

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО
И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО:
ПРОБЛЕМЫ, РЕШЕНИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Материалы научно-исследовательских конференций
2011 – 2012 годов



Владимир 2013

УДК 78.09:37
ББК 85.314/318-7
М90

Редакционная коллегия

Семина Лариса Рудольфовна, заслуженный работник культуры
зав. кафедрой музыкального искусства эстрады (ответственный редактор)

Дмитрик Татьяна Дмитриевна, почётный работник общего образования РФ
доцент кафедры музыкального искусства эстрады

Филановская Татьяна Александровна, доктор культурологии
профессор кафедры эстетики и музыкального образования

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Сборник посвящен осмыслению актуальных проблем развития институтов художественной жизни и художественного образования, их взаимодействию и взаимовлиянию. Большое внимание уделяется аспектам просветительской деятельности, вопросам восприятия произведений искусства и воспитания грамотного зрителя. Авторы – преподаватели Института искусств и художественного образования ВлГУ – делятся ценным практическим опытом обучения исполнительской деятельности в области музыкального искусства.

Адресован педагогам, аспирантам, магистрантам, студентам, работникам культуры, интересующимся проблемами современного музыкального искусства и художественного образования.

УДК 78.09:37
ББК 85.314/318-7

ISBN 978-5-9984-0373-6

© ВлГУ, 2013
© Коллектив авторов, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Художественная жизнь современного общества и педагогика искусства (вместо предисловия)	5
Филановская Т. А. Роль и культурно-ценностные смыслы художественного образования в современном мире.....	7
Дмитрик Т. Д. К вопросу о взаимодействии слова и музыки в работе музыканта-просветителя.....	12
Сёмина Л. Р. Многообразие европейских вокальных стилей.....	17
Дмитрик А. Д., Дмитрик Т. Д. К вопросу о понятии «публичное выступление» и его сущностном наполнении.....	22
Загоруй А. Р. Сценическое волнение.....	26
Захаров Р. Г., Струков И. М. Драматизация песни как средство приобщения молодёжи к музыкальному наследию.....	32
Лазарева М. А. Опыт формирования духовно-нравственной культуры детей средствами музыки в деятельности педагогов- музыкантов города Владимира в конце 19 – начале 20 века.....	41
Мокану В. Г. Роль и значение имиджа в шоу-бизнесе.....	45
Семина Д. Д. Эстетические аспекты эстрадного хита.....	52
Кузьмина М. Проблема расширения художественного кругозора студентов в процессе подготовки к просветительской деятельности.....	59
Дашина О. О. Основные вопросы современных эстрадных вокальных методик.....	62

**Художественная жизнь современного общества
и педагогика искусства
(вместо предисловия)**

В современной России художественная культура традиционно создает и транслирует произведения искусства высокого уровня мастерства. Однако и в этой сфере духовной культуры происходят негативные процессы коммерциализации музыкального искусства, фривольное толкование текстов классического наследия, недостаток отечественных экспериментальных театрально-музыкальных постановок, неразборчивое подражание современным западным музыкальным формам, переориентация художественного вкуса зрителя с эстетического наслаждения на эмоциональное ожидание технически сложных трюков. Кризисные явления этой сферы культуры обусловлены неопределенностью ценностно-смысловых ориентиров исполнительской, педагогической деятельности, дефицитом индивидуального артистизма, искажением музыкальной стилистики. Слабые связи профессиональных музыкально-концертных структур с художественным образованием приводит к разрушению системности в подготовке специалиста, к потере методик осмысления глубины художественного образа в классической и современной музыке. Рассогласованность в действиях образовательного института с институтами художественной жизни, с музыкальным творчеством и культурно-управленческими структурами актуализирует обращение к ценному практическому опыту их профессиональной солидарности.

Предлагаемый сборник статей является вкладом педагогов искусства, людей неравнодушных к судьбе современного образования и искус-

ства, в общую «копилку» технологий и методик организации просвещенческой и исполнительской деятельности в области музыкальной культуры.

Произведение искусства остается «мертвым» до тех пор, пока оно не является зрителю, слушателю, задача которого раскодировать то сокровенное содержание, которое в него вложил художник, музыкант. Поэтому подготовка грамотного зрителя, система донесения до его эстетического сознания культурно-ценностных смыслов музыкального произведения является базовой задачей педагога-просветителя. Статья Т.Д. Дмитрик и А.Д. Дмитрик обстоятельно и глубоко раскрывает технологию организации художественного восприятия. В поле этой же проблематики находится интересный материал статьи Р.Г. Захарова и И.М. Струкова, которые делятся ценнейшим практическим опытом драматизации песенного материала как средства приобщения молодежи к музыкальному наследию. Психологический аспект в педагогике преодоления сценического волнения музыканта-исполнителя подробно и убедительно рассмотрен в материале, представленном А.Р. Загоруй. Отталкиваясь от личного опыта, педагог приходит к системе базовых требований, позволяющих сгладить негативные моменты, вызванные сценическим волнением. Еще один аспект психологии творчества, а именно: проблемы вдохновения и интуиции, холодного ремесла и истинного мастерства Автора при создании эстрадного хита интересно рассмотрен в статье Д.Д. Семиной. В процессе воспитания специалиста в области эстрадного вокала важную роль играет усвоение истории развития стилей и направлений современного эстрадно-музыкального искусства. Блестящий экскурс европейского вокального эстрадного исполнительства представлен в статье Л.Р. Семиной. Автор ярко характеризует индивидуальную манеру культовых исполнителей британской, французской, итальянской музыкальной эстрады. Исторический опыт организации образовательной деятельности в контексте социокультурных процессов полезен

для современной музыкальной практики. Кроме этого, конструирование и репрезентация исторической динамики образования необходима для решения просветительских задач, консолидирующих современное российское общество. В связи с этим полезной представляется статья М.А. Лазаревой об опыте формирования духовно-нравственной культуры детей средствами музыки в деятельности педагогов – музыкантов города Владимира конца 19 – начала 20 века. «Украшением» сборника можно назвать статью В.Г. Мокану «Роль и значение имиджа в шоу-бизнесе», в которой автор обосновывает необходимость основных элементов для создания целостного личностного имиджа человека сцены. Сравнительно новый курс «Имиджологии», несомненно, обогащает учебные планы подготовки специалиста в области музыкального искусства и образования.

Система музыкального образования в России в целом остается одной из лучших в мире, так как стабильно демонстрирует высокий уровень подготовки специалистов. Тем не менее и в этой области происходят процессы децентрализации и деканонизации обусловленные трансформацией социокультурного мира. Потребности общества в новом типе специалиста требуют реформирования системы музыкального образования, вектор эволюции которого определяется не только перспективами, но и историческими тенденциями его динамики. С этой точки зрения все аспекты, представленных в материалах сборника, открывает возможности прогнозирования стратегии развития образования, его органического включения в контекст глобализационных процессов.

Т. А. Филановская

Роль и культурно-ценностные смыслы художественного образования в современном мире

Определим роль и функции художественного образования в системе культуры с помощью системного подхода к предмету исследования. В составе системы художественной культуры мы выделяем следующие необходимые структурные элементы:

- культурная политика и организационная деятельность субъектов по управлению процессами художественной жизни;
- художественное творчество субъектов: создание и интерпретация произведений искусства;
- художественная критика и рефлексивная деятельность субъектов в области теории и истории создания, сохранения, потребления произведений искусства;
- профессиональное, любительское художественное образование и педагогическая деятельность субъектов по трансляции культурно-универсального и профессионального опыта разных поколений;
- институты художественной жизни (театры, театры оперы и балета, музыкальные театры, концертные залы) и маркетинговая деятельность субъектов по сохранению и распространению художественных произведений.

Системообразующим элементом является специалист, способный осуществлять различные виды деятельности, для качественного выполнения которых он должен усвоить аккумулированный профессиональный опыт. Поэтому *универсальная функция образования* заключается в том, что оно закладывает фундаментальные основы для сохранения и самообновления всей художественной культуры, являясь каналом трансляции опыта по созданию, сохранению, распространению произведений искусства.

Образование играет *особую роль* в художественной культуре, которую нельзя недооценивать. Она связана с инерционностью образования, которая обусловлена классическими канонами воспитания специалиста в области танца, музыки, театра. На этих канонах построена музыкальная, хореографическая, театральная школа российского образования, отличающаяся стабильностью. Содержание и методики строятся на строго выверенной последовательности, объеме и типе упражнений, формируя стиль и

манеру исполнительства. Художественное творчество, наоборот, весьма подвижная культурная практика, стремящаяся к смелым экспериментам в области формы и новых выразительно-изобразительных средств. Неконтролируемый инновационный поток мог бы расшатать художественную культуру, однако именно образование стабилизирует академичность искусства. Единое культурно-образовательное пространство регулирует традиционную и инновационную деятельность институтов образования и искусства.

Уникальная функция художественного образования в культуре связана с классическими основами его содержания. Воспитание будущего специалиста традиционно осуществляется на высоких образцах классического искусства, которые имманентно духовны. Классика обладает принципиальной многозначностью содержания и сложным совершенством формы. Она дает зрителю мировоззренческие ориентиры, нравственно-этические ценности. Тонкий слой творческой элиты, которую воспитывают лучшие профильные учебные заведения, органично формирует художественный вкус, эстетические потребности публики, вовлекая зрителя в художественную деятельность. Так влияние образования распространяется за его пределы, образуя *ментальное поле образования*, определяющее духовность общества. Выпускники художественных школ, училищ, академий призваны интерпретировать эстетически совершенное искусство, ориентированное на гуманистические идеалы в противовес несовершенным образцам массовых форм культуры. Поэтому миссия художественного образования, уникальность его предназначения в обществе – сохранение духовного опыта отечественной культуры, обеспечение «духовной безопасности нации» [1, с. 13].

Обратимся к сути культурно-исторической концепции художественного образования. Образование – развивающаяся во времени система, в которой изменяются как отдельные элементы, так и структура в целом. Теоретико-методологическими основаниями исследования динамики художественного образования и выделения исторических типов образовательных моделей явились основные положения философских теорий классических эволюционистов – Г. Спенсера, Л. Моргана, Э. Тайлора и др. [3]. Социокультурная эволюция ведет к обогащению культурных форм, к усложнению социальной организации в результате дифференциации процессов, к разделению труда вследствие специализации его функций, к целенаправленному распространению явлений культуры. Культурный феномен про-

ходит путь развития из трех стадий: от первоначально нерасчлененной целостности (синкретичности) к дифференциации частей с последующей интеграцией их в новую целостность. Данная логика исторической изменчивости позволяет нам воссоздать и описать сменяющие друг друга на протяжении трехсот лет, эволюционирующие модели художественного образования: *синкретическую, специализированную, академическую, дифференцированную, вариативную*. Нами выявлены универсальные *эволюционные тенденции и закономерности* исторической изменчивости образования в области искусства:

- постепенное усложнение структурно-функциональных и организационных параметров системы образования от синкретически простой формы до сложносоставных форм массового и элитарного образования;

- последовательное углубление специализации модели выпускника в историческом времени: универсальный артист театрально-сценического действия – техничный исполнитель – академически подготовленный исполнитель узкого профиля – творческая личность с гражданской позицией – интегративный специалист сферы художественной культуры;

- географическое и массовое распространение художественного опыта с помощью профессионального и любительского образования;

- нарастающая дифференциация форм, видов, уровней, профилей образовательной деятельности;

- диверсификация стилевых направлений образования, ориентированных на подготовку специалиста в области классического (академического) и современного искусства;

- повышение универсальности и интенсивности функционирования системы образования в историческом времени.

Границы исторических этапов развития художественного образования связаны с динамикой культурных эпох XVIII-XX веков: Просвещением, Романтизмом, Позитивизмом, Модернизмом, Постмодернизмом [2]. Поскольку образовательная модель культуросообразна и детерминирована изменениями в искусстве, она вписывается в контекст эпохи «большого стиля». Динамика художественного образования обусловлена как ментальностью эпохи, так и комплексом внешних факторов: государственной политикой в области образования и культуры, экономическими условиями, философско-мировоззренческими и педагогическими идеями, местом искусства в общественном сознании, трансформацией теории и практики художественного творчества, степенью взаимодействия образования с инсти-

тутами художественной жизни, театрално-музыкальной рефлексией. Внутренние факторы изменчивости образования определяются способностью самого образования к автономии, самообеспечению, самоорганизации и самоуправлению.

Механизмами, реализующими изменения в системе образования, являются межкультурные взаимодействия, культурная диффузия, традиции и инновации, синтез культурных элементов. Характер и интенсивность действия механизмов (источников) динамики определяется стратегией культурной политики, изменениями художественного сознания эпохи.

Каждая из пяти исторических образовательных моделей в фазе зрелости имеет порог эволюционной необратимости, в точке которого осуществляется переход на новый качественный уровень. В культурно-историческом развитии художественного образования доминирует прогрессивно-поступательный тип движения. Вместе с тем, в соответствии с теориями неозволюционистов (М. Саллинс, Дж. Стюард, М. Харрис, Л. Уайт и др.), развитие системы может включать периоды культурных сдвигов, в результате чего социальная система способна менять вектор развития, который не гарантирует качественного прогресса.

На протяжении без малого трехсотлетней линии развития художественного образования в России отмечается не только прогрессивное усложнение и совершенствование организации этого социального института, но и периоды регресса, когда происходило снижение качества, наблюдались кризисные явления в образовании, происходил возврат к прежним формам. Поэтому эволюционный подход к исследованию динамики образования дополнен концепциями цикличности и волновых колебаний. В истории научной мысли ритмические подъемы и спады социальных и культурных явлений описаны с помощью волнообразной кривой как обратимые процессы (А. Ахиезер, Ф. Бродель, И. Валлерстайн, Н. Д. Кондратьев, Ю.М. Лотман, В.М. Петров, Й. Шумпетер, Ю.В. Яковец).

Однако ведущим компонентом каждой образовательной модели является культурно-ценностные смыслы образования, которые изменяются в контексте исторических эпох. Именно они определяют стратегию, тактику, цели и тип учебного заведения. Наиболее важными для устойчивого функционирования системы являются *морально-регулятивные смыслы* художественного образования, определяющие его академичность, стабильность. Они инициируют не только отбор классических образцов в содержание образования, но и профессиональный этос, модели поведения, которые леги-

тимируют иерархию профессиональных отношений. Доминирующим регулятивом в художественном сообществе является совершенство исполнительской техники. Моральная ответственность педагога за чистоту исполнения сложных форм формирует традицию строгой дисциплины, высокой требовательности. Однако блестяще освоенной техники исполнения еще недостаточно для того, чтобы передать глубину и многозначность содержания произведения искусства.

Поэтому искать тайну «душой исполненного полета» (А.С. Пушкин) побуждают *художественно-эстетические смыслы* художественного образования, которые раскрывают духовные глубины искусства. Этими смыслами определяются цели, содержание и технологии формирования эстетического сознания, развития художественного мышления, приобретения художественно-эстетического опыта будущего исполнителя. Исторический опыт показывает эффективность мастерского типа обучения в процессе длительного духовного общения воспитанника и наставника в закрытых учебных заведениях.

Прагматико-целевые смыслы художественного образования объективны, логичны, утилитарно оценивают роль образования в обществе и законодательно закрепляются правовой базой. Они определяются социальным заказом общества, с точки зрения целевых ориентаций которого образование призвано сформировать кадровую инфраструктуру художественно-исполнительской и педагогической практики. Вышеназванные смыслы раскрывают разные грани образования. Однако на личностном и социальном уровне образование является целостным процессом. Поэтому интерпретировать художественное образование следует в триединстве прагматико-целевых, морально-регулятивных, художественно-эстетических смыслов.

Проследить динамику системы художественного образования можно через изменчивость *культурно-ценностных смыслов* художественного образования в контексте ментальности эпох. Просвещение 18 века мотивировало внедрение западноевропейских образовательных систем необходимостью изменения сознания дворян, обновлением организации их светской жизни. Прагматические смыслы профессионального образования определялись потребностью императорских театров в отечественных кадрах, труд которых стоил на порядок дешевле иноземных музыкантов и танцовщиков. Художественно-эстетические смыслы подготовки музыканта эпохи Романтизма и Позитивизма 19 века определялись эстетикой красоты, гармонии,

выразительности музыки, актерской достоверностью художественного образа. Советская эпоха сделала акцент на развитие образования в направлении массовых музыкальных форм, смыслы изучения которых диктовались задачами создания образа сильного, мощного государства внутри и за рубежом. Поэтому требовалась яркость, праздничность, оптимизм, обращение к народным истокам в исполнении музыки. Культурно-ценностные смыслы современного образования определяются поиском той эстетики и стилистики музыкального искусства, которая отражает индивидуальность внутреннего мира творческой личности, для которой предоставлен выбор образовательного маршрута.

Изучение исторического опыта организации образовательной деятельности позволяет решать просветительские задачи, консолидирующие современное российское общество.

Литература

1. Запесоцкий А.С. Образование: философия, культурология, политика. М.: Наука, 2003. 456 с.
2. Каган М.С. Историческая типология художественной культуры. Самара, 1996, 86 с.
3. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. М.: Изд-во МГИК, 1994, 214 с.

Дмитрик Т. Д.

К вопросу о взаимодействии слова и музыки в работе музыканта-просветителя

При выступлениях лектору-педагогу нужно помнить некоторые особенности взаимодействия сферы музыки и слова. Дмитрий Борисович Кабалевский в свое время уделил большое внимание этому вопросу: «Почему же мы не так уж редко встречаемся, казалось бы, квалифицированными музыкантами, лекции и беседы которых способны лишь отбить у юных слушателей всякий интерес к музыке, вызвать у них лишь скуку - смертельного врага всего живого, а искусства тем более». Поэтому увлекательная беседа, живое слово о музыке способно определенным образом настроить сознание слушателей, составляет одну из важнейших частей всей музыкально-воспитательной работы. Это подтверждает и В.А. Су-

хомлинский: «Искусство воспитания включает в себя, прежде всего искусство говорить, обращаясь к человеческому сердцу». При каких бы обстоятельствах мы ни беседовали о музыке, например, в зале во время концерта, беседы или лекции, на занятиях или заседаниях кружков школьного клуба любителей искусства, мы ни на секунду не должны забывать о главной задаче, которая состоит в том, чтобы заинтересовать слушателей музыкой, эмоционально увлечь, заразить своей любовью к музыке. Это даже не задача, а, по мнению К.С. Станиславского, сверхзадача всей музыкально-воспитательной, просветительской работы с детьми.

Интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней – обязательное условие для того, чтобы она широко раскрыла и подарила свою красоту для того, чтобы она могла выполнить свою воспитательную и познавательную роль. Тот, кто музыкой по-настоящему увлечен, кто заинтересовался ею и полюбил ее покоряющую, могучую силу, сознает важность этой роли. Любые же попытки воспитывать или обучать чему-либо при помощи музыки того, кто музыкой не интересовался, не увлекся, не полюбил ее, обречены на неуспех. Разумеется, это относится не только к музыке, но и к любому искусству. Итак, главная задача лекций-бесед – увлечь, заинтересовать, вызвать любовь ...

Музыка – это искусство, то есть некое явление в мире, создаваемое человеком, а не научная дисциплина, которой учатся и которую изучают. Чем дальше музыкально-воспитательная беседа-лекция отходит от соответствующего учебника, тем больше оснований рассчитывать на то, что она будет успешной. Ведь никакое другое искусство не вторгается с такой властной силой в эмоциональный мир человека, как это доступно музыке. Г.А. Пожидаев решительно утверждает, что «глубоко и правильно понимать музыку, чувствовать ее истинное значение для человека» можно, «не будучи музыкантом и не имея музыкального образования». Как пишет Рамен Роллан, «музыка овладевает нашими чувствами прежде, чем ее постигает разум».

Но как привлечь к слушанию музыки тех, кто еще не полюбил ее и даже не заинтересовался ею? Вот тут-то и должно прийти на помощь слово – слово, произносимое и слово написанное. Самое важное – ввести слушателя-читателя в ту атмосферу, в которой создавалось то или иное произведение, рассказать о тех жизненных обстоятельствах, при которых оно было задумано композитором и рождено.

Понять музыкальное (и вообще всякое художественное) произведение – значит понять его жизненный смысл, понять, как переплавил композитор этот замысел в своем творческом сознании, почему воплотил именно в эту, а не какую-нибудь другую художественную форму, словом, как, в какой атмосфере родилось данное произведение. Как начать разговор, надо каждый раз решать самому в зависимости от многих обстоятельств, которые иногда приходится взвешивать и оценивать за считанные секунды. На наш взгляд, как бы ни было шумно в аудитории, ни в коем случае нельзя пытаться установить тишину и спокойствие при помощи трафаретных и, увы, ставших привычными в устах многих педагогов окриков «Тише, ребята!» и т.п. Чем больше в беседе о музыке всевозможных выходов за пределы музыки, тем глубже становится восприятие самой музыки.

В условиях общеобразовательной школы, на уроке музыки исполнение музыкальных произведений обычно сопровождается рассказом. Для того, чтобы исполнение было понятно учащимся, стимулировало возникновение образных ассоциаций, способствовало логическому слушанию, нужно постараться научить «жить» в музыке. Выполнению этой задачи и служит словесный комментарий, построенный с учетом возможностей восприятия и музыкальной подготовленности школьников определенного класса.

Слово учителя должно быть эмоциональным, в нем должно выражаться его стремление привить детям любовь к музыке, желание научить их понимать ее. Речь учителя нельзя запрограммировать и «втиснуть» в определенные рамки. Ее невозможно выстроить раз и навсегда. Это всегда «живое» слово, возникающее в атмосфере творческого содружества учителя и класса.

Каждый класс – особенная, неповторимая аудитория. Ограниченность времени ставит перед учителем задачу говорить кратко, просто, понятно, но обязательно эмоционально, ярко. Как бы хорошо ни владел учитель словом, материал для рассказа и объяснения должен тщательно им готовиться. Для усиления воспитательного влияния урока нужно лучше использовать возможности яркой, образной речи учителя. Сухость языка, стандартность формулировок, однообразие выводов, назидательный, поучающий тон – все это снижает влияние речи на школьников. Кому, как не учителю, следует показать в этом особый пример, проникая тем самым в душу учеников, развивая их самостоятельность, оригинальность мышле-

ния, а, не требуя заученных формулировок, которыми еще так пестрят отдельные уроки.

Для достижения воспитательного влияния речи учителя весьма полезно использовать сравнения, аналогии, противопоставления, примеры, касающиеся особо актуальных событий. В таком случае на помощь педагогу приходят приемы возбуждения интереса, которые опираются на психологические эффекты новизны познавательного спора, наглядности, занимательности и др. Благодаря им воспитательная идея вызывает более живой отклик у школьников, и оттого оказывается более действенным.

Существуют в практике педагога различные формы музыкально-просветительских мероприятий. В качестве примера приведем список разнообразных форм музыкального лектория, таких как: беседа-диалог, музыкально-литературная композиция, тематический концерт, музыкальное путешествие, встреча с героями любимых сказок, музыкальный альбом, мини-спектакль и т.д.

Анализируя опыт проведения различных просветительских мероприятий ведущих педагогов, мы сформулировали некоторые общие позиции или требования к устному выступлению, к которым можно отнести следующие.

Эмоциональность — обязательное требование к публичному выступлению, абсолютно необходимый его элемент. Слушатели должны ощущать, что вы говорите эмоционально, взволнованно, что вам самому небезразлично то, что вы говорите. Выступление ни в коем случае не должно быть монотонным. Однако эмоциональность должна быть именно сдержанной.

Краткость. Краткие выступления рассматриваются в большинстве аудиторий как умные, более правильные, содержащие истинную информацию. Особенно ценится краткость в русской аудитории, что отражено в известном выражении: Коротко и ясно.

Диалогичность. Выступление должно представлять собой как бы диалог со слушателями. Оратор не обязан все время говорить сам, он должен задавать вопросы аудитории, выслушивать ее ответы, реагировать на ее поведение. Любое выступление должно иметь черты беседы. Вопросы могут быть и риторическими, но позволяющими повысить эффективность устного выступления, прежде всего это краткие диалоги со слушателями в ходе самого выступления.

Разговорность. Стиль выступления должен быть преимущественно разговорным, выступление должно носить характер непринужденной беседы. В этом и заключается разговорный стиль.

Установление и поддержание контакта с аудиторией означает следующие действия: смотреть на аудиторию во время выступления, следить за ее реакцией, вносить изменения в свое выступление в зависимости от реакции, демонстрировать приветливость, дружелюбие, готовность ответить на вопросы, вести с аудиторией диалог. В качестве примера можно разбить аудиторию на секторы и смотреть по очереди на каждый сектор.

Понятность главной мысли. Главная мысль должна быть передана словами, причем желательно не менее двух-трех раз в ходе выступления. В подавляющем большинстве случаев аудитория любит выводы и ждет их от оратора в сформулированном виде.

Решительный конец. Как и начало, конец выступления должен быть кратким, ясным, понятным, заранее продуманным. Его, как и начальную фразу надо отрепетировать, чтобы произнести без запинки, четко и понятно. Заключительная фраза должна быть произнесена эмоционально, несколько замедленно и многозначительно, чтобы аудитория хорошо поняла ее и одновременно поняла, что это завершение вашего выступления.

Литература

1. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. М., 1984.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.; Л., 1965.
3. Бабанский Ю.К. Систематизация учебно-воспитательного процесса. М., 1980.
4. Власенко А.И. Русский язык. М., 1998.
5. Кабалевский Д. М. Как рассказать детям о музыке. М., 1982.
6. Кабалевский Д.М. Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады. М., 1986.
7. Кабалевский Д.М. Ровесник. Беседы о музыке для юношества. М., 1981.

Многообразие европейских вокальных стилей

Говоря о европейской эстраде, мы в первую очередь вспоминаем *британский бит*. Первые известные британские вокалисты появились в конце 50-х гг., они исполняли рок-н-ролл, имеющий большую популярность в то время. Это Томми Стилл, Адам Фейт, Билли Фьюри, а во главе этих сладкоголосых красавцев, подражающих Элвису Пресли, стоял Клифф Ричард. Однако музыкальная карьера большинства из них завершилась с появлением «Битлз».

Ни один участник «The Beatles» не был ни виртуозным инструменталистом, ни выдающимся певцом. Успех содружества Джона Леннона, Пола Маккартни, Джорджа Харрисона и Ринго Старра определили мелодичные песни и своеобразное вокальное многоголосие. И если в «Битлз» все четверо играли и пели американский рок-н-ролл, скрещённый с британским битом, то в группе «Rolling Stones» вокалист Мик Джаггер смело распевал чёрный блюз. Его особенностью была яркая артикуляция, что и послужило вдохновением для создания эмблемы «Роллингов».

Одновременно в Великобритании развивался *блюз*. Главным центром британского блюза стал «свингующий» Лондон, а его создателями – Алексис Корнер и Джон Мейолл. Гитарист, певец и композитор А. Корнер собрал группу «Blues Inc.» из выдающихся британских музыкантов, а клавишник, гитарист, вокалист и композитор Дж. Мейолл – аналогичную группу «The Bluesbreakers». Из музыкантов, сотрудничавших с Мейоллом в конце 60-х гг., была образована группа «Fleetwood Mac», в которой блистали вокалистки Кристин Перфект и Стиви Никс. Вместе они исполняли мелодичный и тщательно аранжированный *блюз-рок*.

В 60-80-х гг. в Европе также был популярен обладатель мощного красивого баритона Том Джонс. Творчество Тома Джонса было всецело направлено на женскую аудиторию, и имидж «good-looking» активно поддерживался его продюсерами.

Если говорить о британской рок-музыке, то изначально в ней требования к вокалу были не слишком высокими. Обычно вокалист не только пел, но и играл на каком-нибудь инструменте. С появлением *хард-рока* возросли требования и к вокалисту, и к инструменталистам, а это привело

к тому, что их обязанности разделились. Возник даже особый термин – «свободный вокалист».

«Свободные вокалисты» британского хард-рока – это Роберт Планта («Led Zeppelin»), Йан Гиллан («Deep Purple»), Оззи Осборн («Black Sabbath»). В музыкальной концепции «Led Zeppelin» важную роль играл вокал Роберта Планта, своеобразный и по тембру, и по манере исполнения. Не случайно певец заслужил титул «единственного белого, умеющего петь блюз».

Безусловно, влияние на британский рок-вокал солиста группы «Deep Purple». Особенно ярко диапазон Гиллана в четыре октавы слышен в рок-балладе «Child In Time», включая его «фирменный» опёртый фальцет. Уникальный вокал Йана Гиллана оценили не только фанаты хард-рока, но и сам Эндрю Ллойд Уэббер, отдавший певцу главную партию в своей рок-опере «Иисус Христос – Суперзвезда». В дальнейшем Уэббер поощрил другого выдающегося рок-вокалиста Роджера Долтри («The Who») партией Томми в одноимённой рок-опере.

В начале 70-х гг., на заре нового направления «*арт-рок*» появилась тенденция театрализации исполнения среди британских вокалистов. Самые яркие из них – Питер Гейбриэл («Genesis»), который экспериментировал с необычными костюмами, освещением и техническими спецэффектами, Иан Андерсон («Jethro Tull»), обладающий незаурядными артистическими способностями, превращающий каждый концерт своей группы в настоящий спектакль с распределёнными ролями, экзотическими костюмами и бутафорией. Солист группы «Slade» Нодди Холдер поражал не только зрелищными сценическими образами, но и своим феноменальным фальцетом.

К середине 70-х гг. одним из наиболее коммерчески преуспевающих британских исполнителей стал Дэйвид Боуи, занявший пьедестал национального кумира, который освободился после распада «Битлз». Боуи работал в русле разных музыкальных направлений. В 60-х гг. он начинал с *ритм-энд-блюза*, ближе к 70-м гг. его стиль приблизился к *арт-року*. Композиции начала 70-х гг. стали классикой *глэм-рока*. В середине десятилетия Боуи обратился к *соулу*, а первая половина 80-х гг. принесла певцу удачу на волне коммерческой танцевальной музыки.

Ещё одна звезда, которая зажглась в 70-х гг., – британский певец, пианист и композитор сэр Элтон Джон. У Элтона своеобразный высокий и

выразительный голос. Кроме того, его изобретательную манеру игры на фортепиано можно назвать революционной.

Говоря о семидесятих годах, невозможно обойти стороной такого выдающегося вокалиста современности, как Фредди Меркьюри. Его артистический талант и личное обаяние стали важным слагаемым успеха группы «Queen». Безукоризненный вокал и необычная экспрессивная манера выступления – театральные позы, балетные прыжки и экстравагантные костюмы – сделали Меркьюри одним из самых ярких исполнителей рок-музыки. Дэвид Боуи говорил о Меркьюри как о звезде, способной «держат аудиторию на своей ладони».

Британские вокалисты 80-х гг. в основном принадлежат направлению «*новая волна*». Среди них – «романтический пират» Адам Энт, певец «неорокабилли» Элвис Костелло, солистка дуэта «Eurythmics» Энни Леннокс с сильным и завораживающим вокалом, эпатажный солист группы «Culter Club» Бой Джордж. Среди звёзд «тяжёлого» вокала – солист группы «Iron Maiden» Брюс Дикинсон.

Из восьмидесятых в девяностые годы уверенно перешагнул поп- и соул-вокалист Джордж Майкл. Певец стал популярным уже в составе дуэта «Wham». Обратившись к сольной деятельности, он также добился успеха благодаря яркому, сильному голосу и дарованию композитора.

Также интересны поп-британцы девяностых годов: Робби Уильямс («Take That») и Джерри Халлиуэлл («Spice Girls»). Их объединяет то, что оба они «вырвались» из железных оков продюсеров своих бойз- и гёльз-бэндов и сделали успешную сольную карьеру.

Франция... Мы говорим «французская песня» - подразумеваем «шансон». Одна из самых знаменитых представительниц французской эстрады – певица Эдит Пиаф. В детстве Эдит выступала вместе с отцом, который был уличным акробатом. С семнадцати она начала петь на сцене. Вскоре имя Пиаф стало постоянно появляться в прессе – началась её звёздная карьера. Самыми известными песнями Эдит Пиаф стали «Жизнь в розовом цвете», «Гимн любви», «Падам... Падам...», «Браво, клоун», «Милорд», «Нет, ни о чём я не жалею!».

Не менее популярны французские эстрадные исполнители Морис Шевалье, Жорж Брассанс, Шарль Азнавур, Жак Брель Сальваторе Адамо и др. Певец и композитор Джо Дассен стал популярным в конце 60-х гг.. Наиболее известные песни в его исполнении – это «Елисейские поля» и

«Бабье лето». За недолгую музыкальную карьеру Дассена было продано около двадцати миллионов его пластинок.

Серж Генсбур записал свои первые песни в 1954 году. Одна из них – «Потерянные влюблённости» – стала впоследствии знаменитой. Со второй половины 50-х гг. песни, сочинённые и исполненные Генсбуром, постоянно получали блестящие отзывы критики и признание публики. Генсбур выступал не только как певец и композитор, но и как киноактёр, фотограф и художник. Его композиции пели многие известные исполнители.

Мирей Матьё – одна из звёзд французской эстрады. С 1962 года она пробовала выступать в вокальных конкурсах, но безуспешно. Только в 1965 году, когда Матьё появилась на телеэкране и исполнила несколько песен, о её голосе заговорила вся Франция. Вскоре певица предстала перед публикой в знаменитом парижском концертном зале «Олимпия». В 1966 году вышла первая пластинка «Матьё», разошедшаяся тиражом более полутора миллионов экземпляров. Самые популярные песни в её исполнении – «Привет, малыш, прости» и «История любви».

Французская певица Патрисия Каас с одиннадцати лет пела в танцевальном клубе города Саарбрюкен в Германии. Первый успех ей принёс сингл с песней «Мадемуазель поёт блюз», вышедший в 1987 году. В том же году Каас получила титул «Открытие года», а в декабре уже выступала на сцене «Олимпии». В 1988 году вышел её первый альбом «Мадемуазель поёт...», который сразу же стал «платиновым» во Франции, в Бельгии и Швейцарии и «золотым» – в Канаде. С выходом второго альбома – «Сцена жизни» – Каас получила мировое признание. Певица выпустила около десяти альбомов, разошедшихся тиражом более десяти миллионов экземпляров. Она популярна и по сей день во всей Европе.

Безусловно, лидером французской популярной музыки начала XXI века стала обаятельная и романтическая Лара Фабиан. Её баллады «J'e t'aime» и «Malade» есть сейчас в репертуаре любой профессиональной эстрадной певицы.

А теперь перенесёмся на родину вокала, в Италию. Говоря об итальянском вокале, мы имеем ввиду здесь отнюдь не знаменитое «бельканто», однако популярность эстрадных певцов этой солнечной страны во второй половине XX века была просто сумашедшей!

Наиболее популярный итальянский музыкант – певец, композитор, актёр, режиссёр и продюсер Адриано Челентано. Его музыкальная карьера

началась с подражания заокеанским звёздам рок-н-ролла: Элвису Пресли, Джерри Ли Льюису.

В 1957 году Челентано победил в конкурсе рок-н-ролла в Милане с собственной песней «Я скажу тебе «Чао!»». В следующем году он занял первое место на фестивале поп-музыки в городе Анкона, исполнив песню «Твой поцелуй как рок». Челентано быстро стал признанным певцом рок-н-ролла в Италии, а как настоящий виртуоз танца даже получил прозвище Молледжато (ит. Molleggiato – «на пружинах»). С тех пор за сорок с лишним лет творческой деятельности музыкант неоднократно побеждал на крупнейшем итальянском фестивале популярной музыки в Сан-Ремо, выпустил более 30 альбомов, проданных общим семидесятимиллионным тиражом.

Ещё один музыкант, популярный не только на родине, но и за её пределами, – Тото Кутуньо. Он родился в 1944 году в семье известного джазового трубача и, может быть, именно благодаря музыкальному окружению выучился играть на гитаре, контрабасе, фортепьяно, саксофоне и ударных. Вначале Кутуньо писал песни для других исполнителей, в частности «Бабье лето» для Джо Дассена и «Чао, бамбино» для Мирей Матьё. В 1983 году, когда Кутуньо было уже под 40, он решил, несмотря на прокуренный голос, принять участие в фестивале Сан-Ремо – и занял призовое место. Затем появился дебютный альбом «Итальянец», имевший успех у публики. Дальнейшая карьера Кутуньо-певца также оказалась удачной.

Дуэт Аль Бано и Ромины Пауэр сложился в 1969 году. В шестнадцать лет Ромина Пауэр решила начать музыкальную карьеру в Милане, где и встретила Аль Бано. Ко времени знакомства с Роминой он уже был известным в Италии поп-певцом. Вскоре Аль Бано и Ромина поженились. Их первый сингл «История двух влюблённых» вышел в 1970 году. Дуэт выпустил несколько альбомов, участвовал во многих международных фестивалях песни и стал популярным в Европе. Они записывали свои песни на итальянском, английском и испанском языках. Среди самых знаменитых – хит «Счастье» («Felicita»).

Группа «Ricci E Poveri» появилась в Генуе в 1967 году. Вначале это был квартет, но потом состав сократился до трио: Анджело Сотью, Франко Гатти и Анджела Брамбати. Первый успех пришёл в 1970 году, когда группа заняла второе место на фестивале в Сан-Ремо. С тех пор «Ricci E Poveri» продали более 20 миллионов дисков, записали такие хиты, как «Сделано в Италии», «Мама Мария» и «Не хотите ли вы потанцевать», ис-

колесили весь мир, побывав в том числе и в СССР в 1986 году. Последний альбом группы – «Коллекция» – вышел в 2001 году.

Событием на итальянской сцене рубежа XX и XXI веков стал оригинальный певец Эрос Рамазотти, замеченный впервые на популярном международном конкурсе «Юрмала» в 90-е годы. Сейчас Эрос ведёт не только сольную концертную деятельность, но и поёт в дуэтах, из которых наиболее известным стал тандем с певицей Шер. В дуэте с лидерами итальянской сцены Андреа Бочелли и Алессандро Сафино блистает певица Лаура Паусини, которая в своём творчестве объединила этническую итальянскую изюминку с лучшими чертами мирового эстрадно-джазового вокала.

У каждой из этих европейских школ есть свои национальные особенности: «открытость» тембра у итальянцев, носовое резонирование у французов, блюзовые ноты африканцев, «прямая подача» в латино-джазе, внимание к смысловой интонации у русских вокалистов и т.д.

Безусловно, не нужно уравнивать или нивелировать разные манеры и стили, приводя их к общему знаменателю. Исполняя хит данной страны, исполнитель должен бережно относиться к национальной специфике, иначе его трактовка будет неточной и некорректной.

Литература

1. Клитин С. Эстрада: проблемы теории, методики и истории. Л., 1987.
2. Сарджент У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика. М., 1987.
3. Степурко О. Блюз, джаз, рок. – М. 2001
4. Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка в джазе. М., 1997.

Дмитрик А. Д., Дмитрик Т. Д.

К вопросу о понятии «публичное выступление» и его сущностном наполнении

Изучение мировой художественной культуры становится сейчас важнейшей задачей каждого человека, в той или иной мере соприкасающегося в своей деятельности с искусством.

Решение этой задачи не исчерпывается только изучением музыки. Одним из аспектов является соприкосновение или смешивание ее с литературой и другими видами искусства. Важнейшая составляющая при этом отводится слову и искусству говорить.

Слово никогда не может до конца объяснить всю глубину музыки, но без слова приблизиться к этой тончайшей сфере познания чувств невозможно.

Неизмеримо богатство музыки. Музыка всегда что-то выражает, всегда передает какие-то человеческие чувства, всегда рисует какой-то характер и напоена каким-то определенным настроением. Увлекательная беседа, живое слово о музыке способно определенным образом настроить сознание слушателей. И от того, какое это слово и как оно будет сказано, зависит успех восприятия и понимания или полная неудача.

Данная статья рассматривает одну из проблем молодого педагога-просветителя, а именно его публичное устное выступление. Общественные устные выступления обычны теперь в нашей жизни. Каждому надо уметь красноречиво выступать. Тысячи книг написаны во все века об искусстве ораторов и лекторов.

Д.С. Лихачев так определяет позицию выступающего: «...самое простое: чтобы выступление было интересным, выступающему самому должно быть интересно выступать. Ему должно быть интересно излагать свою точку зрения, убеждать в ней, материал лекции должен быть для него самого привлекательным, в какой-то мере удивительным. Выступающий сам должен быть заинтересован в предмете своего выступления и суметь передать этот интерес слушателям - заставить их почувствовать заинтересованность выступающего. Только тогда будет его интересно слушать.

И еще: в выступлении не должно быть несколько равноправных мыслей, идей. Во всяком выступлении должна быть одна доминирующая идея, одна мысль, которой подчиняются другие. Тогда выступление не только заинтересует, но и запомнится.

А по существу, всегда выступайте с добрых позиций. Даже выступление против какой-либо идеи, мысли стремитесь построить как поддержку того положительного, что есть в возражениях спорящего с вами. Общественное выступление всегда должно быть с общественных позиций. Тогда оно встретит сочувствие».

Устное выступление относится к публицистическому стилю речи. Слово «публицистический» образовано от латинского слова «publicus», что значит «общественный, государственный». Однокоренными со словом «публицистический» являются слова «публицистика» (общественно-политическая литература на современные, актуальные темы) и «публицист» (автор произведений на общественно-политические темы). Этимоло-

гически все эти слова родственны слову «публика», имеющему два значения: 1) «посетители, зрители, слушатели»; 2) «люди, народ».

Цель публицистического стиля речи - информирование, передача общественно значимой информации с одновременным воздействием на читателя, слушателя, убеждением его в чем-то, внушением ему определенных идей, взглядов, побуждением его к определенным поступкам, действиям.

Сфера употребления публицистического стиля речи - общественно-экономические, политические, культурные отношения.

Жанры публицистики - статья в газете, журнале, очерк, репортаж, интервью, фельетон, ораторская речь, судебная речь (речь защитника или обвинителя на суде), выступление на радио, телевидении, собрании, доклад, музыкальные комментарии, лекции, беседы.

В публичных выступлениях широко используются разговорная лексика, простые конструкции предложений, неполные вопросительные и восклицательные предложения, обращения, реже употребляются причастные и деепричастные обороты, они заменяются придаточными предложениями, однородными членами. Устная публичная речь богата фразеологизмами, образными средствами, в ней чаще, чем в обычной устной речи, употребляются эпитеты, сравнения, метафоры.

В устном публицистическом выступлении используется и общеупотребительная лексика, и разговорная. Если выступление подготовлено на научную или техническую тему, то используется и терминологическая лексика.

Каждому из нас в жизни не раз приходилось или придется выступать перед слушателями, самим готовить выступление. Это труднее, чем пересказать чью-то статью, речь или книгу. Публичное выступление требует от оратора живости, эмоциональности, увлеченности тем, о чем он говорит, и убежденности в том, что говорит, умения общаться с публикой. В устном выступлении очень важны начало речи и убедительность аргументации основной мысли. Огромное значение приобретает это в тех случаях, когда решается судьба человека, например, в защите и обвинении в ходе судебного процесса.

Для публицистического стиля речи характерны *логичность, образность, эмоциональность, оценочность, призывность* и соответствующие им языковые средства. В нем широко используется общественно-политическая лексика, разнообразные виды синтаксических конструкций.

Публицистический текст часто строится как научное рассуждение: выдвигается важная общественная проблема, анализируются и оцениваются возможные пути ее решения, делаются обобщения и выводы, материал располагается в строгой логичной последовательности, используется общенаучная терминология. Это сближает его с научным стилем.

Публичные выступления отличаются достоверностью, точностью фактов, конкретностью, строгой обоснованностью. Это также сближает их с научным стилем речи. С другой стороны, для публицистической речи характерна экспрессивность, призывность. Важнейшее требование, предъявляемое к публицистике, - это общедоступность: она рассчитана на широкую аудиторию и должна быть понятна всем.

У публицистического стиля много общего и с художественным стилем речи. Чтобы эффективно воздействовать на читателя или слушателя, на его воображение и чувства, говорящий или пишущий использует эпитеты, сравнения, метафоры и другие образные средства, прибегает к помощи разговорных и даже просторечных слов и оборотов, фразеологических выражений, усиливающих эмоциональное воздействие речи.

Для публицистического стиля речи характерно широкое использование общественно-политической лексики, а также лексики, обозначающей понятия морали, этики, медицины, экономики, культуры, слов из области психологии, слов, обозначающих внутреннее состояние, переживания человека и др.

Для лексики публицистического стиля характерно использование образных средств, переносного значения слов, слов с яркой эмоциональной окраской.

Средства эмоционального воздействия, употребляемые в этом стиле речи, многообразны. В большинстве своем они напоминают изобразительно-выразительные средства художественного стиля речи с той, однако, разницей, что основным их назначением становится не создание художественных образов, а именно воздействие на читателя, слушателя, убеждение его в чем-то и информирование, передача сведений.

К эмоциональным средствам выразительности языка могут быть отнесены эпитеты (в том числе являющиеся приложением), сравнения, метафоры, риторические вопросы и обращения, лексические повторы, градация. Градация иногда сочетается с повтором (*нельзя терять ни одной недели, ни одного дня, ни одной минуты*), она может усиливаться грамматическими средствами: употреблением градационных союзов и союзных со-

четаний (*не только..., но и; не только..., а и; не только..., сколько*). К эмоциональным средствам выразительности относятся также фразеологизмы, пословицы, поговорки, разговорные обороты речи (в том числе и просторечия), использование литературных образов, цитат, языковых средств юмора, иронии, сатиры (остроумных сравнений, иронических вставок, сатирического пересказа, пародирования, каламбуров).

