
ЕВРАЗИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№7 июль, 2024

Ежемесячное научное издание

«Редакция Евразийского научного журнала»
Санкт-Петербург 2024

(ISSN) 2410-7255

Евразийский научный журнал
№7 июль, 2024

Ежемесячное научное издание.

Зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ №ФС77-64058 от 25 декабря 2015 г.

Адрес редакции:
192242, г. Санкт-Петербург, ул. Будапештская, д. 11
E-mail: info@journalPro.ru

Главный редактор Золотарева Софья Андреевна

Адрес страницы в сети Интернет: journalPro.ru

Публикуемые статьи рецензируются
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации
несут авторы
Работы публикуются в авторской редакции
При перепечатке ссылка на журнал обязательна

© Авторы статей, 2024
© Редакция Евразийского научного журнала, 2024

Содержание

Содержание	3
Физико-математические науки	4
Единая теория поля уже реализована	4
Биологические науки	8
Изучение состояния атмосферного воздуха методом лишеноиндикации на участке парка «Черногорский» города Абакана	8
Педагогические науки	10
Практические рекомендации для профессионального обучения игре на скрипке в ДМШ и ДШИ	10
Краткий курс методики игры на скрипке для студентов ВУЗов	17
Экономические науки	42
Управление изменениями в судостроительных проектах: стратегии и подходы Рустама Досаева	42
Политические науки	45
Акторы экологической политики как субъекты гражданского общества	45
Механизмы реализации экологической политики в мировой практике	49

Единая теория поля уже реализована

Б.М. Левин

ИХФ им. Н.Н. Семенова РАН, Москва (1964-1987);
Договор о творческом сотрудничестве ИХФ с ЛИЯФ
им. Б.П. Константинова, Гатчина (1984-1987);
ФТИ им. А.Ф. Иоффе РАН, Санкт-Петербург (2005-2007)
E-mail: bormikhlev@yandex.ru

«О физике всегда полагается говорить слегка иронически».

Л.Д. Ландау, 8.04.1960 г.

Известное концептуальное противостояние А. Эйнштейна и Н. Бора закономерно, поскольку в XX веке не было определено место квантовой теории поля в структуре пространства-времени Эйнштейна-Минковского.

Три факта позволяют решить проблему [1]: 1. Аномалия неона в ряду инертных газов [2]; 2. Признание, наконец, – в форме тёмной энергии и тёмной материи (1998) – астрофизических наблюдений скрытой массы, проводившихся с середины 1930-х годов; 3. Успешные эксперименты энтузиастов холодного ядерного синтеза/ХЯС (А.Росси и другие).

То, что усилия выдающихся теоретиков XX века по созданию единой теории поля/ЕТП (в представлениях XX века), начиная с А. Эйнштейна и до С. Вайнберга [3] не достигли этой цели, является сильным контраргументом против самой постановки проблемы.

Не случайно в поисках ЕТП не участвовал Н. Бор. Он был одержим становлением и развитием квантовой механики. Больше того, он сформулировал в 1968 году принцип в отношении проблемы ЕТП — необходимость безумия в попытках решения этой проблемы. Этот принцип Бор высказал в 1968 году после того как В. Паули прочел в Колумбийском университете лекцию, в которой изложил ЕТП Гейзенберга-Паули. В аудитории присутствовал Н. Бор. После лекции он встал и сказал: «Мы на галерке убеждены, что ваша теория безумна. Однако мы разошлись во мнениях о том, достаточно ли она безумна». Википедия констатирует («Единая теория поля», 16.12.2023): «В дальнейшем было показано, что Бор оказался прав: теория, представленная Паули, была неверна».

По нашему мнению, правильный подход к проблеме ЕТП стал возможен в результате опубликования экспериментальных диаграмм временных спектров аннигиляции b^+ - распадных позитронов от ^{22}Na в статье [2] – также из лаборатории Колумбийского университета

P.E. Osmon. Positron Lifetime Spectra in Noble Gases.
Phys. Rev., v.B138(1), p.216, 1965.

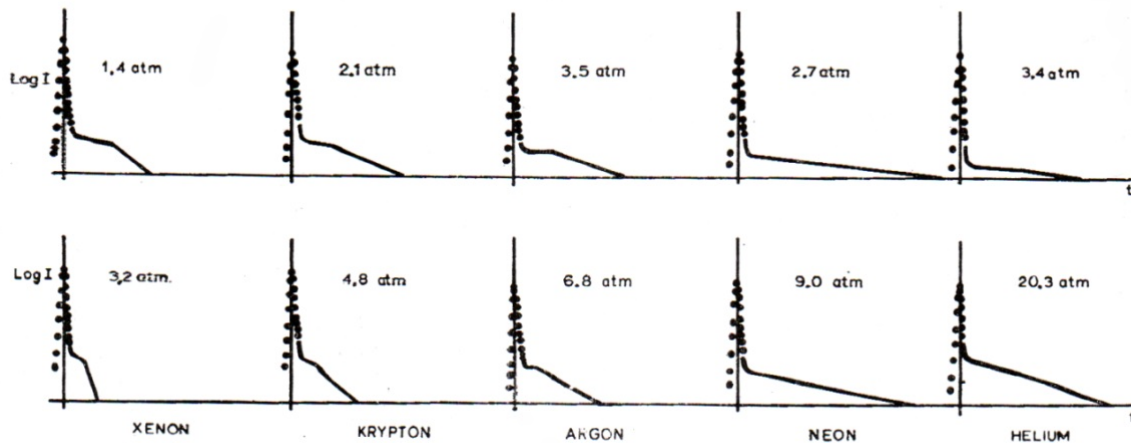


FIG. 1. Shapes of representative lifetime spectra in the noble gases.

после обнаружения и обоснования нами не безумного (по Н. Бору), но парадоксального ядерного гамма-резонанса/ЯГР (эффекта Мёссбауэра) в газе при нормальной температуре лаборатории [3].

Но важно подчеркнуть, что ни П.Е. Осмон, ни эксперты (экспериментаторы и теоретики), даже после нашей подачи [4] и экспериментальных проверок [5-7], не исследовали по-настоящему очевидную связку b^+ - распадного источника позитронов ^{22}Na - ^{22}Ne ($\sim 9\%$). Именно эта связка является причиной аномалии неона в ряду инертных газов (FIG 1: гелий/HELIUM – отсутствует излом/‘плечо’ в неоне/NEON — аргон/ARGON-криптон/KRYPTON-ксенон/XENON).

Далее последовала формулировка Проекта новой (дополнительной) Għ/ск-физики «снаружи» светового конуса [1]. Это необходимо также для понимания единой природы тёмной энергии/тёмной материи (1998).

На этом пути преодолевается известное концептуальное расхождение ‘Эйнштейн-Бор’; устанавливается, наконец, место двузначной/ \pm модифицированной планковской массы $\pm M_{Pl} = \pm \sqrt{\frac{(\pm \hbar) \cdot (\pm c)}{G}}$ в структуре пространства-времени теории относительности (специальной/СТО, 1905 и общей/ОТО, 1915) – двузначная/ \pm пространственноподобная структура «снаружи» светового конуса вместо контрпродуктивной феноменологии «тахивон» [1].

Последнее является, по существу, признанием, что со времени создания СТО и ОТО усилия А. Эйнштейна и последователей по созданию ЕТП были тщетны, поскольку ЕТП уже состоялась.

Это можно объяснить, с одной стороны тем, что менталитет Эйнштейна был ориентирован по старинке на гравитационное и электромагнитное взаимодействия. Появление в физике сильного и слабого взаимодействий фактически не повлияло на представления Эйнштейна.

С другой стороны, А. Эйнштейн (1879-1955) не дóжил до опубликования статьи [2]. Анализ парадоксальной природы аномалии неона [2] и формулировка Проекта [1] ставят всё на место, и это убедило бы выдающегося теоретика в необходимости смены парадигмы.

К тому же в конце XX века было признано, наконец (1998), что вещество (материя) составляет всего 4% на фоне тёмной энергии (74%) и тёмной материи (22%), но их природа остаётся пока загадкой для теоретиков.

Мировое академическое сообщество не даёт хода известным открытиям изобретателей
Евразийский научный журнал

холодного ядерного синтеза/ХЯС (генератор А. Росси и другие). Эта позиция академического сообщества имеет те же основания, что и невнимание к статье [2] – дискриминация экстенсивных технологий при реализации интенсивных технологий, получивших преимущество на Земле.

Реальность усилий изобретателей ХЯС может быть обоснована Проектом.

Существо обоснования состоит в следующем:

1. Поскольку аномалия неона в ряду инертных газов наблюдается с b^+ - распадными позитронами от ^{22}Na [2], возникает законное предположение, что эта аномалия неона обусловлена именно этим способом 'приготовления' позитронов. Это означает, что при использовании квантовоэлектродинамических КЭД — позитронов не было бы аномалии неона. Проект обосновывает двузначность/ \pm фундаментальных понятий (\pm массы, \pm энергии, \pm импульса, \pm электрического, \pm барионного и нейтрального лептонного зарядов стабильных частиц $p \pm -e \mp -n_e / \bar{\nu}_e$).

2. Известно, что КЭД-позитроний существует в двух состояниях – орто- ($^3\text{Ps}_1$, спин $S=1$) и пара- ($^1\text{Ps}_0$, спин $S=0$). КЭД-ортопозитроний аннигилирует на нечётное число g_a - квантов (3,5,7...; аннигиляция на $1g_a$ — квант запрещена законом сохранения импульса). В Проекте допускается одноквантовая аннигиляция на суперсимметричный нотоф [8] с последующей возможностью его осцилляций «наружу» светового конуса $3\text{Ps}_1 \rightarrow \tilde{\gamma}/2\gamma'$ [1]. При этом возникающая трудность с регистрацией $E \tilde{\gamma} \approx 1,022$ МэВ временным спектрометром решается одним из двух путей: во-первых, это «трудность» не принципиальна, поскольку 'боковой канал' временного спектрометра включается с целью снижения фона случайных совпадений; во-вторых, эта «трудность» может быть дезавуирована на основе математической концепции антикомптоновского рассеяния [9].

3. Слабое взаимодействие в условиях ХЯС 'отключает' кулоновское отталкивание путём нейтрализации зарядов одного знака, подобно тому, как слабое взаимодействие нарушает P- и CP-чётности – делает возможным, за счёт обменного взаимодействия нуклонов ядра атома и ядра АДД, слияние ядер с выделением энергии.

Это происходит так:

за время одноквантовой (однонотифной) аннигиляции b^+ - позитрония ($t_{\text{Ps}} \sim 1,42 \cdot 10^{-7}$ сек) на Земле (ускорение свободного падения $g \approx 981$ см/сек²) двузначные/ \pm барионные заряды ядра атома дальнего действия/АДД (\pm) ($\pm \bar{N}^{(3)} \sim 2,5 \cdot 10^5$) расходятся по вертикали на расстояние

$$r_g = g \tau_{b^+ - \text{Ps}}^2 = 981 \text{ см/сек}^2 (1,42 \cdot 10^{-7})^2 \text{ сек}^2 \approx 2 \cdot 10^{-11} \text{ см} \gg r_n \sim 2 \cdot 10^{-13} \text{ см},$$

где $r_n \sim 2 \cdot 10^{-13}$ см – радиус действия барионного заряда.

4. Последнее (п.3) объясняет ХЯС, поскольку барионный заряд в гравитационном поле Земли освобождается, т.е. лишается экранирования отрицательной составляющей АДД⁽⁻⁾.

5. Это означает, что единая теория поля уже реализована – после формулирования СТО/1905, ОТО/1915, вхождения квантовой идеологии в современную Стандартную модель с именами М. Планка, А. Эйнштейна, Э. Резерфорда с Н. Бором, всех участников героической эпохи, – после Проекта новой (дополнительной) $G\hbar/c$ -физики «снаружи» светового конуса [1].

Можно сказать, что фундаментальная физика после Планка, Эйнштейна и Резерфорда

с Бором, в результате вклада всех участников героической эпохи (1900-1927), всё же последовала ложной цели и пребывает в 'горизонтальном' состоянии, которое сравнимо со сном человека.

'Разбудить', поставить физику 'на ноги' – актуальная задача теоретиков.

Это показали эксперимент [2], более чем 60-летние наблюдения астрофизиков (до 1998 года – тёмная материя и тёмная энергия) и непризнанный ХЯС.

Библиографический список

1. Левин Б.М. О Проекте новой (дополнительной) Gh/ck-физику «снаружи» светового конуса. ЕВРАЗИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ, № 6, 2024. www.JournalPro.ru.

2. Osmon P.E. Positron lifetime spectra in noble gases. Phys. Rev., v. B138, p.216, 1965.

3. Weinberg. Dreams of a Final Theory: The Scientist's Search for the Ultimate Laws of Nature, NY, «Vintage Books», 1992; пер. С. Вайнберг. Мечты об окончательной теории. Физика в поисках самых фундаментальных законов природы», М., «УРРС», 2004.

4. Левин Б.М., Рехин Е.И., Панкратов В.М., Гольданский В.И. Исследование временных спектров аннигиляции позитронов в инертных газах (гелий, неон, аргон). Информационный Бюллетень СНИИП ГКАЭ, № 6, с. 31, М., 1967.

5. Canter K.F. and Roellig L.O. Positron annihilation in low-temperature rare gases. II. Argon and neon. Phys Rev. A, v.12 (2), p. 386, 1975.

6. Coleman P.G., Griffith T.C., Heyland G.R. and Killen T.L. Positron lifetime spectra in noble gases. J. Phys. B, v.8, p.1734, 1975.

7. Mao A.C. and Paul D.A.L. Positron scattering and annihilation on in neon gas. Can. J. Phys., v.53, p.2406, 1975.

8. Огиевецкий В.И., Полубаринов И.В. Нотоф и его возможные взаимодействия. ЯФ, т.4(1), с.216, 1966.

9. Synge J.L. Anti-Compton scattering. Proc. Roy. Ir. Acad., v. A 74(9), p.67, 1974.

Изучение состояния атмосферного воздуха методом лишеноиндикации на участке парка «Черногорский» города Абакана

Грудева Людмила Ивановна

учитель биологии

МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 30»,

Россия, г. Абакан

Аннотация: Представлены результаты определения относительного состояния воздуха на участке парка «Черногорский» города Абакана методом лишеноиндикации: выявлены виды лишайников, определена согласованность изменений автопотока и общего проективного покрытия лишайников.

Ключевые слова: лишайники, лишеноиндикация, корреляция, экология.

Abstract: The results of determining the relative air condition at the site of the Chernogorsky Park in the city of Abakan by the lichenoindication method are presented: lichen species are identified, the consistency of changes in the car flow and the general projective lichen cover is determined.

Key words: lichens, lichenoindication, correlation, ecology.

Как известно, атмосфера имеет важное экологическое значение: она защищает все живые организмы Земли от губительного влияния космических излучений и ударов метеоритов, регулирует сезонные температурные колебания, уравнивает и выравняет суточные, через неё происходят также фотосинтез и обмен энергии — главные процессы биосферы. Поэтому охрана атмосферного воздуха и озонового слоя является наиболее приоритетной задачей экологии.

Эффективным методом исследования состояния атмосферного воздуха является метод биоиндикации — оценки состояния окружающей среды по реакции живых организмов [1]. Лишайники чутко реагируют на малейшие изменения условий произрастания, в том числе и загрязнение среды, а особенно на выбросы SO_2 и CO . Самые примитивные — накипные лишайники, строение листоватых лишайников более сложное. Самые «продвинутые» лишайники — кустистые [3]. Некоторые виды лишайников могут произрастать на деревьях, например, на тополе Чёрном (*Populus nigra*. L). Для определения относительного состояния атмосферы в парке «Черногорский» г. Абакана нами выбран метод биоиндикации по лишайникам — лишеноиндикационный метод.

Цель работы — определение относительного состояния воздуха на участке парка «Черногорский» города Абакана методом лишеноиндикации.

В работе реализуется методика М. В. Кравченко с применением палеток для выявления общего проективного покрытия лишайников на стволе дерева Тополя чёрного [2]. Были также произведены расчёты по пробеговым выбросам различных групп автомобилей (г/км) по методике расчёта интенсивности выхлопных газов зимой в городе.

С сентября 2023 по январь 2024 года были проведены исследования по выявлению степени загрязнения атмосферного воздуха на участке парка «Черногорский» г. Абакана с учётом удалённости деревьев с лишайниками от автомагистралей, общей площади и количества видов лишайников, количества проезжающего автотранспорта.

На территории парка «Черногорский» от ул. Советской до ул. Пушкина мы выбрали 6 трансект по 3 площадки. На каждой площадке наблюдали лишайники на 3 деревьях по четырём сторонам света. Всего исследовали лишайники на 216 палетках. Расстояние между деревьями от пяти до двадцати метров. Возраст в пределах восьмидесяти лет. Составлен список лишайнофлоры. На участках не было обнаружено кустистых лишайников, присутствовали только накипные и листоватые. Выявлено увеличение общего проективного покрытия лишайников в направлении от периферии парка к центру. Лишайниковая пустыня присутствует на площадках 1–2 трансект № 1, 3, 5 и площадке 3 трансекты № 6. Заметно увеличение проективного покрытия лишайников по мере удаления от магистралей. Также можно увидеть наибольший процент проективного покрытия лишайников на деревьях около ул. Ленинского Комсомола.

Далее произвели расчёт среднего значения количества проезжающего автотранспорта, выяснили, что наибольший поток автомашин приходится на ул. Пушкина. Также можно наблюдать отсутствие автобусов на ул. Ивана Ярыгина и Ленинского Комсомола. Произвели расчёт пробеговых выбросов (г/150 м) для различных групп автомобилей.

Произвели расчёт коэффициента корреляции между проективным покрытием лишайников (в зависимости от расстояния от дороги), средним количеством проезжающих автомашин и значениями пробеговых выбросов.

Расчёт коэффициента корреляции показал сильную (тесную) обратную связь между средним количеством автомобилей и проективным покрытием лишайников на расстоянии от дороги 25 метров, он равняется в среднем $K = -0.745192$, на расстоянии в 50 метров $K = -0,78946$.

Расчёт коэффициента корреляции показал сильную (тесную) прямую связь между средним количеством автомобилей и выхлопными газами SO_2 $K = 0.955157321$, CO $K = 0.979217985$. Чем больше проезжающих автомобилей на улицах наблюдения (И. Ярыгина, Советская, Л. Комсомола, Пушкина), тем больше значение SO_2 и CO в атмосфере.

Гипотеза подтвердилась: общая площадь и количество видов лишайников зависит от удалённости от транспортных магистралей и интенсивности движения на них.

Список литературы

1. Алексеев С. В., Беккер А. М. Изучаем экологию экспериментально. — Санкт-Петербург, 1993. — 52 с.
2. Кравченко М. В., Боголюбов А. С. Методика описаний лишайниковых сообществ (изучение флоры и экологии лишайников). — М.: Экосистема, 1996.
3. Растения. Полная энциклопедия / Ю. К. Школьник; ил. А. Воробьева, Ю. Олотаревой, Ю. Школьник. — М.: Эксмо, 2010. — 256 с.: ил.

Практические рекомендации для профессионального обучения игре на скрипке в ДМШ и ДШИ

Тихонова Оксана Олеговна

Доцент кафедры скрипки и альты РАМ им. Гнесиных

Доцент кафедры скрипки под рук. профессора

Э.Д. Грача МГК им. П.И. Чайковского

Россия, г. Москва

«В раннем детстве за ребенком должен наблюдать добросовестный, опытный преподаватель. Глубоко ошибаются те, кто думает, что для этого пригоден любой учитель...»

Л.Ауэр

Приведенная выше цитата как нельзя более точно отражает степень ответственности, которая лежит на педагогах начального образования, которые призваны не только грамотно научить игре на инструменте, но и заложить основы для дальнейшего благополучного развития личности музыканта-исполнителя.

Настоящая работа ставит своей целью осветить некоторые актуальные вопросы подготовки молодых специалистов к педагогической работе. А также проблемы, с которыми сталкиваются недавние выпускники музыкальных и педагогических ВУЗов в начале своей практической деятельности в качестве педагога детской музыкальной школы или школы искусств, которые непосредственно связаны с уровнем их педагогической подготовки в процессе обучения в ВУЗе.

Далее необходимо рассмотреть непосредственно некоторые типичные проблемы, возникающие на начальном этапе педагогической деятельности молодых специалистов. Скрипичный класс в детской музыкальной школе насчитывает в среднем 12-14 человек (при полной нагрузке). Каждый ребенок, естественно, обладает своими индивидуальными особенностями. К ним относятся особенности возраста, характера и уровень умственного развития и, конечно, музыкальные способности и физические данные. Как правило, каждый начинающий педагог отдает себе в этом отчет и старается, по мере сил, найти индивидуальный подход к каждому ребенку. В ВУЗах на курсах педагогики студентам в достаточном объеме говорят об индивидуальном подходе к ученику. Однако, ни в теоретическом, ни в практическом плане студент не получает соответствующих рекомендаций — как же на деле осуществить этот самый индивидуальный подход. В результате — все хорошие намерения молодого педагога остаются по большей части неисполнимы, а попытки индивидуального подхода носят более или менее случайный характер. К примеру, в вопросе постановке рук очень часто наблюдается догматизм, стремление привить всем учащимся единообразные постановочные приемы. При этом педагог (в недавнем прошлом — бывший студент) в качестве обоснования своих указаний часто опирается на то, что «его так учили» или «так играет такой-то известный исполнитель» и так далее. Здесь, по мнению автора статьи, уместно будет вспомнить высказывание легендарного педагога Леопольда Ауэра, который говорил: «Точные и неизменные правила относительно особой манеры держания смычка не могут быть и должны быть устанавливаемы ввиду того, что многое в этом отношении зависит от индивидуальных особенностей, связанных с различием формы рук, свойств мышцы и пальцев скрипача»

Не менее актуальна также и проблема выбора основы и приема держания самого инструмента. Рекомендации педагогами высшего звена студентам, например, не использовать «мост» при держании скрипки, порой оборачивается не очень успешным педагогическим принципом в работе с учащимися ДМШ, поскольку подобная позиция не отвечает особенностям физиологического развития детей и подростков.

Именно поэтому хотелось бы еще раз подчеркнуть, что при подготовке специалистов необходимо дать возможность будущему педагогу познакомиться с различными вариантами постановки, которые учитывают особенности физической конституции учеников. А изучение различных методик и школ (отечественных и зарубежных) несомненно, может дать толчок развития творческой мысли и подхода к работе педагога.

В процессе обучения происходит естественный процесс приспособления учащегося к инструменту.

Именно поэтому важно, не связывая себя догмами, помогать ученику в нахождении удобных для него приемов игры на инструменте. В этой связи встает вопрос свободы и естественности движений. Поскольку человеческий организм представляет собой единую целостную систему, то, где бы ни возникало мышечное напряжение, оно всегда оказывает тормозящее воздействие на свободу рук. Поэтому одним из непереносимых условий является не только свобода в плечевом поясе, но и свобода в положении корпуса и ног. Зачастую, именно на эти важные пункты в постановке исполнителя многие педагоги не обращают должного внимания.

В детские музыкальные школы принимаются дети с различными физическими данными. Достаточно часто встречаются отклонения от нормы — искривления позвоночника, слабость и вялость мышц или наоборот — излишне повышенный мышечный тонус и многие другие. В подготовительном классе ДМШ и ДШИ введен предмет ритмики, который очень помогает в раскрепощении организма, а также в развитии физических и игровых данных у детей. Начинающему педагогу это тоже необходимо принимать во внимание.

С первых шагов своей практической деятельности педагоги-инструменталисты сталкиваются с необходимостью внедрения в процесс обучения элементов ритмики. И здесь наиболее распространенным способом является, к примеру, передвижение учащегося с инструментом под музыку или движение ногами на месте (ходьба на месте). Однако, нужно учитывать, что процесс снятия внутреннего напряжения мышц сложный и требует дополнительных знаний. Для примера можно рассмотреть метод, разработанный М.И.Гинзбургом, в основе которого — воспитание способности управлять отдельными комплексами мышц, умение целенаправленными психическими действиями снимать зажатие в разных частях тела. К примеру, с учеником можно, проводить игру «включи-выключи», во время которой ребенок попеременно «зажимает» и «освобождает» определенные группы мышц, могущие оказывать тормозящее воздействие на игровые движения скрипача. И как показывает опыт работы по данному методу, владение мышечными ощущениями помогает снимать большинство возникающих очагов напряжения. При слове «выключи» у ребенка после несколько занятий автоматически расслабляются перенапряженные мышцы. Другим очень важным компонентом данного метода является развитие самоконтроля и самонаблюдения. Таким образом, оснащенность молодого специалиста теоретическими знаниями различных методик (включая методики смежных дисциплин) безусловно, поможет в достижении быстрых результатов в воспитании игровых навыков начинающих скрипачей.

Еще одной частью, составляющей процесс музыкального образования, является вопрос развития самостоятельности учащихся. В курсе педагогики он связывается обычно со старшими классами ДМШ, поскольку на начальном этапе ставить эту проблему преждевременно. Однако на практике данная схема оказывается несостоятельной, так как не учитывает всего спектра воздействия

внешних условий на процесс обучения. Возьмем такое объективное условие, как высокий процент учащихся из так называемых «неполных» семей. Впрочем, и в «полных, благополучных» семьях условия жизни (при нынешнем состоянии экономики) не позволяют родителям уделять достаточно времени и внимания контролю за обучением ребенка в общеобразовательной и особенно — в музыкальной школах. В связи с этим перед педагогами ДМШ со всей остротой встает вопрос воспитания самостоятельности учащихся, начиная уже с первого класса.

Наблюдая работу скрипичных классов различных ДМШ и ДШИ г. Москвы все больше убеждаешься в чрезмерной опеке со стороны педагогов. Буквально с первых шагов постоянно контролируется каждая нота, каждое движение рук, при этом ученик выполняет указания педагога, зачастую не понимая до конца их смысла. А поскольку в домашних занятиях дети предоставлены сами себе, то практически вся работа в классе часто теряет смысл. Именно поэтому необходимость раннего воспитания у учащихся самостоятельности в работе является одним из главных моментов педагогической деятельности. Слушать себя и контролировать свои движения — есть основа принципов домашней работы. По словам известного методиста и выдающегося педагога Ю.Янкелевича «Процесс занятий — это процесс самонаблюдения».

Итак, в практической деятельности педагога процесс творческого развития идет от общих положений методики к индивидуальным подходам — то есть — к постоянному наблюдению за учеником и поискам наилучших вариантов в постановке, в выборе репертуара, воспитании игровых навыков и музыкально-слуховых представлений. Студенты ВУЗа, изучая методику, педагогику, психологию (в рамках определенного курса), часто рассматривают эти дисциплины как разрозненные, не видят между ними прямой связи. А между тем все это — звенья одной цепи.

На сегодняшний день на первый план в работе с учащимися ДМШ жизнь ставит вопросы психологии, с не непосредственно обучение игре на инструменте. И здесь снова с сожалением приходится констатировать факт отсутствия в ВУзовском курсе раздела детской психологии, который наиболее важен для будущего педагога. Безусловно, с опытом работы, путем проб и ошибок, постепенно накапливаются знания детской возрастной психологии. Но часто этот опыт и знания обходятся слишком дорого, поскольку ошибки педагога на начальном этапе обучения могут иметь самые непредсказуемые последствия, такие как нежелание учащегося заниматься у данного педагога или уход из музыкальной школы, уход самих молодых педагогов, их отказ от педагогической деятельности и т.д. А ведь многих ошибок и трудностей можно было бы избежать.

Большое значение вопросам психологии придавали многие известные педагоги, в том числе Ю.Янкелевич, который писал: «Меня часто спрашивают, какое значение психология имеет в живой практике. Я отвечаю — самое непосредственное».

Исходя из принципа индивидуального подхода, необходимо, по возможности как можно раньше выявить психологические качества ученика (способность к сосредоточиванию, работоспособность, утомляемость), а также умственное и эмоциональное развитие. И, поскольку, на время обучения в ДМШ приходится рост и формирование личности ребенка, то некоторые психологические черты в процессе обучения претерпевают некоторые изменения, что тоже необходимо принимать во внимание и учитывать в работе. Следовательно, задача педагога состоит не только в том, чтобы внимательно следить и чутко реагировать на происходящие изменения, но и стараться формировать их.

В зависимости от сочетания психологических свойств ребенка определенного возраста надо соответственным образом планировать занятия и подбирать репертуар. В связи с этим перед начинающим педагогом возникает еще одна проблема — проблема выбора репертуара. Молодые педагоги и выпускники ВУЗов, не имея достаточных знаний и опыта в этом отношении, встречаются

зачастую с очень большими трудностями. К примеру, распространенной ошибкой является выбор пьес для исполнения на экзамене в разных тональностях (диезной и бемольной), что может явиться причиной неудачного исполнения. Так как ребенок не успевает быстро «перестроиться» на другую пьесу и тональность и допускает множество интонационных погрешностей и неточностей. Выбор пьес для начинающих скрипачей должен производиться с особой тщательностью. Например, для опытного педагога очевидно, что ребенок лучше запоминает пьесы, где мелодия движется по интервалам (терциям, квартам, секстам), а в предлагаемых учебных нотных сборниках часто первыми стоят такие пьесы, как «Петушок», «Ходит заяка по саду» и другие, где мелодия движется по соседним ступеням, а на начальном этапе обучения это трудно усваивается детьми. Таким образом, знание репертуара, его задач имеет важное значение для профессионального роста и развития учащегося. Часто в практике наблюдаются случаи, когда неправильно подобранный репертуар или сдерживает технический и музыкальный рост, либо учащийся не справляется с поставленной перед ним задачей, поскольку она слишком сложная для него на данном этапе обучения.

Большое значение также имеет выбор пособий для обучения игре на скрипке. Пособия написаны разными авторами и при их выборе педагог сталкивается с различными принципами подбора и компоновки учебного материала в том или ином пособии. Одни авторы (например, Л.Григорян, К.Родионов, К. Фортунатов) начинают обучение с технических упражнений и только после овладения учащимися элементарными игровыми навыками и приемами переносят работу по их дальнейшему развитию на музыкально-художественный материал. Другие авторы (Т.Захарьина, В.Якубовская) предлагают сразу же начинать обучение на музыкально-художественном материале, собранном преимущественно из обработок детских песен и небольших инструментальных пьес. Автору данной статьи представляется более предпочтительным использовать материал, принадлежащий различным авторам, избегая тем самым односторонности методических установок. В целом, подбор нотного материала должен быть избирательным, творческим, ведь музыкальный материал, отмеченный яркой образностью, легко воспринимаемый на слух вызывает у маленьких скрипачей живой интерес. Вовсе необязательно штудировать то или иное учебное пособие «от корки до корки» и именно в той последовательности, которая указана автором, ведь современная педагогика выдвигает постулат — сделать процесс занятий увлекательным для ребенка. Но при этом педагог должен ставить перед собой и учеником, а также реализовывать многочисленные задачи, к которым относятся такие как: вопросы постановки, технического развития, аппликатурных решений и, как следствие, различие звукового результат, а также развития фантазии, воображения, образного мышления, то есть — от музыки к технике и снова к музыке. Правильно подобранный репертуар способствует развитию у ребенка образного мышления. А это столь важное для исполнителя качество должно воспитываться именно с детских лет. Ведь в исполнении танца, колыбельной, марша следует добиваться характерности, яркости выражения.

Затем, по мере развития ученика, образы усложняются, становятся менее конкретными и ярко оформленными в музыкальном материале. И именно здесь работа педагога должна быть направлена на формирование образного восприятия музыки, на формирование художественного вкуса.

В современной методике начального обучения набирают силу новые тенденции. Возраст ребенка, особенности его понимания и восприятия требуют использования разнообразных форм обучения на уроке по специальности. К примеру, в процессе пения, танца. Чтения или декламирования стихов учащийся как бы между прочим приобщается и к игре на скрипке. Многие начинающие педагоги, увлеченные новыми веяниями, с большим энтузиазмом начинают работать в этом направлении. Однако, в итоге успехи по специальности все же остаются мало

удовлетворительными, когда к концу первого года обучения ученики не усваивают даже основных навыков держания инструмента и ведения смычка. Получается, что обращение к смежным областям — живописи, поэзии — несомненно, полезно с точки зрения развития образного мышления и фантазии, но ведь для того, чтобы воплотить тот или иной музыкальный образ в реальном звучании нужно обладать определенным набором игровых навыков и умений. Получается, что первично все же — освоить навыки владения инструментом, без которых самые лучшие намерения окажутся бесполезными и бесплодными. Известный методист и педагог Г.Прокофьев считает, что если в начале обучения учащийся не освоит зависимость характера звучания инструмента и движения, необходимого для его воссоздания, то в будущем он окажется обреченным только лишь констатировать разницу между слуховыми представлениями и реальным звучанием инструмента. Следовательно, уже на начальном этапе обучения необходимо развивать образное мышление ученика одновременно с освоением средств выразительности, которыми располагает инструмент.

Каков же путь освоения указанными средствами?

Первый и достаточно распространенный метод их освоения заключается в изучении и отработке технологических приемов вне прямой связи с их назначением. В данном случае предполагается, что в будущем произойдет осмысление этих приемов, их интеграция и музыкальном замысле исполнения. Иной подход в данном вопросе предлагает педагог-виолончелист .Беккер. Он ставит во главу угла метод копирования учеником показа, который осуществляет педагог: «Только путем подражания научится ученик применять средства выразительности, овладеет различными стилями и сумеет их отличать».

Через копирование ученик приобретает свои знания, расширяет горизонт и обогащает выразительные средства. Данный метод, используемый большим количеством педагогов, имеет ряд несомненных достоинств. Однако, вопрос заключается в степени, мере использования его. Говорить о нем, как о единственно правильном вряд ли целесообразно, поскольку он развивает в ученике именно подражательные способности, гибкость, исполнительность, но не помогает развитию творческой индивидуальности, а зачастую даже сковывает ее.

И, наконец, третий путь, наиболее последовательно разработанный и сформулированный Л.Ауэром в его классическом труде «Моя школа игры на скрипке». Вот что он пишет: «Изучает фразу или пассаж различными способами. Делайте переходы, меняйте выражение, играйте то громче, то тише, пока не найдете естественной интерпретации». Ауэр рекомендует метод поиска, который ведет не только к развитию творческих способностей ребенка, но и к нахождению наиболее точных и целенаправленных приемов, помогающих воплотить музыкальный замысел. Разумеется, такого рода поиск нельзя передоверить начинающему ученику. В данном случае инициатива принадлежит педагогу, но ученик не должен играть при этом роль «подопытного кролика»; педагог в ходе работы привлекает ученика к посильному участию в поиске.

Данный метод — зародыш, так называемого «проблемного обучения», когда указания педагога преподносятся не в виде готовых рецептов, а усваиваются через осмысление учеником поставленной цели и способов ее достижения. В связи с этим, хочу подчеркнуть, что избрав такой метод обучения, сам педагог должен быть в высшей степени умелым музыкантом. Для того, чтобы обучение стало более эффективным, необходимо овладение данными приемами и методами самим педагогом.

Все приведенные выше примеры заставляют задуматься над практическим воплощением того или иного метода, а в итоге направлены на понимание в необходимости творческого осмысления, подхода к педагогической деятельности.

В заключение хотелось бы остановиться на еще одной немаловажной проблеме — проблеме

общения ученика и педагога. Если говорить более конкретно, то речь идет об умении объясняться, то есть о языке общения. