого поколения.

Быт русского крестьянина в те времена была сложной, значительная часть времени отводилась на работу на земле. А праздничные гуляния способствовали смене деятельности и активному отдыху. Возможно, по этой причине русскому народу было любо широко и с размахом отмечать праздники.

Традиционные русские праздники предполагали полный запрет в выполнении ежедневной работы (косьбы, вспашки, колки дров, шитья, ткачества, уборки т.д.). Во время праздника люди должны были одеваться в праздничную одежду, радоваться и веселиться, осуществлять только лишь веселые, славные беседы. Из-за неисполнения данных законов с людей было финансовое взыскание. Каждый период года сыграло в жизни русского человека свою определенную значимость. Зимний период особенно славился гуляниями, шумными забавами, потехами и игрищами.

Основные русские праздники на Руси:

- Рождество;
- Святки (Святочная неделя);
- Крещение;
- Масленица;
- Вербное воскресенье;
- Пасха;
- Красная горка;
- Ивана купала;
- Ильин день;
- Медовый спас;
- Яблочный спас;
- Третий спас;
- Покров день.

Среди больших праздников, которые отмечала вся деревня, наиболее почитались Пасха, Рождество Христово, Святки, Масленица, Семик – Троица, Петров день, Покров, престольные и заветные праздники. Большие праздники продолжались обычно от трех до четырех дней, а некоторые из них, например Пасха или Масленица, – неделю.

Православные праздники – это дни, посвященные церковному прославлению самых значимых православных религиозных событий. Основу православных праздников составляют дохристианские культы и обряды. Общее количество православных праздников значительно превышает число дней в году, и поэтому практически на каждый день приходится по нескольку праздничных событий. Список великих праздников открывает Пасха. Также есть праздники Ильин день, Георгий Победоносец и др. [2, с. 112].

Праздник – это проявление форм и видов культуры коллектива, начиная от принятых форм поведения, заканчивая показом нарядов, исполнения песен и танцев.

Праздник в значительной степени ритуализирован, обряден, но никогда не сводится к ритуалу или обряду, оставляя место новому, непредусмотренному, свободе проявления и сознательному выбору.

Часто русские национальные обряды образуют собой довольно причудливое сочетание действий, обусловленных древними языческими верованиями, которые, тем не менее, гармонично соотносятся с христианскими православными взглядами. Обрядовые действия могли быть магическими и игровыми.

Таким образом, в основе функционирования праздника располагается взаимосвязанная теория традиций, обычаев, ритуалов.

Крупные события и даты традиционного праздничного календаря отмечались как бы в трех измерениях. Собирались дома, в кругу семьи, демонстрируя сплоченность рода, подчеркивая родство по крови. Обязательно посещали храм, акцентируя родство по вере, приобщение к духовности. Непременно выходили на улицу, «в народ», что подчеркивало единство социума, давало возможность проявления естественного в человеке в рамках смеховой культуры. Так, все три части направлены были на осуществление древнейшей философии праздника – объединение в общем устремлении, преображение себя и мира,

приобщение к непреходящим ценностям.

Существовала достаточно сложная система праздников, складывавшаяся столетиями и поддерживаемая практически ежегодно. Еще одна важная особенность праздника: являясь неотъемлемой частью культуры, он всегда был, есть и будет идеологизирован.

В качестве заключения к данной статье можно сделать вывод, что необходимо сохранять старые обычаи и праздники в современном мире, ведь это одна из актуальных тем на сегодняшний день.

Литература

1. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность: Учебник. – М. : МГУКИ, 2004. – 539 с.
2. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища : Конец XVIII – начало XX века. – М. : Книга по Требованию, 2012. – 191 с.

