

4. Temerbekova A. A. Training of a subject teacher as an important component of his future socialization in the field of education. *Vestnik Altaiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Vestnik of Altai State Pedagogical University*. 2015;23:65—68. (In Russ.)
5. Tumasheva O. V. Professional context of mathematical training of future teachers of mathematics in a pedagogical university. Abstract of diss. of the Cand. of Pedagogy. Krasnoyarsk, 2004. 24 p. (In Russ.)
6. Kazachek N. A. The results of experimental work on the formation of mathematical competence of a future teacher of mathematics in the study of the discipline “Numeric systems”. *Uchenye zapiski Zabaikal'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta im. N. G. Chernyshevskogo. Seriya “Pedagogika i psikhologiya”*. 2010;3(34):101—110. (In Russ.)
7. Valeev I. I. Speech-thought tasks in the implementation of the subject training of a future mathematics teacher on a multilingual basis (on the example of the academic discipline “Mathematical Logic”). *Biznes. Obrazovanie. Pravo = Business. Education. Law*. 2023;1(62):366—371. (In Russ.) DOI: 10.25683/VOLBI.2023.62.548.
8. Gorchakova A. V. Subject training of a mathematics teacher in the context of the humanitarization of education. Abstract of diss. of the Cand. of Pedagogy. Kaluga, 2004. 20 p. (In Russ.)
9. Igoshin V. I. Teaching logic to future teachers of mathematics (Part II). *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika = Izvestiya of Saratov university. New series. Series: Philosophy. Psychology. Pedagogy*. 2020;20(1):105—111. (In Russ.)
10. Cherkasova A. M., Gaisina A. R., Syachina E. I. Formation of professional competences of future mathematics teachers in the process of mastering the discipline of Industrial practice. *Shkola budushchego = School of the Future*. 2021;5:132—146. (In Russ.)
11. Drobotov A. M., Khalatyan K. A. Problems of integration in teaching mathematics. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i obshchestvennykh nauk = Actual problems of the humanities and social sciences. Collection of articles of the V all-Russian scientific and practical conference*. Penza, Penza State Agrarian University publ., 2019:24—27. (In Russ.)
12. Kapustin S. G., Zvereva L. G. The use of non-traditional forms of knowledge control in mathematics as one of the factors that improve the quality of education. *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk = International Journal of the Humanities and Natural Sciences*. 2019;2-1:132—134. (In Russ.) DOI 10.24411/2500-1000-2019-10548.
13. Alekseeva E. N. Principles of methodological training of a future mathematics teacher for work in conditions of individualization of education. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina*. 2022;4:162—179. (In Russ.)
14. Vassalatiy Yu. V. The problem of readiness of future mathematics teachers to organize independent work of high school students in the structure of professional competence of a mathematics teacher. *SWorld*. 2013;15(1):11—19. (In Russ.)
15. Petlina E. M., Gorbachev A. V., Mironenko O. Yu. Peculiarities of training future teachers based on the professional standard of a teacher. *Innovatsii v obrazovanii = Innovations in Education*. 2019;10:22—27. (In Russ.)
16. Grigoryan M. E. Didactic functions of the history of mathematics. *Uspekhi sovremenno estestvoznaniya = Successes of modern natural sciences*. 2014;11-2:84—86. (In Russ.)
17. Kaldybaev S. K., Ashyrov E. T. Qualitative knowledge is the main factor in the professional competence of a future mathematics teacher. *Tendentsii razvitiya nauki i obrazovaniya = Trends in the development of science and education*. 2023;93(1):119—122. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 09.06.2023; одобрена после рецензирования 19.06.2023; принята к публикации 25.06.2023.
The article was submitted 09.06.2023; approved after reviewing 19.06.2023; accepted for publication 25.06.2023.