Эмоциональные средства языка сочетаются в публицистическом стиле со строгой логической доказательностью, смысловым выделением особо важных слов, оборотов, отдельных частей высказывания.

Широко известны публицистические статьи литературных критиков В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, Н.В. Шелгунова, историков С.М. Соловьева, В.О. Ключевского, философов В.В. Розанова, Н.А. Бердяева, выступления выдающихся русских юристов А.Ф. Кони, Ф.Н. Плевако. К публицистическим жанрам обращались М. Горький (циклы «О современности», « В Америке», «Заметки о мещанстве», «Несвоевременные мысли»), В.Г. Короленко (письма А.В. Луначарскому), М.А. Шолохов, А.Н. Толстой, Л.М. Леонов. Известны своими публицистическими статьями писатели С.П. Залыгин, В.Г. Распутин, Д.А. Гранин, В.Я. Лакшин, академик Д.С. Лихачев.

Литература

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.; Л., 1965.
2. Власенко А.И. Русский язык. М., 1998.
3. Кабалевский Д.М. Педагогические размышления. Избранные статьи и доклады. М., 1986.

Загоруй А. Р.

Сценическое волнение

*Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех,
Верь сам в себя, наперекор вселенной,
И маловерным отпусти их грех...*

Р. Киплинг

Многолетний личный опыт выступлений на сцене, а также успешные и не очень удачные выступления учащихся и студентов на концертах и

экзаменах заставили меня обратить особое внимание на психологическую сторону подготовки студентов к выступлению на сцене. Ведь ни для кого не является секретом, что одним из отрицательных субъективных факторов, мешающих, а иногда и полностью парализующих творческий процесс музыканта-исполнителя, является сценическое волнение.

Проблема сценического волнения – одна из наиболее актуальных, жизненно важных для музыкантов-исполнителей. Сталкиваясь с ней впервые в подростковом возрасте, представители сценических профессий не перестают ощущать ее остроту вплоть до завершающих этапов в своей сценической карьере. Нет артиста, который ни разу не пострадал от негативных форм сценического волнения. Великий Ф. Лист утверждал: «Техника рождается из духа». Прогрессивные исследования, трактующие музыкальное исполнительство как психофизиологический акт, оценивают роль психологии как главенствующую в формировании мастерства музыканта.

Н.А. Римский-Корсаков часто повторял, что эстрадное волнение тем больше, чем хуже выучено сочинение. Поэтому начинающим музыкантам хотелось бы напомнить известное правило: на сцене случайной может оказаться неудача, но никогда случайно не возникает успех. Однако следует заметить, что сценическое состояние исполнителя зависит не только от того, насколько надёжно и крепко выучено музыкальное произведение. Ощущение тревоги и беспокойства, испытываемое некоторыми музыкантами во время выхода на сцену, сопровождается изменениями в организме, которые типичны для любой стрессовой ситуации. Психологи отмечают, что в подобные моменты процессы, происходящие в коре головного мозга, не могут сдерживать возбуждение, и поэтому поведение становится суетливым, внимание рассредоточивается, уровень помехоустойчивости и адаптивных возможностей снижается, эмоциональное напряжение быстро возрастает и, к сожалению, не всегда адекватно ситуации. Одной из самых распространенных причин волнения является внушенная мысль о возможном провале. Попав на благоприятную почву недостаточно зрелого сознания, эта мысль может развиться в опасное самовнушение. Полезная критика – это одно, а разрушающий критицизм – это совершенно иное. Натан Перельман часто повторял своим ученикам: «На эстраде самокритика - пила, подпиливающая стул, на котором сидит пианист». Поэтому студенту так же, как и артисту, необходимо уметь защищаться от враждебного внушения. Юность особенно беззащитна

против посторонних влияний, ведь даже случайное (пусть самое невинное) замечание друга о возможном провале может привести к катастрофе, если студент не подготовлен к такого рода разговорам и не умеет их игнорировать. Порой и знаменитые артисты испытывают моменты отчаяния во время публичного выступления, но вместо разговоров о досадном «происшествии» и размышлений о нем до конца своих дней они сделают единственно разумную вещь – постараются следующий раз играть лучше.

Если исполнитель играет с душой, публика и критика всегда простят ему несколько фальшивых нот и небольшую осечку памяти. Примеров такого снисхождения публики немало; взять хотя бы концертное исполнение программы А.Г. Рубинштейном: порой его игра была не лишена некоторых «туманных пятен» и «шероховатостей» (особенно в поздние годы концертной деятельности). Но эти «шероховатости» не оставляли заметного следа в восприятии слушателей из-за силы художественного воздействия великого артиста. Музыкант должен уметь игнорировать любой промах, допущенный на эстраде, иначе, разволновавшись из-за одной фальшивой ноты, можно загубить всю программу. Что-то может быть исполнено хорошо, а что-то хуже; нужно учиться слушать себя спокойно и надеяться на лучшее. Ошибка, которую допускают многие, состоит в попытках «бороться» с волнением. Но старание подавить страх только ухудшает положение, а приятные эмоции вытеснят постепенно страхи, поскольку теперь уже внимание сосредоточено на другом, более значимым. Все оборачивается к лучшему только в том случае, если прошлые неудачи рассматриваются как полезный урок.

Хотя волнение может иметь физические причины (например, холодные руки) и физические следствия (опять же холодные руки), в основе волнения всегда лежат явления психологические. Даже самый опытный музыкант не застрахован от провала на сцене, если он не готов к исполнению. Уровень подготовки исполнителя зависит не только от его опыта или мастерства, но и от того, что с ним происходит до начала исполнения, как он реагирует на сценическую ситуацию, которая всегда остается повышенным стрессогенным фактором. Многие исполнители нуждаются в коррекции неправильного сценического поведения. Такие симптомы, как тремор рук, дрожь коленей, «выпадение» текста, неспособность сосредоточиться на исполнении произведения, просто боязнь выходить на сцену, являются основными проявлениями синдрома сценического волнения. Поэтому нельзя, особенно в период подготовки к

концерту, допускать состояния утомления как физического, так и эмоционального. Не зря Н. Перельман утверждал: «Настоящий музыкант отдыхает не от музыки, а для музыки».

Частой причиной синдрома сценического волнения является отсутствие общей сценической культуры, четкой и ясной методики подготовки к выступлению, и вследствие этого формируется слабое представление артистом о характере деятельности, и как результат - растерянность. Музыканту важно тренировать устойчивость к психическим помехам, которые характерны для исполнительской деятельности.

Особенности того или иного сценического состояния объясняются не столько свойствами нервной системы, сколько интеллектуально-творческими качествами личности. Нет двух артистов, которые испытывают одинаковое психологическое состояние в момент выхода на концертную площадку. Анализируя проблему сценического волнения, педагоги-музыканты отмечают, что многое зависит здесь от психофизиологической конституции исполнителя, типа его нервной системы. Сценическое волнение на всех действует по-разному. Один студент ничего не боится, другой испытывает чрезмерное нервно-мышечное возбуждение, третий впадает в прострацию, четвертый не может совладать с чрезмерно эмоциональным возбуждением и т.д. Вообще бывают студенты, которые хорошо играют в классе, но многое утрачивают на эстраде. Бывает и наоборот: студент, на которого вы не возлагаете особых надежд на эстраде, настраивается и выступает значительно лучше, чем в классе. Многое тут зависит от типа нервной системы, умения настроить себя на успех, силы воли.

Таким образом, возникает понятие состояния готовности организма или субъекта к совершению определенного действия или к реагированию в определенном направлении. Быть готовым к выходу на сцену с чувством уверенности, верой в удачу – вот это правильная сценическая установка. И что может быть хуже для успешного выступления, как установка перед выходом на сцену: «Я сейчас ничего не сыграю»?

Причиной сильного беспокойства может быть также и очень высокий уровень притязаний, неадекватно высокая или низкая оценка своих профессиональных качеств, повышенное чувство ответственности. Исполнителю, который с нетерпением ждёт выступления, легче обрести сценическое состояние, способствующее успеху. Чем больше исполнительский опыт, чем чаще музыкант выходит на концертную эстраду, тем реже страдает он от недугов сценического волнения. «Стихия музыки,

подчинившая тебя, не оставляет места праздным мыслям. В эти минуты забываешь всё - не только зрителей, зал, но и самого себя» (С. Т. Рихтер).

Наблюдения показывают, что многие артисты лучше играют при слушателях, так как контакт с аудиторией стимулирует у них большую содержательность исполнения. Что нужно сделать, чтобы установить контакт со слушателем молодому исполнителю? Можно направить свою любовь к зрителю (и это, наверняка, будет взаимно), а можно, игнорируя незримую помощь публики, остаться один на один со своими страхами. Неспроста в закулисных комнатах Малого зала Петербургской консерватории когда-то висел плакат: «Волнуйся не за себя, волнуйся за композитора!». Тот, кто боится аудитории, редко находит с ней контакт. И тогда при самом хорошем исполнении обычно не хватает той взаимной симпатии, которая необходима артисту, чувствующему публику так же, как он чувствует музыку. Если же исполнитель не скован страхом, а находится в состоянии творческого возбуждения, привычки и память отвечают на его замыслы с такой четкостью и быстротой, на которые они были неспособны во время репетиции.

Нередки случаи, когда на сцене возможны так называемые случаи «выпадения» текста. Нужно отметить, что между уверенностью памяти и наполненной творческой содержательностью игрой существует неразрывная связь: уверенность памяти – это бесспорная предпосылка творческой настройки, а наличие творческой настройки, в свою очередь, укрепляет работу памяти. Если произведение действительно выучено, то никаких сомнений в памяти не должно быть. А если есть сомнение в успехе, то состояние беспокойства и неуверенности может подействовать разрушающе на творческую настройку. Лишь только исключив разрушительный фактор страха, можно надеяться на успешное исполнение программы. Боязнь забыть нотный текст - распространённая болезнь среди неопытных музыкантов. «Сама по себе память, - пишет Коган, - тут по большей части ни при чём. Музыканты волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же оттого, что волнуются».

Не менее важным фактором является и техническая подготовка. Если движения рук и пальцев вдруг становятся менее уверенными, то это сразу же отражается на звучании и эмоциональном тоне игры, а это в свою очередь является показателем того, насколько молодой исполнитель

контролирует свой пианистический аппарат в течение всего периода подготовительной работы.

Другое важнейшее условие для успешного выступления - эмоциональное возбуждение исполнителя. По всей видимости, у каждого музыканта-исполнителя имеется свой собственный оптимальный уровень эмоционального возбуждения, который позволяет ему наиболее успешно реализовывать творческий замысел. Если возбуждение выше этого уровня, наступает дискоординация мыслей, ослабевает воля, снижается способность контролировать и анализировать исполнительский процесс, а в тех случаях, когда возбуждение ниже оптимальных границ, выступление, как правило, проходит бесцветно и неинтересно.

Показателем готовности программы к выступлению является свобода ее исполнения. Выступление может считаться художественно созревшим лишь при наличии эмоционально-логической непрерывности, когда не теряется «нить событий», нет скучных мест («белых пятен»), внимание не уходит надолго в сторону. Успех достигается там, где все три функции психики - интеллектуальная, эмоциональная и двигательная - действуют согласованно. Конечно, универсальных рецептов для преодоления негативных форм сценического волнения не существует. Каждый должен выбрать для себя свой собственный способ подготовки к концертному выступлению, учитывая индивидуальные особенности своей психики. Но самое главное – музыкант должен помнить о том, что на сцене он обязан забыть о страхе, и все свои мысли направить к осмыслению той музыки, которая будет исполняться. Он должен выступить посредником между композитором и слушателем, показать то лучшее, на что он способен. И, когда выдающиеся пианисты достигают такого уровня, тогда, по словам Гейне, «рояль исчезает, и нам открывается одна музыка».

Литература

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М., 1987.
2. Гольденвейзер. Об исполнительстве. М., 1962.
3. Коган Г.М. У врат мастерства. М., 1963.
4. Коган Г.М. Работа пианиста. М., 1963.
5. Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. М., 2006.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1987.
7. Петрушин В. Музыкальная психология». М., 1997.
8. Перельман Н. В классе рояля. М., 1961.
9. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением М., 1965.

**Драматизация песни как средство приобщения молодежи
к музыкальному наследию**

Приобщение подростков к высокому музыкальному искусству является важным фактором гуманизации, необходимым условием развития музыкальной культуры молодежи. Проблема заключается в отсутствии потребности в музыкальной культуре. Сегодня музыку можно услышать практически везде. Этому способствуют радио, телевидение, интернет, а также появление множества легкодоступного музыкального материала (диски, видеозаписи). Однако вместе с этой легкодоступностью происходит обесценивание музыки. Она превращается в практически не воспринимаемый шум. Люди просто отвыкают слушать музыку всерьез.

В связи со сменой духовных приоритетов в жизни российского общества обозначилась тенденция вытеснения эстетической среды на второй план. Такое положение чревато весьма опасными последствиями – падением уровня культуры, эстетического сознания, появлением массового производства и репродуцирования музыкальных произведений, ведущих к стандартизации в духовной сфере.

В тоже время наиболее активная часть потребителей музыки - это молодежь, преимущественным вниманием которой последние десятилетия пользовались самые легкие жанры эстрадной музыки. Молодежь уделяет музыке куда больше внимания, времени и средств, чем взрослые, поэтому именно она может стать подлинным любителем серьезной музыки, но главное – молодые люди должны стать культурными слушателями, активно и с интересом воспринимающими настоящую музыку, способными иметь суждение о воспринимаемой ими музыке и определять свое отношение к услышанному.

Возникновение в нашем сознании естественных, закономерных ассоциаций музыки с самой жизнью, а так же другими жанрами искусства убеждает нас в огромных возможностях музыкального воспитания, которое фактически дает человеку ключ к восприятию, постижению образного мира прекрасного. Обладание таким ключом – это важная предпосылка формирования не только действительно прекрасного во всех отношениях человека, но, что немаловажно, и формирование вкуса.

Таким образом, можно констатировать, с одной стороны, достаточно низкий уровень эстетических притязаний молодежи, и, с другой - слабую разработанность механизмов приобщения подростков к музыкальной культуре. Все вышесказанное и определяет наш подход к драматизации песни как к эффективному средству приобщения молодежи к музыкальному наследию.

Драматизация музыки представляет собой одно из характерных художественных явлений современной культуры. Широкое и все более активное распространение этого феномена не случайно, так как оно является проявлением целого ряда тенденции, выражающих специфику развития искусства эпохи массовой культуры. Однако корни этого явления уходят далеко в прошлое, а процесс его внутренних трансформаций органично связан с логикой исторического развития искусства.

Возникнув как форма эстетизации жизненных практик (обрядности, ритуала), музыкальная драматизация с течением времени обретает автономность и получает развитие в обособившемся от жизни художественном творчестве, сохраняя свое значение на протяжении всей истории существования искусства. В стремлении упрочить связи в коммуникативном пространстве «сцена - зал» деятели искусства ищут новые способы и формы воздействия на публику. Одна из существенных особенностей современной посткнижной культуры состоит в заметном возрастании роли визуальности. Развитие кинематографа, телевидения, интернет-технологий приводит к активизации, главным образом, зрительного восприятия, любая информация получает возможность быть визуально выраженной, что, учитывая особенности человеческого восприятия, способствует ее наиболее быстрому и успешному усвоению. Это, в свою очередь, формирует привычку к «картинке», иллюстрации, потребность в визуальной «подсказке», облегчающей усвоение смысла послания. В этих условиях музыкальный театр оказывается именно той формой сценической деятельности, которая наиболее адекватна потребностям и возможностям современного человека.