**РОМАНС А. Н. ЛОЦЕВОЙ «КАК ВО ТЕМНОМ БОРУ»
В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**

*Швецова Полина Альбертовна,
концертмейстер кафедры вокального искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Васильева Инна Вячеславовна,
концертмейстер кафедры вокального искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье в музыкально-педагогическом аспекте рассмотрена работа концертмейстера с вокалистом над камерно-вокальным сочинением А. Лоцевой «Как во тёмном бору» из «Цикла романсов, музыкальных повествований на народные сказы и стихи М. Юхмы». Приведён музыкальный анализ произведения. Создана попытка популяризовать камерные вокальные сочинения композитора путём краткого разбора одного из них — данного вокального цикла.

Ключевые слова: концертмейстер, композитор, вокальный цикл, музыкально-художественный смысл, чувашская поэзия.

В учебном процессе результативность вокального развития певца обусловлена влиянием разных факторов. Среди них большое место занимает правильный подбор репертуара, ценных с художественной точки зрения произведений, способствующих вокальному росту исполнителя. Концертное воплощение идейно-художественного замысла композитора предусматривает большую предварительную совместную работу вокалиста и концертмейстера в направлении решения музыкально-теоретических и исполнительских задач над сочинением.

В период обильно льющегося потока музыкальной информации, различной не только по стилевой направленности, но и по уровню художественной значимости в классе вокала актуальна проблема выбора репертуара. Задача педагога и концертмейстера – ориентировать, поддерживать и расширять сферу музыкальных интересов обучающихся.

Цель написания статьи – обратить внимание вокалистов на вокальное сочинение современного композитора А. Лоцевой, как на вариант для использования в репертуаре; а также помочь вокалисту в качестве концертмейстера проникнуть в мир музыкальных образов «Цикла романсов, музыкальных повествований на народные сказы и стихи М. Юхмы», в частности, обратиться к произведению «Как во тёмном бору».

По мнению авторов статьи, вокальные сочинения А. Лоцевой современные, привлекательные с точки зрения художественной ценности. Так, музыковед Л. И. Бушуева подчёркивает оптимистичное начало, внутреннюю динамику, профессиональную технику сочинения и знание автором возможностей фортепианной фактуры, природы вокала, делающие ее творения привлекательными для слушателей и исполнителей [1].

Анита Натановна Лоцева родилась в г. Чебоксары. Окончила фортепианное отделение Чебоксарского музыкального училища им. Ф. П. Павлова (класс Д. С. Ходяшевой). Одновременно брала уроки композиции у В. А. Ходяшева, в 1975 г. продолжила учебу на теоретико-композиторском факультете Московской государственной консерватории

им. П. И. Чайковского (класс композиции профессора А. Николаева). Среди ее наставников были известные российские музыканты, музыковеды и композиторы А. Лемуан, Н. Раков, Э. Денисов, Ю. Холопов, Ф. Мюллер, Г. Крауклис и др. Обучалась в ассистентуре- стажировке Московской консерватории у А. Николаева.

Член Союза композиторов СССР (1989 г.). В 1992 г. эмигрировала в Израиль и до 2011 года жила и работала в г. Назарет. Сотрудничала с театрами «Elit» и «Theatre for immigration», выступала с творческими коллективами, участвовала в юбилейных концертах местных драматургов М. Азова и Б. Эскина. С 2011 г. проживает в г. Чебоксары, работает в ДМШ № 3. 19 декабря 2013 г. там прошел ее авторский концерт, на котором прозвучали новые сочинения, созданные ею после возвращения на родину.

Одно из ведущих направлений творчества композитора А. Лоцевой – прошлое чувашского народа: его история и мифология (сказки, легенды и предания). Эта благодатная и неисчерпаемая тема воплощается в творчестве композитора последовательно – на протяжении десятилетий, и через разнообразные сюжеты – от реальных событий истории до народных легенд. Музыковед Л. И. Бушуева так пишет об этой линии творчества композитора: «Воскрешая страницы минувших эпох, автор находит свой индивидуальный художественно-образный строй с характерными приемами письма. Созданные А. Лоцевой произведения на сказочно-историческую тематику вносят определенный вклад в развитие чувашского профессионального музыкального искусства» [1]. Зародившееся в 1980-е гг. сотрудничество с поэтом, писателем, драматургом, знатоком чувашской мифологии и фольклора М. Н. Юхмой стало для нее плодотворным. Его произведения послужили литературной основой для всех музыкально-сценических сочинений А. Н. Лоцевой: балетов «Угаслу» (1991 г.) и «Свет Вечерней Зари» (2006 г.), музыкально-го спектакля «Млечный путь» (2010 г.).