Научная статья

УДК 37.013

DOI: 10.25683/VOLBI.2023.64.692

Du Hangtian

Postgraduate of the Department of Music Upbringing and Education of the Institute of Music, Theatre and Choreography, Herzen University
Saint Petersburg, Russian Federation
435058063@qq.com

Ду Хантянь

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Санкт-Петербург, Российская Федерация
435058063@qq.com

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА КАК СИНТЕЗ ТЕЛЕСНЫХ И МЕНТАЛЬНЫХ НАВЫКОВ (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

5.8.2 — Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)

Аннотация. В статье рассматриваются пути формирования исполнительской культуры музыканта в историческом аспекте. Изложена хронология развития основных направлений и школ от конца XVIII в. до наших дней, деятельность которых во многом определяла ракурс развития инструментального исполнительства своего времени и была направле-

на на поэтапное становление как исполнительского мастерства, так и эмоционально-образного мышления музыканта.

Основываясь на опыте выдающихся музыкантов-исследователей прошлого и наших современников, автор предпринимает попытку анализа способов обучения студента музыкального вуза и актуальных педагогических методик

художественного воспитания исполнителя в современной системе образования высшей школы. В условиях высочайшей конкуренции в творческом цехе музыкантов-инструменталистов, принимая во внимание искусственность современного слушателя, современные педагогические подходы и образовательная программа в целом, несомненно, должны отвечать чрезвычайно сложным, а подчас и противоречивым требованиям к музыкантам-инструменталистам.

Процесс формирования исполнительской культуры рассматривается автором как поэтапное постижение технического мастерства музыканта, всегда подчиненного высшей цели — созданию художественного образа произведения. Исполнительская культура в таком случае может

быть определена как взаимодополняющее соотношение материального и духовного, не находящиеся в оппозиции.

Анализируя теоретический и практический опыт исследователей и музыкантов предыдущих поколений, автор выявляет результативность применения упомянутых подходов в формировании исполнительской культуры музыканта-студента в образовательных программах творческого вуза, основываясь на мнении самих студентов-исполнителей и их собственном опыте в обучении посредством опроса учащихся.

Ключевые слова: исполнительская культура, образование, обучение, музыкальный вуз, методы, подходы, теория, практика, музыкальный инструмент, студент, инструменталист

Для цитирования: Ду Хантянь. Формирование исполнительской культуры в обучении студента-инструменталиста как синтез телесных и ментальных навыков (исторический аспект) // Бизнес. Образование. Право. 2023. № 3(64). С. 340—345. DOI: 10.25683/VOLBI.2023.64.692.

Original article

BUILDING THE PERFORMING CULTURE IN EDUCATING THE STUDENT-INSTRUMENTALIST AS A SYNTHESIS OF BODYLY AND MENTAL SKILLS (HISTORICAL ASPECT)

5.8.2 — Theory and methodology of teaching and upbringing (by areas and levels of education)

Abstract. The article deals with the ways of building the performing culture of a musician in the historical aspect. The chronology of development for the basic tendencies and schools from the end of the 18th century up to our days is presented. Their activity in many respects determined the angle of development of the instrumental performing art of its time and was directed at the staged formation of both performing skills and emotional and imaginative thinking of the musician.

Based on the experience of outstanding musicians-researchers of the past and our contemporaries, the author makes an attempt to analyze the methods of teaching a student of a music university and the current pedagogical methods of artistic education of a performer in the modern education system of higher education. In the conditions of the highest competition in the creative workshop of instrumental musicians and taking into account the sophistication of the modern listener, modern pedagogical approaches and the educational program as a whole,

undoubtedly, must meet extremely complex and sometimes contradictory requirements for instrumental musicians.

The process of building the performing culture is considered by the author as a gradual comprehension of the musician's technical skills, always subordinate to the highest goal — the creation of an artistic image of a work. Performing culture in this case can be defined by us as a complementary relationship between the material and the spiritual that are not in opposition.

Analyzing the theoretical and practical experience of researchers and musicians of previous generations, the author reveals the effectiveness of the mentioned approaches in building the performing culture of a musician-student in the educational programs of a creative university, based on the opinions of the students-performers themselves and their own learning experiences through student surveys.