Стоит отметить, что музыкальное искусство, непосредственно и сильно воздействующее на человека уже в первые годы его жизни, занимает большое место в его общем культурном развитии. Музыка - постоянный спутник человека во всей его жизни. Она, по выражению Стендаля, является единственным искусством, проникающим в сердце человека так глубоко, что может изображать даже переживание его дум.

Музыкальная культура - это сложная социальная система, которая включает в себя часть художественной культуры данного общества и представляет совокупность накопленных обществом ценностей музыкального искусства, а также деятельность людей и соответствующих учреждений по производству, сохранению, распределению и потреблению этих ценностей. Под музыкальной культурой личности подразумевается, во-первых, индивидуальный социально-художественный опыт, обуславливающий возникновение высоких музыкальных потребностей; во-вторых, интегративное свойство личности, показателями которого является музыкальная развитость (любовь к музыкальному искусству, эмоциональное ее восприятие, потребность в различных образцах художественной музыки, музыкальная наблюдательность) и музыкальная образованность (владение способами музыкальной деятельности, искусствоведческими знаниями, эмоционально-ценностное отношение к искусству и жизни, «открытость» к новым музыкальным направлениям, знаниям о современном искусстве, а также устойчивость музыкально-эстетических традиций, художественный вкус, критическое избирательное отношение к разнообразным музыкальным явлениям).

Размышления над состоянием современного искусства приводят к выводу, что востребованность и жизнестойкость различных его направлений существенно зависит от их коммуникативных возможностей - способности установить контакт с публикой. С этих позиций взаимодействие творческого коллектива и публики предстает как встреча субъектов коммуникации, которая происходит в специфическом процессе творческого художественного акта, определенным образом организованного в пространстве и времени. Главными участниками такого акта являются адресант, или коммуникатор, - отправитель сообщения (автор исполнители), стремящийся вызвать определенную реакцию получателя, и адресат, или реципиент, - получатель сообщения (слушатели, зрители, читатели), на восприятие и оценку которых оно рассчитано.

На начальной стадии музыкального развития человек стремится к наглядному толкованию художественных образов музыки. В дальнейшем воспроизведение музыки становится более активным - «имеет активный слухо-моторный характер». Это проявляется в произвольном подпевании, в четкой ритмике, вызывает двигательные эффекты (мимику, жесты). Внешние объекты вызывают в организме как специфические ощущения (зрительные, слуховые, тактильные), так и двигательные реакции, сопро-

вождающиеся мышечными ощущениями. А.А. Леонтьев свидетельствует о том, что моторные процессы имеют существенное значение в отображении звучания. Так, вокализация прослушанного резко повышает звуковысотную чувствительность человека. Музыкально-сценическая игра с ролями, танцы, сцены из литературных произведений, диалоги-речитативы - все это средства активного художественного воспитания. Важным способом активизации мыслительной деятельности и воспитания моральных чувств является идентификация - умение представлять себя в условиях, изображенных в музыкальных произведениях, на месте героев, приспособить к себе, заложенные в произведении идеи. Приемы вхождения в художественный образ музыкального произведения во многом сходны с теми, которые были разработаны К.С. Станиславским и применяются при развитии мастерства актера. Творческое восприятие и исполнение различных песен предполагает перевоплощение в героев этих музыкальных произведений. Оно может активизироваться при постановке проблемных заданий следующего типа: «Что ты испытал на месте героя песни?», «Какими средствами ты бы передал мысли и чувства, возникшие во время прослушивания музыкального произведения?».

Между музыкой и движениями при одновременном их исполнении устанавливается очень тесная взаимосвязь, но при определяющей роли музыки. Движения, сопровождающиеся музыкой, выражают ее образное содержание. Музыка и движение не отражают точно жизненных явлений или предметов. Они отражают переживания в их опозитизированном виде. Поэтому основной задачей музыкально-ритмических движений (ритмики) является формирование у детей воспроизведения музыкальных образов в их развитии и способности выражать их в соответствии с музыкой.

Путь освоения развернутых театрально-сценических образов лежит через песню - жанр самый массовый и демократический. Имитация движений, о которых идет речь в текстах песен, помогает детям и их слушателям понять содержание и характер произведений. Пантомимическое отображение музыкально-поэтического текста дает возможность осознать более зримо поэтический текст. Аналогична роль его и в интерпретации музыки. Известно, что музыкальному языку не свойственна конкретная семантика, но благодаря средствам драматизации дети начинают лучше воспроизводить музыкальные интонации, исполнение песен становится более выразительным.

Драматизация - организация в рамках сценического номера материала (документального и художественного) и аудитории (вербальная, физическая и художественная активизация) по законам драматургии на основе конкретной событийности, рождающей психологическую потребность коллективной общности в реализации событийной ситуации. Драматизировать материал - значит выразить его содержание средствами театра, т.е. использовать два закона театра:

1) организация сценического действия (развитие действия происходит по сквозной линии);

2) создание художественного образа спектакля, представления.

Когда мы говорим «театрализация», мы имеем в виду явление, принадлежащее области искусства, обращение к эмоционально-образной сфере человеческого восприятия, художественное творчество или его элементы с использованием выразительных средств театрального искусства. Когда мы говорим «действие», мы имеем в виду развитие определенной реальности в ее противоречиях, ибо эти противоречия и есть тот движитель, благодаря которому реальность приобретает присущий ей динамический и диалектический характер, необходимый для создания действия в театрализованном представлении.

Суть метода драматизации в современных музыкальных программах состоит в соединении звуков, цвета, мелодии в пространстве и времени, раскрывающих образ в разных вариациях, пронося их через единое сквозное действие, которое объединяет и подчиняет себе все используемые компоненты по законам сценария. Выделяют следующие виды драматизации.

Драматизация компилированного или комбинированного вида – тематический отбор и использование готовых художественных образов и различных видов искусства и соединение их между собой сценарно-режиссерским приемом или ходом. Компилированный метод используется в театрализованных концертах, представлениях и т.д. Главная задача сценариста в работе с этим методом является определение сценарно-смыслового стержня всей программы в целом, эпизода или блока, композиционное построение всего сценария в целом, монтаж эпизода, и блока, и всего сценария в целом. В использовании этого вида театрализации режиссеру важно помнить главный закон художественной целесообразности, которая требует оправданности появления номера, его жанрового соответствия теме.

Драматизация оригинального вида – создание режиссером новых художественных образов согласно сценарно-режиссерскому замыслу. Она применяется для создания сценариев документального жанра, в основе которых лежит инсценировка документа. Документальный ряд придает современное публицистическое звучание, если факт имеет общественную ценность. Основные требования: злободневность и актуальность. Здесь создается синтез документального и художественного материалов не только в тематическом отборе материала, но и в органичном слиянии по главному принципу эмоционального развития мысли и создания сценарно-смыслового стержня каждого эпизода и сценария в целом.

Синтез документального и художественного должен заключаться не только в тематическом отборе материала, но и в органическом их слиянии по самому главному принципу - эмоционального развития мысли. Это более сложная форма создания сценария, требующая организаторского опыта, умения отбирать и монтировать готовый материал и поиска хода для готовых номеров, профессионального мастерства, режиссерского умения поставить новый номер согласно сценарному замыслу, органично соединить в эпизоды художественный и документальный материал. Это самый сложный вид театрализации.

Драматизация смешанного вида – одновременное использование первого и второго вида драматизации, включающее в себя компиляцию готового и создание нового. Драматизация смешанного вида построена по принципу тематического отбора и сведения их в композицию с помощью сквозного сценарно-режиссерского хода, привнесения в эту основу своего авторского оригинального видения и решения. Она включает в себя компиляцию готовых текстов и номеров и оригинальное создание готовых текстов и номеров. Театрализация смешанного вида открывает большие возможности для развития образного мышления режиссера-организатора.

Все три вида театрализации в первую очередь используются для организации театрализованных тематических вечеров и массовых представлений, которые могут выступать в качестве самостоятельной формы культурно-просветительной работы.

Ведущими выразительными средствами, создающими особый язык драматизации, выступают символ, аллегория и метафора, с помощью которых режиссер создает полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей.

Рассмотренные приемы драматизации нами реализуются на протяжении двух последних лет на площадке музыкального лектория Владимирской областной филармонии.

Музыкальный лекторий - это особая сфера деятельности, ориентированная на музыкальное просвещение, эстетическое воспитание и развитие детей и подростков. Сегодня музыкальный лекторий развился и приобрел статус музыкально-просветительского театра, которым руководит заведующая кафедрой эстетики и музыкального образования ВлГУ Л.Н. Высоцкая. Ежегодные абонементные циклы концертов «Музыкально-просветительского театра» создаются солистами филармонии совместно с факультетом искусств и художественного образования ВлГУ. Концерты музыкального лектория для многих школьников - это первый шаг на пути освоения музыкальной классики и народного творчества, на пути приобщения к ним и воспитания у детей потребности в постоянном общении с музыкой. Вот почему так важно сформировать подлинный интерес ребят к представленному музыкальному репертуару.

Значимость проекта «Музыкально-просветительский театр» обусловлена следующими факторами:

- низким уровнем потребности учащихся общеобразовательных школ и учащейся молодёжи в воспитании личностной художественно-эстетической культуры:

- дефицитом специально разработанных концертно-просветительских программ по приобщению учащихся общеобразовательных школ и учащейся молодёжи Владимирской области к высокохудожественному искусству (музыкальному, поэтическому и хореографическому) в разнообразии его стилей, жанров и направлений;

- ограниченными возможностями профессионального и художественно-культурного общения молодёжи Владимирской области с мастерами музыкального исполнительского искусства, а также с творческой молодёжью других регионов РФ и зарубежья.

В музыкально-просветительском театре филармонии работают влюблённые в музыку люди, преданные своей профессии музыканты - вокалисты, инструменталисты, музыковеды. А чтобы образ обрёл яркую сценическую жизнь и замысел получил цельное воплощение на сцене, необходим режиссёр-постановщик. Во все времена необычайно важна потребность в свежем режиссёрском видении, неповторимом режиссёрском про-

чтении любого художественного материала, сегодня это становится особенно актуальным для всех, кто выходит на сцену, а филармония в своем постоянном стремлении к богатству и многообразию концертной деятельности является особенно открытой для сотрудничества.

Музыкальное воспитание и просвещение молодежи - благородная миссия, выпавшая на долю артистов музыкально-просветительского театра Владимирской областной филармонии. Они помогают слушателям понять музыкальные и литературные произведения в живом общении, в форме театрализованного представления и увлекательной беседы, они учат детей и взрослых понимать язык искусства, знакомят с его лучшими образцами.

Драматизация репертуара музыкального театра, базируясь на общем фундаменте режиссуры, имеет свою специфику в сценарно-режиссерской обработке. С помощью театрализации реальных эпизодов жизни, подчинении их сценарно-режиссерскому ходу и обязательного включения зрителей в действие она непосредственно влияет на восприятие и интерпретацию музыкального произведения зрителем.

Эффективность процесса драматизации песни можно выявить в ходе анализа отзывов зрителей о программах «Музыкально-просветительского театра» на сайте Владимирской областной филармонии.

«...С удовольствием посещаю концерты абонемента «Музыка. Поэзия. Любовь». Особенно интересно было окунуться в атмосферу Серебряного века, будто лично встречаясь с Маяковским и Блоком, Есениным и Цветаевой... Каждый спектакль – это открытие: лирично-меланхоличный Блок, стихийный и ранимый Маяковский, беззащитная и сильная Цветаева» (Ковалева Т., студентка).

«Уж сколько их упало в эту бездну...». Бездну искусства! Любопытна и неоднозначность трактовок образов великих поэтов. Небольшие поправки компенсируются великолепной вдохновенной игрой актеров филармонии: чудесная музыка и исполнение, замечательные декорации, а главное – так тонко прочувствованная атмосфера того сложного времени. Сдвиг сознания, время декадентства, новые ценности – все это актеры, танцоры и, в первую очередь, музыканты дают почувствовать зрителю. И сколько эмоций позволяет испытать каждый такой концерт!» (Н.К. Гаврилова, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ВлГУ).

«С интересом наблюдаю за творчеством музыкально-просветительского театра и своих студентов приобщаю к этому. Понравился спектакль по творчеству Марины Цветаевой – сильная энерге-

тика и эмоции. Трогательно передана встреча с Эфроном, очень прочувствованно исполнены романсы на стихи поэта. А в целом впечатление очень хорошее. С удовольствием приду на новые концерты» (Лютаева М., студентка).

Также следует сказать о том, что в последнее время наполняемость зала на концертах «Музыкально-просветительского театра» выросла, что явно свидетельствует о возрастании интереса молодежи к подобной форме искусства.

Любителями и знатоками музыки не рождаются, но становятся; безнадежных в этом отношении людей нет, необходимо помнить, что музыкальный вкус, понимание музыки формируется медленно. Постигание содержания музыки доступно всем, нужно только приложить известные старания, чтобы преодолеть трудности начала пути. Следует отметить, что «Музыкально-просветительский театр» оказывается именно той формой сценической деятельности, которая наиболее адекватна потребностям и возможностям современного зрителя и в первую очередь молодежи.

Литература

1. Германова М. Эстрадный номер. Разговорные жанры эстрады. М.: Советская Россия, 1986.
2. Карп В.И. Основы режиссуры. М, 2003.
3. Кох И.Э. Основы сценического движения. М.: Искусство, 1970.
4. Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства. М.: Издательство Институт психологии РАН, 1999.
5. Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры. М., 1941.
6. Мясищев В.Н., Готсдинер А.Л. Проблема музыкальных способностей и ее социальное значение. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества. Л.: Изд-во «Музыка», 1981.
7. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. М., 1959.
8. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954.
9. Станиславский К.С. Этика. М.: Искусство, 1956.
10. Эфрос А.В. Репетиция - любовь моя. М., 1993.

**Опыт формирования духовно-нравственной культуры детей
средствами музыки в деятельности педагогов-музыкантов города
Владимира в конце 19 – начале 20 века**

Обратившись к жизни и творчеству педагогов-музыкантов города Владимира в конце 19 – начале 20 вв., мы увидели, что тот исторический период, в котором они жили, в некоторых чертах схож с нашим временем, прежде всего потерей или искажением нравственных ориентиров у большинства людей. Сейчас, как и тогда, Россия стоит на перепутье, и опыт педагогов прошлого, сумевших в непростых исторических условиях сохранить духовную культуру своего народа, сформировать духовный мир своих учеников, представляется очень важным для нас.

Обратимся к понятию *«духовно-нравственная культура»*.

Духовность Н.С. Катунина определяет как устремленность человека к обретению смысла жизни посредством возвышения над утилитарно-прагматическими интересами, нравственность, способность к творчеству, переживание возвышенного, прекрасного, поиск истины. Духовность человека, по мнению Н.С. Катуниной, представляет собой форму существования человека в мире чувств и в мире разума.

Понятие *«культура»*, принадлежащее таким наукам, как философия, история, культурология, имеет различные определения.

В.В. Розанов определяет происхождение слова *«культура»* от слова *«культ»*. Культура, по его мнению, есть все, в чем скрыт какой-нибудь культ. В понятии культа содержится внутренний, духовный смысл культуры. Культурен тот, кто не только носит в себе какой-нибудь культ, но и кто сложен, т.е. не прост, не однообразен в идеях своих, в чувствах, стремлениях, во всем складе жизни.

Предметом культа может быть все, в меру духовных даров того, в ком культ. Им может быть и земля, домашний кров, родина. Есть иные предметы, чисто *духовные*, которые человек также окружает благоговением, но уже не ради себя, но напротив, себя оценивает в меру того, насколько он крепок и предан им. Это уже высшая степень духовного развития, поднявшись на которую, человек разрывает со своей животностью.

Таким образом, выкристаллизовываются два направления в формировании духовной культуры: гуманистическое и религиозное. Под *духовно-нравственной культурой личности* мы подразумеваем совокупность

духовных ценностей человека: его чувств, знаний, идеалов, нравственных принципов, взглядов, а также проявление духовного мира человека в общении и созидательной деятельности.

Формирование духовно-нравственной культуры личности в разное время понималось по-разному. В XIX веке этот процесс связывался с религиозными смыслами. Деятельность учителей-методистов XIX века А.Н. Карасева, С.В. Смоленского, С.И. Миропольского и др. была тесно связана с церковно-приходскими, земскими школами, и опора на религиозные смыслы в формировании духовно-нравственной культуры естественна.

После революции 1917 года тема формирования духовно-нравственной культуры личности освещалась в ином ключе. Педагоги того времени Н.Я. Брюсова, В.Н. Шацкая, Б.В. Асафьев и др. понимали духовность прежде всего как способность к творчеству, развитие эстетического (в том числе и музыкального) вкуса, воспитание целостности эстетического восприятия искусства и музыки в частности.

В 30-50-е гг. XX века наблюдается серьезный откат от первоначальных установок в деле музыкального образования. Музыка рассматривается как одно из средств коммунистического воспитания детей, идеалы культуры и духовности уступают место идеологизации. Облагораживающее влияние музыки на человека принижалось, подменялось частными задачами «узковоспитательного» характера. Овладение знаниями, умениями и навыками подменяет познание живого искусства.

Но в опыте некоторых педагогов из провинции сохранялись тенденции духовного воспитания средствами музыки в его традиционном понимании. Интересно обратиться не к именам педагогов-музыкантов 1-го ряда, а к педагогической деятельности наших земляков, к педагогам из провинции, которая всегда формирует и сохраняет наши духовные основания. Имена педагогов-музыкантов г. Владимира конца 19 - середины 20 вв. утрачиваются, изучение даже недавней истории сталкивается с большими трудностями. Воспоминания о них - большая редкость. Нам удалось найти биографические сведения о следующих педагогах-музыкантах г. Владимира конца 19 - середины 20 вв.: Молчанов И.Е., Ставровский А.Е., Ставровский П.А., А. Де-Рома, Гиляревская Н.А., Федоров С.И., Левкоев С.И., Коншин С.Н.

Каждый из этих педагогов внес свой неповторимый вклад в развитие музыкального образования во Владимире.

Иван Евстратович Молчанов посвятил жизнь собиранию, сохранению и пропаганде русских народных песен. Хор, созданный И.Е. Молчановым, отличался профессионализмом, неоднократно выступал на лучших сценах Петербурга и Москвы и получал восторженные отзывы известных музыкантов того времени.

Алексей Евграфович Ставровский в течение 50 лет был регентом хора Успенского собора города Владимира. Ежегодно хор под руководством А.Е. Ставровского давал просветительские концерты в зале Дворянского собрания, в которых звучала духовная музыка русских и зарубежных авторов. Кроме того А.Е. Ставровский преподавал музыкальные дисциплины во многих учебных заведениях города, участвовал в подготовке учителей пения.

Продолжателем дела отца стал сын А.Е. Ставровского - *Пётр Алексеевич Ставровский*. Петр Алексеевич в 1912 году открыл частную музыкальную школу. Пройдя ряд различных преобразований, она существует и в наше время и носит имя С.И.Танеева. П.А. Ставровский организовал во Владимире симфонический оркестр и музыкально-литературный ансамбль.

Надежда Александровна Гиляревская в 20-30-е годы работала во всех полных средних школах - 1-й, 2-й, 3-й, 4-й - и в неполных средних школах, полностью отдавая себя музыкально-просветительской работе. Она приобщала учеников к музыке, прививала любовь к музыкальной классике, русской народной песне и лучшим образцам популярной музыки того времени. Помимо школьной программы она вела большую внеклассную работу - организовывала музыкальные кружки.

Н.А. Гиляревская активно участвовала в общественной жизни города. Она была одной из организаторниц городских олимпиад для музыкально одаренных детей.

Большой вклад в дело развития музыкального образования во Владимире и формирования духовной культуры горожан внёс *Сергей Николаевич Коншин*.

В 1963 году Сергей Николаевич стал автором проекта и организатором первой во Владимире детской филармонии при областной филармонии, главной целью которой была организация концертов для детей силами детей-исполнителей.

Жизненный путь этих педагогов-музыкантов очень разный, но их роднит многогранность музыкально-просветительской деятельности, эн-

циклопедическая музыкальная образованность. Все они были людьми творческими, высокообразованными, уважаемыми своими согражданами.

Проанализировав жизнь и творческую деятельность наших земляков-музыкантов, мы пришли к выводу, что их объединяет то, что все они были очень высоконравственными и духовно богатыми людьми и стремились сформировать опыт духовно-нравственной деятельности и у своих учеников.

Они старались с помощью музыки пробудить в учениках духовные переживания и тем самым открыть им доступ к формированию внутреннего духовного опыта.

Только внутренний духовный опыт, по мнению И.А.Ильина, человека делает личностью. Этот внутренний духовный опыт и есть подлинный источник духовной культуры вообще. Только в этом опыте человек может научиться отличать добро от зла, услышать в самом себе голос совести, постигнуть, что такое честь, благородство, служение. Только в этой области он может увидеть, что такое художественность и прекрасное искусство, воспитать свой вкус и развить свое восприятие красоты.

В формировании духовного опыта своих учеников педагоги-музыканты прошлого видели основную задачу занятий музыкой. Эта цель близка и современным педагогам, что является еще одной точкой соприкосновения прошлого и настоящего.

Личность педагога имеет решающее значение в формировании духовно-нравственной культуры личности ученика. Он помогает вскрыть воспитательный потенциал культуры, воспринять те духовные смыслы, которые заложены в произведениях искусства. Для этого сам педагог должен быть духовно богатой личностью, высокообразованным и творческим человеком.

Можно утверждать, что профессиональная творческая деятельность педагогов-музыкантов по формированию духовно-нравственной культуры их воспитанников была эффективной, поскольку именно сильные духовно-нравственные установки помогли выстоять бывшим ученикам в годы Великой Отечественной войны.

Педагогическая деятельность воспринималась педагогами-музыкантами в конце 19 - начале 20 вв. прежде всего как духовное служение, а музыкальное образование мыслилось как путь не только эстетического, но и духовно-нравственного воспитания.

Литература

1. Владимирские Епархиальные Ведомости. №13. 1891.
2. Владимирский некрополь. Вып.5-6. Князь-Владимирское кладбище: сборник. Владимир, 2004.
3. Ильин И.А. Собрание сочинений. М.: Русская книга, 1993, Т. 1
4. Катунина Н.С. Проблемы духовности человека. Владимир, 2003.
5. Розанов В.В. Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990.

Мокану В. Г.

Роль и значение имиджа в шоу-бизнесе

Имидж «звезды» - это инструмент общения с массовым сознанием. Желание предстать перед другим или другими в нужном ракурсе рождает необходимость оболочки-имиджа, который чаще всего в русском языке называется «образом» или «обликом». Восприятие человека аудиторией является двояким, так как в нем участвует не только глаза, но и мозг.

На первой фазе люди смотрят внутренним взором, ориентируясь на прошлый опыт, прежде всего, на *стереотипы*. Они не осознают мелкие перемены, незначительные эмоциональные нюансы, особенности прически и т.д., «зная» только привычный каркас лица и фигуры. В результате воспринимается обобщенный «образ». В данной ситуации усилия имиджмейкера должны быть направлены на выявление и создание «вешек», за которые цеплялся бы взгляд воспринимающего, а также на активизацию процессов, синхронных восприятию. В основном это касается визуального имиджа, т.е. внешних качеств образа.

В другом случае множество различных версий и ипостасей персонажа невольно складываются в целое, лишённое точных очертаний, но узнаваемое. Здесь создание имиджа становится разработкой динамической системы, предполагающей изменения внутри определенных профессионалом и обстоятельствами границ.

Имидж представляет собой определенную *систему*, которая включает в себя различные элементы, увязанные между собой логикой представляемых качеств. Для того чтобы система эффективно функционировала, необходимо учитывать обратную связь с аудиторией. Если не будет аудитории, то исчезнет и имидж, и прежде всего сама потребность в нем.

Истоки всего, что есть в имидже, кроются в социальной коммуникации, т.е. в отношении «человек - другие люди». Поэтому структура имиджа включает следующие аспекты:

- *социальный*, поскольку имидж несет информацию о месте в обществе, статусе, профессиональной или партийной принадлежности, семейном положении и т.п.;

- *этический*, так как имидж, будучи «оболочкой», стремится донести информацию о внутреннем «наполнении» человека или фирмы, побуждает к социальному поведению. Кроме того, имидж как идеализированный образ «подтягивает» настоящее и направляет его в желаемую сторону. Если разрыва между внутренней и внешней формой нет, то имидж становится фактором, обеспечивающим перспективу и развитие;

- *психологический*, поскольку для создания имиджа требуются не только природные психологические предпосылки (коммуникабельность, обаяние, харизматичность, рефлексивность), но и приемы подачи себя, способствующие донесению необходимой информации;

- *эстетический*, связанный с точностью выражения основной идеи имиджа, адекватностью формы и символических значений и идеализацией объекта;

- *художественный*, обеспечивающий эмоциональную эффективность и реализацию имиджа в социальной ситуации.

Итак, имидж (англ. «образ») - это сложившийся в массовом сознании, имеющий характер устойчивого социального стереотипа, эмоционально окрашенный образ кого-либо или чего-либо. Позитивный имидж рассматривается как важное условие личного и профессионального успеха. Управляемый имидж является одним из ведущих внеценовых рычагов конкурентной борьбы в различных сферах социальной жизни: политике, шоу-бизнесе, торговле и производстве.

Сегодня большинство исполнителей на эстраде похожи друг на друга, как клоны. Только те, кто имеет свой неповторимый имидж, способны достаточно долго продержаться на гребне популярности. Примером яркого, цельного и ни на кого не похожего имиджа может служить Верка Сердючка (Андрей Данилко). В этом имидже прослеживается диалектика уникальности и узнаваемости. Уникальностью можно обладать от природы, а вот узнаваемость приходит благодаря, например, использованию какого-либо архетипа.

Прежде всего создание имиджа стало актуальным для актеров и эстрадных певцов, которые благодаря развитию телевидения из «ролей» и «голосов» начали превращаться в «персоны». Постоянное нахождение под прицелом фото- и кинокамер требует соответствующего поведения и внешнего вида в самых разнообразных жизненных ситуациях и специальных усилий для достижения этого. Иначе можно растерять аудиторию, лишиться коммерческого успеха. С самого начала имидж связан с экономическими и карьерными соображениями, в отличие от статусных и стилевых решений, прежде существовавших в истории.

Многие люди, возможно, и не стали бы знаменитыми, если бы не средства массовой информации, в том числе и трижды проклятые, и трижды благословенные «папарацци», которые и создавали легенду, миф, сказку о той или иной личности и «лепили» ее имидж. Характерный момент подогревания интереса общественности - стараться искусственно держать репортеров на расстоянии от себя.

Сегодня ни одно из средств массовой информации не обходится без звезд, которые благодаря СМИ становятся суперзвездами. «Звездность» поп - и рок-исполнителей, актеров, моделей, спортсменов создается конкретными людьми: продюсерами, имиджмейкерами. Эти специалисты переписывают их биографии, занимаются фан-клубами, знают где, как и в чем нужно «потусоваться», чтобы быть на виду и привлечь внимание светских хроникеров, чтобы попасть на страницы журналов и газет. Они также находят для своих подопечных оптимальные варианты «звездного» поведения.

Эстрадный имидж исполнителя должен воплощать в себе качества, предъявляемые к нему потенциальной зрительской аудиторией и обладать признаками харизмы. Харизматичный имидж - это образ, притягивающий к себе окружающих людей благодаря огромной внутренней энергии. Харизматичная личность привлекает внимание, вызывает сильные чувства, удовлетворяет явные или скрытые потребности людей, предлагает идеи, убеждает, демонстрирует уверенность, ведет за собой. Популярное сегодня слово «харизма» ввел в обиход немецкий социолог Макс Вебер. Харизму он определял как «качество личности, признаваемое необычайным, благодаря которому она оценивается как одарённая сверхъестественными, сверхчеловеческими или, по меньшей мере, специфически особыми силами и свойствами, не доступными другим людям». Существуют следующие характеристики имиджа, образующие в различных сочетаниях харизму:

- *близость* (доступность образа, его способность вызывать ощущения принадлежности к данной аудитории);
- *экспрессивность* (пылкость, динамичность, эмоциональность, яркость образа);
- *сексуальность или эротичность* (чувственность образа, способность притягивать и стимулировать возбуждение);
- *доминантность* (властность, сила образа, его способность вызывать желание подчиняться и следовать за прототипом);
- *агрессивность* (разрушительный потенциал, способность имиджа вызывать страх или провоцировать гнев);
- *эпатажность* (фр. *épatage*) (умышленно скандальная выходка или вызывающее, шокирующее поведение, противоречащее принятым в обществе правовым, нравственным, социальным и другим нормам, производимые с целью привлечения к себе внимания);
- *архетипичность* (отражение в образе древнейших представлений и импульсов);
- *эталонность* (воплощение в имидже родительских предписаний, доминирующих социальных ценностей и установок, способность формировать положительность образа).

Все эти качества необходимы имиджу исполнителя в шоу-бизнесе и помогают ему выделиться среди многих других знаменитостей. Для того чтобы «сделать» звезду, нужно использовать, а может быть и симитировать данные составляющие харизмы.

Правильно подобранный имидж является наиболее эффективным способом работы с массовым сознанием; отражая ключевые позиции, он способен вызывать автоматические реакции у населения.

В PR интерес к имиджу проистекает из общей целевой установки, заключающейся в установлении, развитии и поддержании отношений и взаимопонимания между стремящимся к успеху объектом с одной стороны и общественностью - с другой. В отличие от традиционной рекламной практики, в которой формирование имиджа товара диктуется требованиями, со стороны PR внимание к имиджу в большей степени определяется необходимостью смотреть далеко вперед, заботиться о будущих перспективах фирмы, партии, звезды шоу-бизнеса и т.п. С позиций PR-технологий рыночная состоятельность объекта находится в зависимости от того, как он воспринимается окружающими, стихийность формирования и некон-

тролируемая подвижность его имиджа расцениваются как постоянно нависающая над данным объектом угроза провала.

Имиджмейкинг как связанное с имиджем самостоятельное направление деятельности в рамках общей системы PR является важной составляющей коммуникации и долгосрочного процветания в обществе. На современном этапе своего развития имиджмейкинг располагает большим количеством технологий и приемов управления имиджем: символизация внешнего облика объекта, привлечение и удержание внимания публики на его выигрышных характеристиках, предупреждение и быстрое реагирование на появление негативных сообщений об объекте в СМИ посредством своевременного распространения удобной альтернативной информации и пр.

Имиджмейкинг позволяет добиваться того, чтобы имидж помогал публике идентифицировать данный объект и выделять его среди многих других на рынке, способствовал формированию долгосрочной привязанности к объекту уже имеющихся заинтересованных лиц и обеспечивал необходимый кредит доверия со стороны общественности для удержания ранее достигнутых высот в сложных рыночных ситуациях.

Итак, развитие рыночной экономики характеризуется увеличением числа субъектов, которые заинтересованы в правильном и действенном формировании своего имиджа. Взять, например, ошеломляющую популярность звезд эстрады, кино, славу которых иногда умышленно ассоциируют с загадкой той или иной личности. Сама суть, прежде всего, кроется в технологии создания образа.

Само понятие «звезда» родилось в Америке. В Европе значение слов «звезда» и «талант» не всегда совпадают, а потому слово «звезда» часто закавычивается. Статус актера отмечается иным способом. Например, в Англии ни у кого язык не повернется назвать мастеров сцены «звездой». Стать звездой в Америке означало попасть в имидж-амплуа, заимствованное кинематографом у театра: девушка-идеалистка, герой-любовник, женщина-вамп и т.д. Кинематограф изобрел свое имидж-амплуа - «великие простакки» (например, Чарли Чаплин). Каждый из актеров изобретал свою имидж-маску. Это клише в строгих рамках, распространенных на данный момент ожиданиях массового зрителя.

Звезды кино начинают становиться имидж-диктаторами, имидж-камертонами для обихода, поведенческими и визуальными моделями обликов зрителя. В выборе звезд массовый зритель использовал «метод фоторобота». Кинематограф недаром называли «фабрикой грез». Карл Юнг

определял миф как коллективное бессознательное, отражение чаяний большинства. Среди основных функций кинозвезды, наряду с гедонистической, т.е. наслажденческой, важное место занимает компенсаторная. Звезда понимается как зрительская компенсация, олицетворение фантазии, примерки (сублимации) на себя действий звезды на экране.

Так, например, в американском кино можно выделить три звездных имиджа женщин.

1. *Роковые красавицы*. Их называют «небожительницами», «холодными» (Грета Гарбо, Марлен Дитрих).

2. *Эмансипированные, яркие индивидуальности* (М. Стрип, В. Голдберг, Д. Фостер, Д. Фонда, Л. Минелли).

3. *Женщины для мужчин*. Секс-символы целых поколений (М. Монро, М. Пфайффер, Ш. Стоун). Мадонна - это пример индустриального подхода к имиджу. Когда образ девочки в зеленых колготках с побрякушками на шее исчерпал себя, она из жгучей итальянской брюнетки превратилась в блондинку Мэрлин Монро, стянув с ее образа «одеяло».

Что касается мужчин, то их тоже можно разделить на три условные категории.

1. *«Калифорнийские коты»*. Загорелые, рослые и мускулистые герои Голливуда 30-60-х гг. 20 века (Керк Дуглас, Поль Ньюмен, Грегори Пек, Кларк Гейбл, Роберт Редфорд, Уорен Битти).

2. *«Нью-йоркские псы»* с абсолютно «неправильной» по старым голливудским стандартам внешностью (Дастин Хоффман, Аль Пачино, Роберт де Ниро, Джек Николсон).

3. *«Крутые парни»* (Сильвестер Сталлоне, Арнольд Шварценеггер, Майкл Дуглас, Чак Норрис, Микки Рурк). Их предшественником, безусловно, следует считать Шона Коннери - суперагента 007 Джеймса Бонда. Недаром на его родине считают, что наряду с шотландским виски и бараниной Коннери стал лучшим продуктом шотландского экспорта и самым «обхаживаемым» на обоих берегах Атлантики из актеров, кому за шестьдесят. В конце 1950-х британский журнал «Дейли Мейл» предложил своим читателям самим назвать имя актера среди множества прочих фотографий и победителем был признан Шон Коннери. Он снялся в шести фильмах из серии о суперагенте 007, в Глазго есть даже музей, составленный из реквизита картин с его участием.

Многие люди, выбирая творческую профессию, должны отдавать себе отчет, что творческая среда, будь то мир моды, модельный или шоу-

бизнес, актерская среда и т.п. - это иной мир, за который надо платить сменой личных предпочтений, окружения, поведения, биографии и даже мнения. Звезды часто берут псевдонимы, поскольку привычные имена не работают в новом контексте.

Назначение мероприятий имиджмейкинга личности - конкуренция, имеющая целью формирование управляемого имиджа личности, моды, идеологии и т.п. Эти мероприятия представляют собой систему взаимосогласованных акций, направленных на общество. Основными целями таких мероприятий является позиционирование объекта, возвышение имиджа, антиреклама (или снижение имиджа), отстройка от конкурентов и контрреклама.

Звезды всегда привлекали всеобщее внимание. Просто сегодняшние приоритеты телевизионного канала сделали из современных звезд суперзвезд. Но и в прошлом эти модели воздействия на массовое сознание пользовались популярностью.

Исходя из того, что наиболее идеальной фигурой для ТВ-канала является поп-звезда, актер, а политики лишь пытаются повторить элементы их поведения для увеличения своей зрелищности, следует присмотреться к звездной жизни внимательнее.

Звезды создаются конкретными людьми, то есть это вполне сознательный процесс конструирования: за Битлз, Марлен Дитрих, Рудольфо Валентино стоят конкретные имиджмейкеры, которым удается из стокгольмской продавщицы, к примеру, сделать Грету Гарбо. Пресс-агенты переписывают фамильные истории, занимаются клубами фанатов, производят для них журналы с миллионными тиражами, пишут вместо звезд их автобиографии. Они также находят для звезд оптимальные образцы поведения, как в случае Монро, когда репортер спросил ее, было ли что-либо на ней во время позирования для календаря мягкого порно (игра слов по-английски: включено/на ней)., ее пресс-агент посоветовал ей ответить: «Да, радио».

Звезда - это напряженный процесс создания образа и постоянного поддержания внимания к нему. Итак, имидж - это долговременная и инициативная коммуникативная роль, долговременная ролевая маска, которая «надевается» «звездой» для достижения популярности, завоевания внимания, поддержания интереса к своей личности.

Как показывает общественно-культурная практика, люди не соприкасаются со «звездами», не познают их в процессе повседневной жизни, а

черпают информацию о них из других источников, в которых они имеют дело с имиджем «звезды», а не с реальным отображением присущих данному человеку характеристик. В ситуации, при которой массовый адресат не имеет личных контактов со «звездой», он должен реагировать на ее символическое представление в виде имиджа, который зачастую становится основной информацией о данном объекте. Следовательно, имидж «звезды» - это инструмент общения с массовым сознанием.

Литература

1. Дэвис Ф. Создай себе имидж. М.: ООО «Попурри», 1998.
2. Падтероб Г.В. Искусство создания имиджа. Минск, 2008.
3. Перелыгина Е.Б. Психология имиджа: учеб. пособие. М., 2002.
4. Перелыгина Е.Б. Имидж как феномен интерсубъектного взаимодействия. Содержание и пути развития: дис. ... д-ра психол. наук. М., 2003.
5. Почепцов Г.Г. Имиджелогия. Киев, 2000.
6. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., 1997.
7. Шепель В.М. Имиджелогия. Секреты личного обаяния. М.: Феникс, 1997.
8. Шепель В.М. Как нравиться людям. М.: Народное образование, 2002.

Сёмина Д. Д.

Эстетические аспекты эстрадного хита

Магия песни открывается не сразу, для каждого слушателя в своё особое время – магия именно той песни, которую он найдёт, и осознает, что его сердце отвечает взаимностью словам, мелодии, мысли. Этой находкой может стать любое произведение: можно влюбиться в арию Маргариты Шарля Гуно, или прослезиться, пропев куплет из народной песни «Не белы то снеги...», или открыть для себя старую песню Булата Окуджавы. Этот тип восприятия тесно связан с личностным, интимным кругом мироощущения. Не зря слушатель может невзначай сказать о таком произведении: «*Это моя песня*».

Как правило, человек выбирает *своё* из того, что создано сердцем автора, отталкиваясь от душевных порывов, а не от разума и без опоры на коммерческий расчёт. Как бы ни был слушатель избалован, как бы ни был

испорчен издержками цивилизации, в итоге для духовного катарсиса он ищет истинно прекрасное, т.е. созданное с любовью.

В противовес подобным произведениям создаётся современный коммерческий эстрадный хит. Создавая его, автор озадачен в первую очередь тем, чтобы песня за короткое время обрела наибольшую популярность. Чтобы добиться этого, необязательно ждать сильных эмоций, чтобы черпать из них вдохновение. Мелодию можно составить из готовых ходов, подобрать попроще слова, угадать в социальном положении общества идею. Здесь искусство «складывает руки» и молча наблюдает за последствиями подобной «операции». Хит овладевает массами и становится-таки популярным, звучит у всех на устах. Тогда стоит задуматься: возможен ли синтез *популярного* и *эстетического*?

Когда мы говорим о создании песни, мы говорим о творческом процессе. Даже если автор действует в коммерческих интересах, он не сможет написать ни одной логичной музыкальной фразы, ни одной поэтической строчки без творческого начала процесса создания хита. Исходя из этого рассмотрим творческий процесс более подробно.

Первоначально потребность в творчестве возникает в форме смутной побудительной реакции к действию. Затем эта эмоционально-интуитивная активность выводится на уровень сознательной деятельности, когда у автора возникает замысел, в котором определяются цели творчества. Замысел включает в себя не только психологический, но и социальный аспект, т.к. для автора в нём обнаруживается и личная цель творчества, и социальная необходимость создания именно этого произведения (и, что важно для популярности произведения, его *актуальность*).

Для того чтобы творчество автора приобрело подлинно эстетический смысл, его замысел должен быть пронизан *идеями*, в которой выразилось бы отношение автора к миру, его понимание и оценка жизненных явлений. В идее находит выражение мировоззренческая установка автора. Идея (греч. «*ιδέα*» - вид, образ, род, способ) играет синтезирующую роль по отношению ко всей системе произведения, воплощаясь в конфликте, характерах, композиции, сюжете, колорите, ритме. В песне идея воплощается как мысль-образ, мысль-эмоция, мысль-страсть. В её структуре исключительную роль играет эмоциональное отношение к миру, хотя выражено оно может быть в разной форме: открытой и скрытой, «*текстом*» и «*подтекстом*». Художественная идея рождается как результат познания и оценки социальной жизни, природы и человека в аспекте *эстетического идеала*.

Художественные идеи популярных песен нередко связаны с идеями социальными, политическими, нравственными, религиозными. С одной стороны автор является субъективным выразителем объективно сложившихся в обществе идей, с другой – большой талант выступает как властитель дум не одного поколения. Воплотившись в искусстве, художественная идея активно воздействует на развитие общества и личности, самого искусства. С течением времени они раскрываются новыми своими сторонами и гранями, иногда не предугаданными или лишь смутно ощущаемыми их создателем.

Жизнеспособными, художественно полноценными являются идеи прогрессивные, гуманные. Ложная реакционная идея способна погубить искусство: «Когда ложная идея кладётся за основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство» (Г.В. Плеханов).

Социально-эстетическая значимость художественных идей определяется правдивостью и глубиной постижения жизни, высотой гуманистического пафоса, степенью приближения к позициям прогрессивных сил общества, оригинальностью, совершенством образного воплощения.

Главным элементом процесса художественного творчества является *вдохновение* - высшее напряжение художественных и физических сил. Этот этап творческого процесса характеризуется резким возрастанием активности творческой личности и интенсивности и продуктивности её духовных и физических усилий. Признаки вдохновения: отрешённость от всего постороннего, полное погружение в творческий процесс; особая чуткость, отзывчивость, особенно быстрые и будто неожиданные, внезапные решения творческих задач, острая жажда творчества, особенно глубокое душевное удовлетворение от него, эмоциональный подъём.

Многочисленные факты позволяют отбросить трактовки художественного вдохновения как иррационально-мистического акта, но реальные предпосылки и психические механизмы его образования и действия изучены недостаточно, а их объяснения остаются спорными.

Одни исследователи понимают вдохновение лишь как кратковременное, но бурное и эмоциональное возбуждение и творческий подъём, аффективное состояние восторга. Это состояние приносит острое удовлетворение и ускоряет творческий процесс на всех его этапах, но не является, по-видимому, непременным его моментом, о чём свидетельствуют высказывания ряда выдающихся мастеров искусства, не ведавших этого состоя-

ния. По мнению Пушкина, разделяемого рядом других художников и исследователей творчества, это лишь частный случай вдохновения, причём не самый эффективный: «Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного... Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силе произвести истинное великое совершенство... Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует», - говорил поэт.

Есть основание связывать вдохновение с природой искусства и вытекающими из неё особенностями художественного мышления.

Формируемые им сложные представления, на основе которых затем строятся художественные образы, не могут сложиться по частям, а только как целостная структура – сразу же в главных своих чертах, и потому они возникают будто бы внезапно, благодаря работе интуиции, хотя за этим стоит предварительное накопление и осмысление жизненных и художественных впечатлений, овладение материалом, а всплывшие представления, как правило, подвергаются затем обработке и доработке, а то и коренным преобразованиям. В творческий процесс наряду с «интуитивным замыслом» непременно входит «строительная работа» (А. Луначарский), а наряду с вдохновением – «рассуждения» (А. Пушкин).

Факты говорят, что вдохновение связано и с частными интуитивными решениями (как в духовной, так и в материальной деятельности автора), получая и в них новый импульс.

На возникновение и характер вдохновения влияют также не поддающиеся учёту детали обстановки, в которой протекает данный творческий процесс, ускользающие из-под контроля сознания особенности его течения и реакции на них данной творческой личности и многие другие индивидуально-своеобразные обстоятельства текущего процесса. Наступление вдохновения непредсказуемо, и автор вынужден терпеливо ждать его прихода. Но это отнюдь не пассивное ожидание: автор может способствовать его появлению, ускорять его и в известной мере управлять им, если он проявляет упорство в своём труде, преодолевает к нему «расположенность» (Чайковский), когда дело не клеится, не отступает перед неудачами, постоянно совершенствует свои творческие возможности – духовные и физические. Вдохновение приходит только в результате упорного и систематического труда, «каторжного напряжения» (А. Чехов) всех сил.

Однако автор часто создаёт свои произведения, казалось бы, без всякого предварительного труда, в состоянии «озарения». Такие взлёты в

творческом процессе объяснимы: они являются результатом длительного предварительного кропотливого труда, накопления впечатлений и материала. Повседневный труд и вдохновение придают целесообразность, социальную и эстетическую значимость деятельности автора, т.к. только в этом процессе реализуется идея творца, превращаясь в реально существующее художественное явление, возникает произведение искусства.

Художественная интуиция – непосредственное усмотрение истины без участия рассудка или разума, которое имеет в процессе художественного творчества и восприятия исключительное значение. Художественная интуиция по своей сущности сходна с духовным откровением в религии, имеет тот же источник, который в богословии называется «сердечным умом». Она необходима на всех этапах художественного творчества, начиная от замысла и до завершения произведения. Результатом художественной интуиции, таким образом, является художественное произведение или эстетическое суждение. Художественная интуиция как особый вид интуиции объединяет в себе два других вида интуиции – чувственную и интеллектуальную. Чувственную, поскольку это интуиция чувственно воспринимаемых форм, интеллектуальную, поскольку это способность за обликом (видимым, слышимым, представляемым) усмотреть сущность.

Художественная интуиция в основном относится к произведениям искусства. Те истолкования, которые способна дать наука, например, искусствознание, или философия, эстетика произведению искусства, показав смысл, сложность (или простоту), совершенство формы и уходящую в бесконечность глубину содержания в случае гениального произведения, и одновременно оценить художественный уровень произведения, всё это в одно мгновение осуществляет художественная интуиция. В этом тайна художественной интуиции. Эта способность свернуть в одном мгновении и в одном акте собрать все познавательные способности: восприятие, рассудок, разум, воображение – является основой создания произведения искусства, его неисчерпаемости и многозначности. Хотя существует тип художника, «рассчитывающего» своё произведение, – это отнюдь не означает, что он обходится в своём творчестве без художественной интуиции, работа которой шаг за шагом не осознаётся и самими художником. Художественная интуиция как синтезирующая способность души особенно обостряется в моменты вдохновения, когда творческая личность получает доступ к источнику высшего знания и энергии. Авторы мега-популярных песен XX века, как правило, сами же их исполняли (Элвис Пресли, «The Beatles»,

«Rolling Stones», Ф. Меркьюри и т.д.) Кроме того, XX век – это эра появления и кристаллизации джазовых стандартов. Их авторы – опытные джазмены, работая с исполнителями, кроме вокальной техники большое значение придавали манере исполнения песни.

Чем дальше развивалось популярное искусство XX века, тем больше уделялось внимание именно манере исполнителя: век урбанизации общества, современных технологий ускорял ритм жизни и мешал человеческому восприятию углубиться в познание смысла произведения. Всё больше усиливалось поверхностное восприятие, поэтому Исполнителю важно было привлечь внимание оригинальной манерой, своего рода «парадоксальным вокалом» (О. Клипп), выделяющего его из ряда других исполнителей. В манере отражаются наиболее явные, содержательно-формальные черты исполнителя, обозначающие его творческую индивидуальность. В отличие от более глубокой, сущностной характеристики автора, проявляющейся в стиле, манера отмечает преимущественно внешние черты, отдельные стороны оригинальности. Манера исполнителя может резко меняться в соответствии с его творческими увлечениями. Она отражает процессы становления творческой индивидуальности. Общую манеру имеют соавторы, участники творческого коллектива, хотя каждый вносит в неё свой вклад. Единство общих черт характеризует манеру представителей определённого течения. При этом каждый из них имеет также и индивидуально неповторимую авторскую манеру. Оригинальность исполнителя проявляется в новой интерпретации образа, песни. Он в каком-то смысле является соавтором исполняемого произведения, пропуская через себя чувственный ряд песни, вскрывая её основную мысль и пролив сквозь свою призму видения её смысл. В настоящее время значение манеры утрировалось и дошло до абсурда: порою примитивность и пустоту песни компенсируют манерой, противоречащей представлениям об элементарной дикции или грамотном звукоизвлечении.

В таком явлении, как шоу-бизнес, присутствует жесточайшая конкуренция, появляется всё больше и больше песен, претендующих на мегапопулярность, и это заставляет их исполнителей привлечь как можно большее внимание аудитории. К сожалению, дети и подростки, выступая в роли исполнителя хита, копируют манеру исполнения оригинала, в результате чего у них формируется иная эстетика исполнения, дальнейшего восприятия и, вполне возможно, искривлённый творческий потенциал. Исполнителю не стоит забывать о публичном статусе профессии артиста и,

следовательно, о его влиянии на массы. В его манере, кроме задачи выделиться из общей массы исполнителей, должна присутствовать и эстетико-воспитательная задача. Только в этом случае он может считать себя настоящим артистом.

В XXI веке эстетическая ценность популярной песни, доступной слушателю, – большая редкость для произведения. В отсутствии жёсткого контроля над ротируемым материалом появляется бесконечное множество безграмотной либо безвкусной поп-культуры, не несущей каких-либо духовно ценных идей и не заставляющей воспринимать музыку и текст на эстетическом уровне. При этом мы являемся современниками профессиональных выдающихся композиторов и поэтов, авторов-исполнителей своих песен, не позволяющих выйти из-под своего пера непродуманному, небрежному, неграмотному материалу (А. Рыбников, Э.Л. Уэббер, Д. Тухманов). Эти люди, хорошо владеющие искусством композиции, обладают богатым духовным миром, они способны приоткрыть его для слушателя и передать ему часть своего эстетического мировоззрения. Радует тот факт, что именно их имена останутся в веках, и именно их мы потом будем считать классиками эстрадно-джазового музыкального искусства XX-XXI вв., и конечно же, новое поколение авторов не должно игнорировать изучение творческих наследий великих музыкантов прошлых и своей эпох, создавая новую музыку, новые идеи, новое видение действительности.

Литература

1. Алексеев Э., Волохов В., Головинский Г., Зараковский Г. На путях исследования музыкальных вкусов // Советская музыка. № 1. 1973.
2. Коростелев Ю.А. Культурология. Теория культуры: учеб. пособие для студентов. Вып 1. Хабаровск, 1996.
3. Костина А.В. Народная, элитарная и массовая культура в современном социокультурном пространстве // Обсерватория культуры. № 5. 2006. С. 40-46.
4. Куренкова Р.А. Феноменологическая эстетика музыки. Владимир, 2006.
5. Куренкова Р.А. Эстетика. М., 2004.
6. Любимова Т.Б. Художественная интуиция // Культурология. XX век. СПб., 1997. С. 34-35.
7. Овсянников М.Ф. Краткий словарь по эстетике. М., 1983.
8. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
9. Плеханов Г.В. Литература и эстетика. Т.1. М., 1958.

10. Флиер А.Я. Массовая культура // Культурология. XX век. СПб., 1997. С. 3-19.
11. Чередниченко Т. К проблемам художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. М., 1983. С. 59-72.

Кузьмина М.

(научный руководитель Т. Д. Дмитрик)

Проблема расширения художественного кругозора студентов в процессе подготовки к просветительской деятельности

*«Взгляды человека расширяются,
расширяются и превращаются в кругозор»*

Александр Циткин

Согласно толковому словарю русского языка С.И. Ожегова понятие «кругозор» имеет два значения: 1. *Объем интересов, знаний.* 2. *Пространство, окидываемое взором, горизонт.* Оба представленных понятия слова «кругозор» будут рассмотрены в нашей статье.

Понятие художественного кругозора можно определить как объем знаний в совокупности предметных областей, объединенных словом «искусство».

Использование искусства в процессе обучения создает возможности для гармонизации эмоциональных и логических компонентов деятельности студентов и учителей, реализации их творческого начала.

Среди важнейших качеств, которые определяют уровень сформированности художественной культуры индивидуума, мы можем выделить следующие: потребность в систематическом художественном воспитании, самовоспитании и самообразовании, которые как раз и призваны содействовать расширению художественного кругозора и формированию эстетического идеала, вкуса, умения анализировать, овладевать, воспринимать эстетический объект.

Кругозор в целом формируют ряд аспектов, влияющих на личность еще с раннего дошкольного возраста, которые можно определить одним понятием – *художественное воспитание.*

Художественное воспитание теснее всего связано с культурной жизнью народа в целом. С одной стороны оно является отображением куль-

турного прогресса нации, ее традиций, а с другой - стимулирует развитие культуры народа, активно влияет на создание новых духовных ценностей, поддерживает и усиливает интерес к произведениям искусства, истории и культуре народа, к национальным обычаям и обрядам.

Вместе с тем художественное воспитание призвано формировать сознание и самосознание современной молодежи в духе взаимопонимания, общительности, дружбы, понимания ценности и глубины произведений искусства, эстетического и эмоционального мышления.

Коснувшись аспекта художественного воспитания как основополагающего фактора формирования художественного кругозора личности, особенно сегодня нельзя не отметить важную роль СМИ, интернет-сети и телевидения.

С ростом носителей и источников информации возможностей расширения художественного кругозора и воспитательного воздействия на личность стало гораздо больше, но вместе с тем именно благодаря этим технологиям снизилась общая доля заинтересованных в использовании масс-медиа именно для целей художественного воспитания. В мире медиа-корпораций балом правит рейтинг, а он зачастую пророчит популярность программам отнюдь не развивающего толка.

Данный факт заставляет задуматься о том, что свободу давать нужно отнюдь не каждому слову. Но если рассматривать положительные черты, то нельзя не отметить большое количество познавательных научных телеканалов, телепередач, журналов, альманахов, периодики, получивших распространение именно благодаря СМИ.

Заметим также, что расширение художественного кругозора ведет к гармоничному и целостному развитию полноценной личности, сведущей как поверхностно в вопросах живописи, литературы, искусства в целом, так и углубленно в вопросах, касающихся сугубо профессиональной деятельности.

Особо нужно отметить важность расширения художественного кругозора у будущих педагогов и музыкальных просветителей. Музыкальное просветительство с самого своего возникновения связано с вопросами воспитания, образования и эстетики. Основной задачей музыкального просветительства было и есть приобщение людей к лучшим образцам мировой культуры, распространение знаний о музыке.

Посредством музыки просветитель обращается к чувствам людей, обогащает их художественный кругозор. Исходя из этого выстраивается

логическая цепочка: просветитель должен обладать развитым в достаточной степени художественным кругозором, который в результате просветительской деятельности обогащает художественный кругозор воспринимающей аудитории. Та же самая логическая цепочка выстраивается по отношению к педагогической деятельности: педагог выступает не только как просветитель, но и как воспитатель.

Должное воспитание художественного кругозора детей ставит перед учителем ряд задач широкого профиля и предъявляет серьезные требования не только к педагогическим качествам, но и к личностным. Здесь важны терпение, понимание, человечность, осознание хрупкости детской психики и сознания. Важна также и изобретательность, а иначе как в стесненных рамках учебного плана дать детям тот нужный минимум, необходимый в дальнейшем для расширения художественного кругозора.

Используя методические приемы и средства, формы работы, такие как развивающие игры, конкурсы, открытые уроки с участием деятелей искусства и получая таким образом эффективные инструменты расширения художественного кругозора школьников и дошкольников (учитывая специфику дошкольных учебных заведений и среду, в которой ребенок получает развитие), можно создать творческую среду, в которой было бы комфортно и детям и взрослым. В качестве примера можно привести опыт работы творческой лаборатории «Музыкальная инициатива», занимающейся созданием просветительских проектов для детей и взрослых.

В заключение необходимо отметить особую актуальность в рассмотрении проблемы художественного кругозора, а именно, напомнить о важности не только идти в ногу со временем, но и знать культуру прошлых поколений, просвещать себя и окружающих в лучших традициях мировой культуры.

Литература

1. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 1998.
2. Ростова С.И. Формирование художественной культуры студентов педагогических институтов: Дис. ... канд. пед. наук. Новосибирск, 1974.

Дашина О. О.

(научный руководитель Л. Р. Семина)

Основные вопросы современных эстрадных вокальных методик

Очень многие в наше время хотят научиться петь. Учиться вокалу хотят все и всегда, вне зависимости от возраста и рода деятельности. Ни для кого не секрет, что педагог по вокалу – очень востребованная профессия. На каждого ученика найдется свой педагог. На сегодняшний день существует много различных методик обучения вокалу.

Методика – это целостная система, в идеале приводящая к ожидаемому результату – умению петь свободно, так утверждают авторы, но на самом деле существует ряд различных проблем, связанных с обучением по этим методикам. Рассмотрим основные из них.

К большинству методик прилагается аудио-пособие, которое должно послужить примером для обучения. Но, к сожалению, многие аудио-примеры не всегда соответствуют предлагаемой методике, например, на наш взгляд, аудио-приложение к методике Сета Рикса.

Его школа основывается на пении в речевой позиции, но в своих аудио-упражнениях он демонстрирует только академических певцов, которые берут крайние высокие ноты, при этом четко слышится головной резонатор, и совсем не ясно, причём тут речевая позиция. Хотя основная задача – развитие «связанного голоса» – этими упражнениями достигается.

В некоторых методиках слабо прослеживается линия от простого к сложному, между упражнениями нет связи. Это находит отражение, с нашей точки зрения, в методике Ариадны Карягиной. В них не прослеживается четкая логика между упражнениями, в которых сначала сделан акцент на накачивание диафрагмы, затем следуют дикционные упражнения, и сразу «внезапной модуляцией» - полная импровизация ученика. Заметим, что в обучении не каждого вокалиста это возможно.

Самая распространенная проблема методик обучения вокалу на сегодняшний день – это очень большое количество неэффективных, но очень популярных, особенно в интернете, учебных пособий («самоучители», «экспресс-курсы», пособие «Как стать звездой» и т.д.). Большинство из них выпускается исключительно с коммерческой целью, с целью пиара автора, а этим данные методики наносят большой вред начинающим вокалистам, которые им слепо доверяют.

Нотные примеры здесь подобраны спонтанно, бессистемно, нет опоры на классику эстрады, тем более нет взгляда опытного, профессионального педагога на основные вокальные проблемы. Распевки в данных пособиях могут отсутствовать вообще. Так, например, отсутствуют распевки и в учебных пособиях Дмитриева, Морозова и других известных отечественных авторов, изучающих тайны вокальной речи. Остаётся надеяться только на опыт ведущего нас педагога и на творческие встречи, мастер-классы и круглые столы, которые проводятся на современных вокальных конкурсах и фестивалях.

В своей методической практике мы используем образцы распевки педагога Елены Захаровой, в работе с детьми – педагога и композитора Льва Хайтовича (например, распевки – стандарты, распевки – хиты).

Начинать обучение вокалу нужно действительно с распевки, весь учебный материал должен отбираться по возрастным и индивидуальным данным, от простого к более сложному, для этого необходимы занятия с педагогом, который выстроит последовательность развития в обучении.

Задачи, поставленные перед исполнителем, должны быть четко сформулированы, усложнять их необходимо только по мере овладения определенными навыками. Распевка – это основа постановки голоса, фундамент исполнительского мастерства, самое уязвимое место в вокальной педагогике. Именно поэтому мы считаем актуальным исследование ее методологических основ и видим перспективность ее изучения в методике обучения вокалу.

Литература

1. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка. 1968.
2. Карягина А. Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих. М.: Планета музыки, 1987.
3. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. М., 1987.
4. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. Л., 1987.
5. Рикс С. Как стать звездой. М., 2000.
6. Степурко О. Скэт-импровизация. М.: Камертон, 2006.
7. Ховард Э., Остин Х. Вокал для всех: техника пения. М.: 2006.

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО:
ПРОБЛЕМЫ, РЕШЕНИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Материалы научно-исследовательских конференций
2011 – 2012 годов

Печатается в авторской редакции

За содержание статьи, точность приведенных фактов и цитирование
несут ответственность авторы публикаций

Дизайн обложки *Е. Н. Харитонова, О. О. Дашиной*
Верстка оригинал-макета *Л. В. Макаровой*

Подписано в печать 17.04.13.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 3,72. Тираж 100 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.