Другая линия творчества А. Лоцевой связана с инструментальными и вокальными сочинениями для различных исполнительских составов. В этих произведениях она показывает себя как искусный колорист, владеющий тонкой игрой ладогармонических и тембровых красок. Впервые этот стиль, напоминающий сочинения композиторов – импрессионистов, проявился в звуковых зарисовках «Прелюдии (по мотивам картин Рокуэлла Кента» (1975 г.). Эксперименты в данном направлении были продолжены в «Вариациях на чувашскую тему» (1985 г.), вокальном цикле «Братский ковш», фортепианных циклах «Пустыня» (2005 г.), «Восточный вальс» (2005–2006 г. г.), «Гармошка – балалайка» (2010 г.).

В 2013 г. был создан «Цикл романсов, музыкальных повествований на народные сказы и стихи М. Юхмы».

Название цикла говорит само за себя: слушатель в стихах М. Юхмы слышит легенды с характерными сюжетами, отражающими верования чувашского народа. Как известно, творческие пристрастия М. Юхмы сформированы под воздействием поэзии и фольклора чувашского народа. Поэзия Юхмы берёт начало от «песен – раздумий» волжских народов [4].

Эти песни с философско-мировоззренческими сюжетами посвящаются важным вопросам бытия (обычно называемых вечными), общечеловеческим универсалиям (так, к примеру, один из часто повторяющихся мотивов чувашской песенной поэзии – это сравнение течения жизни с течением воды). К универсалиям принадлежат и представления о всевластности судьбы, скоротечности жизни. Стихосложение М. Юхмы – прямая проекция поэтики чувашских краткосюжетных песен. Краткосюжетность – главное свойство композиционного строения классической чувашской народной песни. Краткосюжетная, или афористическая поэзия, имеет такую отличительную архаичную особенность, как жестко выдерживаемый образный параллелизм и вытекающую из него симметрию

двузвенной строфики, господствующей у чувашей. Афористический тип стихосложения проявляется во всех жанрах, глубоко репрезентирующих традиционную культуру чувашей. Композиционное совершенство, лаконизм формы, значительность образов, глубина мысли и чувства свойственны для поэтики чувашских краткосюжетных песен [2].

В цикле обращает на себя внимание явное несоответствие «народности» поэтического текста чувашского поэта с «нечувашским» звучанием музыки композитора.

Цикл романсов, музыкальных повествований на народные сказы и стихи М. Юхмы – это 7 вокальных номеров :

«Как во тёмном бору», «Бежит, звенит речка...», «Сны», «Быстрая», «Годы бегут», «Весна в Сугутах», «Девушка говорит».

Номер 1. «Как во тёмном бору». В нём запечатлен мотив предрешённости горькой судьбы в двух ракурсах: как состояние природы и как душевное состояние выросшей всем на диво красавицы.

Номер 2. «Бежит, звенит речка...». По внутреннему содержанию – это тоскливое излияние чувства безысходности. Оно подчеркнуто контрастом, созданным спокойным, бесстрастным образом непрерывно текущей по камушкам речки.

Номер 3. «Сны». Произведение отличается характерными интонациями колыбельной, но это не колыбельная для убаюкивания, так как музыка романса звучит причудливо и завораживающе. Музыка этого романса переносит слушателя в некий нереальный мир мечтаний, фантазий.

Номер 4. «Быстрая». Смысл текста – безысходность, безрадостность, печаль. Музыкальное оформление усиливает чувства одиночества и бесперспективности.