Keywords: performing culture, education, training, musical university, methods, approaches, theory, practice, musical instrument, student, instrumentalist

For citation: Du Hangtian. Building the performing culture in educating the student-instrumentalist as a synthesis of bodyly and mental skills (historical aspect). *Biznes. Obrazovanie. Pravo = Business. Education. Law.* 2023;3(64):340—345. DOI: 10.25683/VOLBI.2023.64.692.

Введение

Актуальность нашего исследования продиктована многократно возросшими требованиями к уровню исполнительского мастерства в современном мире. Естественным образом вследствие этого возрастает потребность и в качественно ином, более высоком и постоянно повышающемся уровне образовательных программ для студентов кафедры инструментального исполнительства. По этой причине актуальны не только те исследования, целью которых является освещение новых педагогических стратегий и методик обучения, но и те, что одновременно с этим обращаются к педагогическому опыту прошлого, таким образом выводя его на более высокий уровень обобщения.

Игра на музыкальном инструменте — это сложный психофизиологический процесс, который представляет собой синтез аудиальных (звуковых, слуховых), визуальных (зрительных, пространственных) и кинетических

(физиологических) факторов, характер взаимодействия которых во многом определяет качество исполнения.

Изученность проблемы. В истории исполнительского искусства мы находим разнообразные направления и школы, в разное время считавшие, что для достижения высокого уровня профессионализма в игре на музыкальном инструменте необходима определенная методика, подразумевающая рационализацию действий музыканта, что, по сути, предполагает определенный тип соотношения различных факторов при возможном доминировании одного или нескольких из них в вышеупомянутой системы корреляции. Изучение и анализ опыта предыдущих поколений (на примерах работ Ж. Ф. Рамо, П. Роде, П. Байо, Р. Крейцера, К. Ф. Э. Баха, Р. Брейтгаупт, Л. Делле, Ф. Штейнгаузена, Г. Гинзбург, Ф. Бузони, И. Гофмана, М. Курбатова) и наших современников (О. Шульпякова, А. Бурзика), безусловно, дает нам возможность для анализа и актуализации

подходов и методов формирования исполнительской культуры у музыкантов-инструменталистов.

Целесообразность разработки данной темы обусловлена тем, что до нашей работы еще не был сформулирован центральный, на наш взгляд, принцип формирования исполнительской культуры студента-инструменталиста как взаимоотношение телесного и духовного. **Научная новизна** нашего исследования заключается в выявленном нами подходе к обучению студентов-инструменталистов, а также в интервью, проведенном с молодыми исполнителями.

Цель работы — актуализация накопленного педагогического опыта для внедрения в образовательный процесс современного поколения студентов-инструменталистов.

Задачи:

1. Изложить хронологию развития основных направлений и подходов к формированию исполнительской культуры музыканта-инструменталиста.

2. Проанализировать педагогический опыт предыдущих поколений и современников.

3. Выяснить мнение молодых исполнителей — студентов музыкального вуза.

4. Выявить актуальные для нашего времени методики в обучении молодых инструменталистов в высшей школе.

Теоретическая значимость работы заключается в выявлении путей развития, усовершенствовании педагогических подходов и образовательных программ в творческих вузах. **Практическая значимость работы** — в применении выявленных нами педагогических подходов, направленных на формирование исполнительской культуры студентов-инструменталистов, в процессе обучения в высшей школе.

Прежде чем перейти к специфике формирования исполнительской культуры студента-инструменталиста, предлагаем обозначить методологию нашего исследования и рассмотреть основные направления и школы в хронологическом порядке.

Основная часть

Методология. Методологический инструментарий, избранный нами в данной работе, представляет собой комплекс следующих методов и подходов: исторический подход, позволивший нам проследить хронологию развития направлений и школ, деятельность которых была ориентирована на становление исполнительской культуры музыканта-инструменталиста (исторический обзор в нашей работе предполагает упорядочение и систематизацию опыта исследователей предыдущих поколений и наших современников); метод теоретического анализа и обобщения педагогических явлений, который позволил нам выявить результативность включения упомянутых нами подходов в педагогический процесс в современном творческом вузе; метод беседы и интервью, посредством которого нами бы проведен опрос студентов-инструменталистов музыкального вуза (его результаты мы изложим в конце нашей статьи).