Номер 5. «Годы бегут». Характерный для чувашской афористической поэтики смысл текста – размышления о смысле жизни, о её скоротечности. Композитор в музыке эти моменты («времени волны», «гулкое эхо столетий и дум» и т.д.) обыгрывает: «Годы бегут» приобретает мощную экспрессию, глубину философских размышлений.

Номер 6. «Весна в Сугутах». Тематика романса – это воспоминания автора о счастливых моментах детства: в сочинении предстают преломлённые в воображении поэта образы родных пейзажей. Герой сюжета вновь испытывает счастливые минуты, пережитые в дни первых весенних гроз. По характеру сочинение радостно-оживлённое, полное чувства счастья.

Номер 7. «Девушка говорит» схожа по характеру с первым номером, но более лиричная. В ней повествуется о красивых цветах, выросших среди старых деревьев и кустов в «темнолесье», и восхитительной красавице, неоценённой по достоинству. Чувства любви и нежности живут в сердце девушки. Идея сопоставления образов природы с внутренними чувствами человека, присутствующая в чувашской народной поэзии, лежит в основе поэтического текста.

Подробно остановимся на изучении первого номера данного цикла в работе концертмейстера с вокалистом. Романс «Как во тёмном бору» написан в характере раздумья, переходящего то в радостно-оживлённые, то в горестные размышления. Ему присущ повествовательный оттенок.

В поэтическом тексте применён литературный приём «поэтический параллелизм» – проведение аналогии между главным героем повествования и образами природы, сопоставление состояний природы и внутреннего мира человека [2]. Соответственно выстраивается музыкальная форма, состоящая из двух куплетов.

В первом куплете поётся о необычайно красивых цветах, которые цветут в тёмном бору – однако ими никто не любуется, не знает о них. Смысл второго куплета следующий: выросла всем на диво красавица, однако она несчастлива.

В основе куплета два контрастных раздела: в одном преобладает эпически-пове-

ствовательное начало, в другом – танцевальное. Первый раздел состоит из двух сходных фраз, что придаёт ему внутреннюю цельность и единство. Обе фразы развиваются на остином звучании пентакорда, смысл которого двоякий: во-первых, в создании сумрачной картины тёмного леса, которую оживляют «цветы алые», во-вторых, в сакральности, архаичности. Звучащая на всём протяжении одна гармония способствует широте дыхания фраз и объединяет их в единое целое. В начале первого раздела развитие мелодии происходит в поступенном восходящем движении, которое завершается нисходящим скачком на выдержанный доминантовый тон. В сочетании с трелью у фортепиано на этом же звуке и доминантовым трезвучием в гармонии возникает ощущение некоего ожидания, неразрешённости, потребности дальнейшего развития. Мелодия в аккомпанементе дублирует вокальную партию, что способствует созданию весомости звучания, эпической повествовательности мелодии. Вторая фраза аналогична первой, но доминантовый тон в конце фразы разрешается в тоническую приму. И в фортепианной партии также отмечаются изменения: трель «переливается» более светло благодаря повышению в ней VI ступени, колорит звучания становится ярче и красочнее. На фоне трели, подобной перезвону колокольчиков, раздел завершается аккордовой последовательностью акцентированных трезвучий в высоком регистре. В этих трезвучиях уже отчётливо определяется ладовый колорит второго раздела куплета (C-dur) вследствие отмены знаков альтерации, что способствует подготовке второго раздела.