Исторический обзор. Первыми, кто предпринял попытку теоретически осмыслить процесс постижения мастерства игры на музыкальном инструменте, были пианисты (и шире — клавиристы) и скрипачи, полагавшие, что достижение высокого уровня исполнительской техники прямо пропорционально количеству часов, затраченных на игру упражнений и этюдов. Такой подход получил название «механистический» и был популярен среди ведущих музыкантов и композиторов конца XVIII — первой половины XIX в. Основными трудами этого направления можем

назвать работу композитора и клавесиниста Ж. Ф. Рамо «Метод пальцевой механики», а также «Метод игры на скрипке» [1] представителей французской школы П. Роде, П. Байо, Р. Крейцера [2, с. 47].

Одним из первых, кто обратил внимание музыкального сообщества на то, что техническое воплощение музыкального текста является не самоцелью, а лишь средством для создания первостепенно важного — художественного образа произведения, был сын И. С. Баха — Карл Филипп Эммануэль. В своей работе «Опыт истинного искусства клавирной игры» (1753—1762) он говорит так: «Можно искуснейше играть простые и двойные трели, иметь умелые пальцы, хорошо владеть аппликатурой, играть пассажи всех видов, в том числе и с перекрещиванием рук и т. д. — и при всем этом не иметь игры ни ясной, ни приятной, ни волнующей», и далее: «Похвально уметь это делать, и я рекомендую это всякому. Однако мало одного лишь владения техникой, чтобы претендовать на лавры тех, *кто приводит в волнение более ухо, чем зор, и более сердце, чем ухо, и влечет их туда, куда пожелает*» [3, с. 101]. Мы вернемся к этому высказыванию чуть позже.

К концу XIX — началу XX в. на смену «механистическому подходу» к развитию исполнительского мастерства у музыкантов приходит «анатомо-физиологический подход». Приверженцы этого подхода уделяли особое внимание анализу исходных физиологических данных музыканта, степени их влияния во время исполнения и способам адаптации к игре в «заданных условиях». Представителями этого подхода являлись такие выдающиеся музыканты, как Р. Брейтгаупт, Л. Делпе, Ф. Штейнгаузен и др. Они стремились к усовершенствованию техники игры через поиск неких универсалий в движениях исполнителя, когда благодаря естественным с точки зрения физиологии движениям тела, при неоднократном упражнении, расширялся диапазон технических возможностей музыканта [4, с. 180—181]. Примечательно, что большинство приверженцев этого направления были музыкантами из Германии.

Часто можно встретить мнение, что и в случае такого подхода не ставились сверхзадачи подчинения движений формированию художественной составляющей текста произведения. Однако Ф. Штейнгаузен в своей книге «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры» помимо досконального анализа исполнительского аппарата и способов его совершенствования высказывает следующую мысль: «Техника — это бессознательное повиновение, строгая зависимость действующих органов от воли...» — и, не ограничиваясь этим, добавляет: «...от художественного намерения» [5, с. 16]. На наш взгляд, глубокая погруженность исследователей этой направленности в вопросы технического и физиологического характера всё же уже подразумевала ориентированность на искусное воплощение художественного замысла, несмотря на явный акцент на технологическом, в некотором смысле «ремесленном», аспекте.

Начало XX в. знаменуется появлением «психотехнической школы». Среди ее сподвижников были такие яркие личности, как Г. Гинзбург, Ф. Бузони [6], И. Гофман [7], М. Курбатов [8] и др. Ими постулировался такой подход, при котором музыканту следовало бы в тончайших подробностях представить себе желаемый результат (тембр, штрих, общую окраску звука, динамику, нюансировку и т. п.) и впоследствии от сознательного внутреннего понимания идти к поиску нужного физиологического воплощения. И. Гофман говорит так: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой; пальцы должны будут ей повиноваться» [4, с. 181].

Все вышеупомянутые исследователи и приверженцы обозначенных нами направлений в изучении методики формирования исполнительской культуры музыканта несомненно внесли огромный вклад в развитие исполнительской школы в широком смысле. Исходя из опыта предыдущих поколений, доктор искусствоведения, скрипач О. Ф. Шульпяков (1936—2013), развивая идеи исследователей «психотехнической школы», замечает, что не только сознательное представление желаемого результата влияет на исполнительский аппарат и непосредственно игру музыканта, но и сами движения (моторика, касания) в обратном направлении влияют на слух музыканта и эстетическое осознание звучания [4, с. 182; 9].

В современной художественной практике (а в настоящее время и не только в творческих практиках) особое внимание уделено возможности достижения некоего «состояния потока» — *flow*-состояния, которое сопровождается одновременно высоким уровнем концентрации и полным расслаблением, переживанием различного рода инсайтов, достижением высоких результатов и полного удовлетворения без особых усилий. Впервые термин «поток» (состояние потока) был введен нашим современником, американским психологом венгерского происхождения Михайелом Чиксентмихайи (1934—2021), автором ряда бестселлеров, среди которых «Поток: Психология оптимального переживания», «В поисках потока. Психология включенности в повседневность», «Креативность. Поток и психология открытий и изобретений». Первая книга автора — «Поток», впервые опубликованная в 1990 г. в США, принесла ему поистине всемирную известность. Вследствие этого его термин стал общеупотребимым как у исследователей различных областей наук, так и в прикладных дисциплинах. Доктор психологии, профессор МГУ имени М. В. Ломоносова Дмитрий Леонтьев в предисловии к русскому изданию этой книги так описывает *«flow состояние»*: «...это состояние полного слияния со своим делом, поглощения им, когда не ощущаешь времени, самого себя, когда вместо усталости возникает постоянный прилив энергии» [10, с. 9]. Если экстраполировать опыт подобного переживания в сферу музыкального исполнительства, то мы можем описать впечатление слушателя от игры музыканта, практикующего достижение «потока», словами К. Ф. Э. Баха, на которые мы обратили внимание в начале нашей статьи: «...[те], кто приводит в волнение более ухо, чем взор, и более сердце, чем ухо, и влечет их туда, куда пожелает» [3, с. 101].

На современном этапе развития исполнительских практик музыканты всё чаще приходят к выводу, что не всегда успешность выступления определяется степенью их подготовленности с точки зрения выученности музыкального произведения. Часто исполнители отмечают про себя «удачные» и «неудачные» выступления, когда, казалось бы, они находились в одних и тех же или схожих условиях, играли ту же программу, были в той же исполнительской форме, контролировали свое волнение, но результат и само ощущение во время игры оказывались полярно противоположными. Подобные вопросы, находящиеся на стыке когнитивной науки и музыковедения, всерьез занимают не только практикующих исполнителей, но и ученых-исследователей [11—14].

Одним из первых, кто обратил внимание на исследование этой области с точки зрения педагогического процесса и предложил собственную методику достижения «потока» в исполнительской практике музыкантов, был Андриас Бурзик. В отличие от М. Чиксентмихайи, его исследование не ограничивалось опросом и дополнялось измерениями при

помощи энцефалографа, проводимыми участникам эксперимента во время и после игры на музыкальном инструменте в различных состояниях. Итак, методика А. Бурзика предлагает следующую последовательность упражнений для достижения состояния «потока» у музыкантов: 1) «контакт с инструментом»; 2) «чувство звука»; 3) «ощущение легкости»; 4) «играй всё, что как-то ассоциируется с изучаемым материалом» [15, с. 51; 16].

Рассмотрим подробнее каждое из предлагаемых упражнений.

«Контакт с инструментом». Здесь музыканту предлагается обратить внимание на ощущение музыкального инструмента в руках и во всех точках соприкосновения с телом. Необходимо, чтобы ощущения в теле во время игры были максимально комфортными для исполнителя. Ощущение слияния с музыкальным орудием не должно покидать исполнителя на протяжении всего процесса игры. Как только ощущение общности с музыкальным инструментом теряется, А. Бурзик предлагает намеренно сосредоточиться на своих тактильных ощущениях снова [15, с. 51].

«Чувство звука». Автор методики обращает внимание, что на данном этапе особую важность представляет умение добиться того, чтобы извлекаемый тобою звук нравился тебе самому. А. Бурзик предлагает забыть любые навязанные представления о том, каким должен быть звук, и следить лишь за тем, чтобы он нравился самому исполнителю: «...с самого начала игры следи за тем, чтобы звук нравился тебе самому и “должный” звук придет позже» [15, с. 51].

«Ощущение легкости». Здесь исполнителю предлагается поэкспериментировать с движениями во время исполнения музыки, не сковывать себя какими-либо определенными правилами положения за инструментом, типом движений, добиться ощущения, что играет всё тело.

«Играй всё, что как-то ассоциируется с изучаемым материалом». Здесь А. Бурзик говорит о важности импровизации: свобода музыкальной мысли не менее значима, чем достижение физического комфорта и эстетического наслаждения. Музыканту предлагается импровизировать на материале разучиваемых им пьес.

На наш взгляд, методика А. Бурзика, предполагающая игру на инструменте в «состоянии потока», наиболее точно иллюстрирует упомянутое нами ранее соотношение «материального и духовного», «тела и ума» в процессе игры на инструменте. Важно сказать, что подобного рода практика на занятиях в специальном классе не умаляет значимость занятий, которые в большей степени ориентированы на работу с исполнительским аппаратом. Однако стоит признать, что в ряде случаев педагоги отдают им первостепенное значение, что лишает студента возможности раскрытия себя в процессе игры и, впоследствии, его творческой индивидуальности. В особенности это касается педагогов музыкальных вузов старшего поколения постсоветском пространстве, но мы рады, что современное педагогическое сообщество всё больше ориентируется на раскрытие личности каждого студента в процессе обучения в музыкальном вузе.

Беседа и интервью. В 2022 г. на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена мы провели интервьюирование десяти учащихся разных курсов. Респондентам было предложено испробовать в самостоятельных занятиях на инструменте методику А. Бурзика. Шестеро из них согласились поучаствовать и обсудить с нами свой опыт.

Среди участников опроса были скрипачи, пианисты и студенты, обучающиеся игре на ударных инструментах. Респонденты сообщили нам о том, что использование методики достижения «состояния потока» в занятиях на инструменте стало действительно интересным для них опытом. Молодые люди рассказали о чувстве раскрепощенности и удовольствия в процессе музицирования. Также студенты сообщили, что некоторые из предложенных А. Бурзиком способов используются их педагогами на занятиях в классе специальности, например «чувство звука» и «контакт с инструментом», но всё же несколько в ином ключе. В ходе беседы нам также удалось узнать, что на занятиях по специальности работа над произведением строится последовательно — от овладения техникой к воплощению художественного образа, что приводит к хорошим и очень хорошим результатам. Однако часто эти процессы идут всё же во многом изолированно и разобщенно.

Результаты. Итак, при последовательном рассмотрении основных методик, направленных на формирование исполнительской культуры музыканта-инструменталиста, мы видим, что ни одна из них не потеряла своей актуальности и поныне. В действительности, опыт теоретического осмысления предыдущих поколений на данном этапе развития школы инструментального исполнительства трансформировался в единую систему, предполагающую, что каждая из ранее обособленных методик в настоящее время «подсвечивает» одну из граней процесса развития исполнительской культуры современного инструменталиста. Мы сознательно говорим «грань развития», не употребляя слова «ступень» или «этап», т. к. основным результатом нашего исследования является установление принципиально важной взаимосвязи «телесного и умственного» в обучении игре на музыкальном инструменте. Иными словами, мы предполагаем «чувственное осмысление (постижение) телесного» и «техническое воплощение умственного (идейного)». Актуальность применения подобного подхода в организации образовательного процесса в обучении студента-инструменталиста высшей школы подтверждается

в беседах с молодыми исполнителями творческого вуза, поделившихся своими личными впечатлениями.

Заключение

В современной исполнительской практике и в образовательной деятельности передового педагогического сообщества сформировалось некоторое представление об идеальном исполнении как о неразрывном единстве технического и духовного, воплощенном в звучании музыкального текста, когда первое всегда находится в прямой зависимости от второго — самоцели — трансляции художественного образа — композиторского замысла сквозь призму интерпретации исполнителя. Именно достижение этой высокой художественной задачи мотивирует современных исполнителей к расширению своих технических возможностей, а педагогов — к применению адекватных этой цели подходов в обучении.

Именно поэтому современные образовательные программы студентов, обучающихся на кафедрах инструментального исполнительства в музыкальном вузе, должны включать в себя практические занятия, ориентированные на телесные практики (работу над исполнительским аппаратом, посадкой, техникой звукоизвлечения, игру этюдов, упражнений и т. п.). Однако внимание студента должно быть направлено одновременно как на телесные, так и на интеллектуальные усилия исполнителя. На уроках специальности студент должен воспитать в себе не только способ (или скорость, что часто понимается как высшая степень техничности музыканта) движения тела во время игры, но осознанное внимание и к телесным и к психологическим реакциям. В работе над художественным образом произведения необходимо учитывать не только историю создания, эпоху, особенности стиля композитора, но высветить это сквозь призму собственной грамотно выстроенной исполнительской интерпретации. Такого рода занятия, раскрывающие творческий потенциал студента, способны подарить миру исполнителей, не скованных теоретическими догмами, а таких, которым грамотная теоретическая база стала опорой для уверенного и смелого звучания, консонантного собственным личностным проявлениям.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Роде П., Крейцер Р., Бальо П. Скрипичный самоучитель, или Полная теоретическая и практическая школа для скрипки. СПб. : Планета музыки, 2022. 88 с.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический проект : Триеста, 2008. 400 с.
3. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. первая. 1753. СПб. : Русский фонд старинной музыки, 2005. 161 с.
4. Иванова В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 2(40). С. 179—183.
5. Штейнгаузен Ф. Физиологические ошибки в технике фортепианной игры. СПб. : Печатный труд, 1909. 173 с.
6. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству. Вып. 3. М. : Музыка, 1985. 156 с.
7. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Музгиз, 1961. 223 с.
8. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М. : Вильде, 1899. 83 с.
9. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л. : Музыка, 1986. 126 с.
10. Чиксентмихайи М. Поток: Психология оптимального переживания М. : Альпина нон-фикшн, 2011. 520 с.
11. Aniruddh D. Patel. Music, Language, and the Brain. Oxford University Press, 2008. 513 p.
12. Peretz I., Zatorre J. R. The Cognitive Neuroscience of Music. Oxford University Press, 2003. 484 p.
13. Dylan Schyff D. van der, Schiavio A., Elliott J. D. Musical Bodies, Musical Minds Enactive Cognitive Science and the Meaning of Human Musicality. The MIT Press, 2022. 322 p.
14. Sloboda A. J. The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music. Clarendon Press, 1986. 300 p.
15. Базанова О. М., Бурзик А., Гвоздев А. В. Исполнение музыки во Flow-состоянии: психофизиологические корреляты // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 1(1). С. 48—54.
16. Burzik A. Go with the flow // The Strad. 2003. Vol. 114. Pp. 714—718.

REFERENCES

1. Rode P., Kreutzer R., Baillot P. Violin self-study, or the complete theoretical and practical school for the violin. Textbook. Saint Petersburg, Planeta muzyki, 2002. 88 p. (In Russ.)
2. Petrushin V. I. Musical psychology. Textbook for higher educational institutions. 2nd ed. Moscow, Akademicheskii proekt, Trikssta, 2008. 400 p. (In Russ.)
3. Bach C. P. E. Experience of the true art of clavier playing. Book 1. 1753. Saint Petersburg, Russian found of ancient music publ., 2005. 161 p. (In Russ.)
4. Ivanova V. V. The structure and content of the performing culture of a musician. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2011;2(40):179—183. (In Russ.)
5. Steinhausen F. Physiological errors in piano playing technique. Saint Petersburg, Pechatnyi trud, 1909. 173 p. (In Russ.)
6. Busoni F. The Path to Piano Mastery. Iss. 3. Moscow, Muzyka, 1985. 156 p. (In Russ.)
7. Hoffmann J. Piano performance. Answers to questions about piano playing. Moscow, Muzgiz, 1961. 223 p. (In Russ.)
8. Kurbatov M. A few words about artistic performance on the piano. Moscow, Vil'de, 1899. 83 p. (In Russ.)
9. Shul'pyakov O. F. Musical-performing technique and artistic image. Leningrad, Muzyka, 1986. 126 p. (In Russ.)
10. Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2011. 520 p. (In Russ.)
11. Aniruddh D. Patel. Music, Language, and the Brain. Oxford University Press, 2008. 513 p.
12. Peretz I., Zatorre J. R. The Cognitive Neuroscience of Music. Oxford University Press, 2003. 484 p.
13. Dylan Schyff D. van der, Schiavio A., Elliott J. D. Musical Bodies, Musical Minds Enactive Cognitive Science and the Meaning of Human Musicality. The MIT Press, 2022. 322 p.
14. Sloboda A. J. The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music. Clarendon Press, 1986. 300 p.
15. Bazanova O. M., Burzik A., Gvozdev A. V. Music performance in the flow-state: psychophysiological correlates. *Vestnik kafedry YuNESKO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"*. 2013;1(1):48—54. (In Russ.)
16. Burzik A. Go with the flow. *The Strad*. 2003;114:714—718.

Статья поступила в редакцию 26.03.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 25.06.2023.
The article was submitted 26.03.2023; approved after reviewing 20.06.2023; accepted for publication 25.06.2023.

Научная статья

УДК 378

DOI: 10.25683/VOLBI.2023.64.695

Elena Vladimirovna Karpova

Candidate of Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Law and Cultural Studies,
Nosov Magnitogorsk State Technical University
Magnitogorsk, Russian Federation
e.v.karpova@mail.ru

Елена Владимировна Карпова

канд. филос. наук, доцент,
доцент кафедры права и культурологии,
Магнитогорский государственный технический университет
им. Г. И. Носова
Магнитогорск, Российская Федерация
e.v.karpova@mail.ru

СОВРЕМЕННЫЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ТЕХНИЧЕСКОГО ВУЗА

5.8.7 — Методология и технология профессионального образования

Аннотация. В статье проанализированы объективные и субъективные условия формирования профессионального мировоззрения обучающихся бакалавриата, магистратуры и специалитета высших учебных заведений технической направленности, которые необходимо учитывать в процессе подготовки кадров в современных условиях меняющегося технологического уклада, мирового экономического кризиса, санкционного давления на Россию и проведения специальной военной операции на территории Украины в условиях гибридной войны. Методы исследования: анализ научной литературы с использованием онтологического и гносеологического философских подходов. Результатами исследования стало выявление объективных и субъективных условий формирования профессионального мировоззрения, которые необходимо учитывать в процессе организации педагогического процесса.

Исследуется влияние на формирование профессионального мировоззрения меняющихся экономических отношений (появление новых средств производства, новых требований к качеству профессиональной подготовки производственных сил, изменившийся технологический характер производственных отношений) и различных идеологических факторов (символов, смыслов, образов и ценностей, основанных на русском цивилизационном коде). Проанализированы субъективные условия, влияющие на формирование профессионального мировоззрения обучающихся [усвоенные профессиональные знания, заложенные в сознании обучающегося коллективные архетипы бессознательного — образы, смыслы, формирующие цивилизационный код (культурную доминанту)]. Дано авторское понятие «формирование профессионального мировоззрения» с онто-гносеологической точки зрения как со-бытия