Второй раздел куплета имеет танцевальный характер. Композитор находит новые средства музыкального языка, изменяя первичные жанровые признаки: метр становится четырёхдольный, ритм – более дробный (четверть – две восьмые). В фактуре сопровождения присутствует остином в левой руке и то же ритмическое дробление – в правой, что характерно для танца. В основе первой фразы вокальной мелодии – задорный секундовый мотив, односторонне опевающий III ступень лада. Вокальная партия в целом дублируется в верхнем голосе аккомпанеента. На завершающую весь куплет фразу приходится кульминация. Звучание приобретает большую напряженность: в басовом (нижнем) голосе фортепианной партии звучит нисходящий целотонный тетракорд, а верхний голос сопровождения восходящими секундами следует за вокальной линией. Мелодия вокальной партии ритмически укрупняется, в то время как в аккомпанементе ритмическая дробность сохраняется и фактура уплотняется благодаря двойным нотам. Созданию кульминации способствует нарастание громкости звука в динамике *crescendo*. Все эти средства выразительности направлены на создание ощущения внутренней противоречивости, дисгармонии.

Пентакорд, звучащий в начале и конце куплетов в музыкальной ткани аккомпанеента, напоминает звук удара в колокол. Проигрыш в завершении каждого куплета представляет собой фантастические «переливы» квинтольных фигураций, напоминающих то ли перезвон колокольчиков, то ли мерцание светящихся огоньков, звёздочек.

Второй куплет произведения по характеру аналогичен первому, но музыкальная ткань уплотняется: на остином пентакорд накладывается новая квинта, партия фортепиано не только дублирует, но и имитирует вокальную мелодию в нижнюю дециму. Ладовый контраст между разделами первого куплета (c-moll / C-dur) заменяется более близким соотношением параллельных тональностей (c-moll / Es-dur). Подготавливается кульминация, звучание становится напряженней, ярче: тесситура всей музыкальной ткани выше на терцию, два последних такта в партии вокала отмечены *ritenuto*, звуки восходящего мотива акцентированы. В дополнении данного периода вновь таинственно, фантастично как перезвон колокольчиков звучит фортепианная партия.

Интонация последних двух тактов наполнена отчаянием: тоническая прима в вокальной партии внезапно переходит в III высокую ступень, диссонантные гармонии в

фортепианной партии усиливают это настроение. Тема всевластности судьбы, типичная для чувашской краткосюжетной поэзии, находит прямое отражение в тексте М.Юхмы. В музыке романса данный момент обыгран, драматизирован в самом финале.

Цикл написан для меццо-сопрано – низкого сопрано. Средний регистр, в котором написано произведение, позволяет работать над ровностью звука во фразах, над фразировкой вокальной мелодии, укреплением среднего участка диапазона.

Итак, в статье рассмотрено сочинение современного композитора А. Н. Лоцевой, не звучащее повсеместно в академических концертах (только на творческих вечерах и съездах композиторов), однако имеющее ценность не только с художественной точки зрения (профессионализм, отточенное мастерство, оригинальность и т. д.), но и с вокально-педагогической. По нашему убеждению, данный вокальный цикл заслуживает того, чтобы быть включённым в исполняемую программу певцов – он обновляет и обогащает её. Для осознанного восприятия данного сочинения вокалистом необходима его совместная с педагогом и концертмейстером работа над произведением в музыкально-педагогическом аспекте. Музыкально-теоретический анализ произведений позволяет понять художественный замысел произведения, необходимый для убедительного воплощения его в сценическом образе.

Литература

1. Бушуева Л. И., Илюхин Ю. А. Композиторы Чувашии: библиографический справочник; Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук. – Чебоксары : Чувашское книжное изд-во, 2014. – 509 с.
2. Кондратьев М. Г. Чувашская музыка: От мифологических времен до становления современного профессионализма. – Москва : ПЕР СЭ, 2007. – 288 с.
3. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: учебник специального курса для музыкальных вузов. – Москва : Музыка, 1967–1980. Ч. 1: Элементы музыки и методика анализа малых форм. – 1967. – 752 с.
4. Писатели: Очерки. Т. 6. – Чебоксары : Чувашское кн. изд-во, 2008. – 398 с.

ОРГАНИЗАЦИЯ КОРПОРАТИВНОГО ДОСУГА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕНДЕНЦИИ

*Ярухина Ольга Александровна,
студентка 1 курса направления подготовки
«Социально-культурная деятельность»
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Научный руководитель – Камаева Марина Петровна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
гуманитарных и социально-экономических дисциплин
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются основные направления корпоративного досуга. Воспроизводится анализ опыта организации корпоративного досуга в зарубежных и отечественных корпорациях. Выявляется необходимость этих направлений для формирования сплочённого коллектива и поддержания здоровья членов корпорации.

Ключевые слова: повседневный досуг трудового коллектива; корпоративные праздники; тренинговые мероприятия;

В последнее десятилетие большое развитие получили организации и компании. И всё чаще они обращаются к такому понятию как «корпоративный досуг». Исходя из разных трактовок понятий корпоративного досуга предложенных Вильчинской-Бутенко М. Э. Белоусовой можно выявить определение [1, с. 2]. Корпоративный досуг – совокупность педагогически целесообразных культурно-досуговых мероприятий, включающий в себя развивающие и развлекательно-рекреационные функции, которые направлены на формирование «корпоративного духа» сотрудников и поддержания здоровья членов компании.

В современном бизнесе корпоративная культура выступает важным условием успешной работы компании, фундаментом ее динамичного роста, своего рода гарантом стремления к повышению эффективности.

Проблему корпоративного досуга изучали такие исследователи как Т. Д. Белоусова, Г. Б. Бехар, М. Э. Вильчинская-Бутенко, Д. В. Голдстейн, Н. Ю. Еремина, В. А. Хохлов.

Организация корпоративного досуга способствует адаптации и быстрого включения нового сотрудника в рабочий процесс. Также взаимодействует в преодолении возможной отчуждённости и образованию теплых взаимоотношений между подчиненными и руководством, а также всей организации в целом. Корпоративный досуг положительно влияет на работоспособность, производительность и способствует мотивации сотрудников компании.

Именно за рубежом впервые появились задатки корпоративного досуга. В 20-ом веке Генри Форд, отец-основатель компании «Ford Motor Company», первым начал здороваться с рабочими за руку, ввёл поощрительные премии за здоровый образ жизни и хорошую работу. Он внедрял на своих заводах такие традиции, которые помогали создавать благоприятную атмосферу и приверженность сотрудников фирме.

На протяжении XX в. корпоративный досуг трудовых коллективов и в России, и за

рубежом сложилась в определенную систему, которая имеет множество разновидностей. Самыми популярными направлениями являются: тренинговые мероприятия, праздники, туризм и повседневный досуг сотрудников в компании.

Эффективную и точную работу сопровождает такое направление корпоративного досуга, как повседневный досуг трудового коллектива. Работа построена на том, чтобы сотрудник имел возможность отдохнуть, не покидая место работы. Этот опыт переняли всемирно известные и популярные американские компании «Google», «Apple», «Twitter» которые расположены по всему миру. Они построены на ряде мер, которые направлены на создание физического и психологического комфорта для сотрудников.

Компания «Google» построила свои офисы комфортабельными и оригинальными. По всему миру их насчитывается больше 70. Они необычны, не похожи один на другой, а главная изюминка в них это приятная и расслабленная атмосфера.

Офисы оснащены волейбольным и баскетбольным поле, массажным кабинетом, парикмахером, капсулой сна, йогой, фитнесом, бассейном и тренажёрным залом. В зонах для отдыха можно поиграть в бильярд, теннис, залипнуть в «Lego» или просто посидеть. Работать можно не только в офисе, но и в гамаке, в кресле-груше или на беговой дорожке, поставив ноутбук перед собой. Какой-то из дней недели разрешается работать на дому, по предварительному согласованию с менеджером [3]. Внутри зданий расположены магазины, где можно купить одежду, еду (несмотря на то, что питание в кафе на территории штаб-квартиры компании в Маунтин-Вью (штат Калифорния, США) бесплатное для сотрудников). Такой подход стал частью стратегии развития персонала во многих иностранных компаниях.

Отличным примером повседневного рабочего досуга является офисы Российской социальной сети «ВКонтакте». Главная штаб-квартира «ВКонтакте» располагается в одном из самых красивых зданий Петербурга — в доме «Зингер». Офисы работают круглосуточно и без выходных, где каждый сам формирует удобный для себя график. Они оснащены комнатами отдыха, где можно поиграть в приставки, сходить в ресторан, кофейню, салон красоты, кабинет массажиста, приёмные терапевта и психолога. Держать форму помогают спортзал и многофункциональная спортивная площадка, можно на время взять велосипеды и самокаты [4].

Из этого можно сделать вывод что, повседневный досуг обеспечивает отдых и комфорт персонала без необходимости покидания рабочего места. Также присутствует возможность неформального и свободного общения в период рабочего дня, которые формирует тёплые и хорошие взаимоотношения между сотрудниками. Создаются инновационные и оригинальные интерьеры высокого уровня комфорта и специализированные зоны отдыха, где присутствует креативный подход к оформлению рабочего пространства.

Роль повседневного досуга в трудовом коллективе очень важна. Она выполняет такие задачи как, снятие психологического напряжения и поддержания здорового образа жизни членов корпорации.

Помимо повседневного корпоративного досуга, популярен такой вид как корпоративные праздники. Эти события являются важным инструментом сближения членов команды. Участие в совместном празднике помогает сотрудникам лучше узнать друг друга и наладить отношения между ними. Удачно проведённые корпоративные праздники осуществляют такую задачу, как перенос положительных эмоций, приобретенный на мероприятии, на сферу труда.

В большинстве эти мероприятия сочетаются с рекламными акциями, презентациями, переговорами с деловыми партнерами, а корпоративный досуг - с тренингами развития персонала. А тренинги в свою очередь проводятся в неформальной обстановке, в свободное от работы время, где-нибудь на природе. Вдобавок тренинги часто сочетаются

с корпоративным туризмом: выезды в другую страну, к морю, в горы или в лес на несколько дней.

Хорошо организованное корпоративное мероприятие позволяет решать множество внутренних задач. Это, например, мотивирование сотрудников, поддержание корпоративного духа. Вечеринка с насыщенной культурной программой - эффективный мотивационный инструмент, который обеспечивает положительное отношение сотрудников к новым инициативам компании.

Формы организации корпоративного досуга весьма многообразны. Важной целью каждой компании является, то, что важно уметь выбрать из них те, которые соответствуют специфике каждой конкретной организации, её непосредственным главным целям и задачам, её кадровому составу.

В заключение хочется сказать, что корпоративный досуг играет большую роль в становлении компании и непосредственно в дальнейшем её развитии. В свою очередь, правильно подобранная форма организации корпоративного досуга положительно влияет на работоспособность и повышает производительность персонала.

Литература

1. Белоусова Т. Н. Легкость делового бытия. Корпоративный имидж и бизнес-этикет. – М. : АСТ, 2006 – 240 с.
2. Вильчинская-Бутенко М. Э. Теория и практика управления корпоративной культурой. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУСЭ, 2011. – 166 с.
3. Работа в компании Google [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://novator.io/novosti/rabota-v-kompanii-google> (дата обращения: 25.05.2019).
4. Как выглядят офисы «ВКонтакте» в Москве и Санкт-Петербурге? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://thequestion.ru/questions/166554/kak-vyglyadyat-ofisy-vkontakte-v-moskve-i-sankt-peterburge> (дата обращения: 25.05.2019).

МИР КУЛЬТУРЫ – ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

Компьютерная верстка В. Ю. Арестовой

Подписано в печать 16.05.2019. Формат 60x84/8. Бумага офсетная.
Печать оперативная. Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. л. 8,2.
Тираж 200.

Отпечатано в типографии Рекламно-полиграфического
бюро «Плакат». 428000, Чувашская Республика,
г. Чебоксары, ул. Калинина, д. 111/1, 206 офис.
Тел.: (8352) 68-21-73. E-mail: lenid-sidrv@rambler.ru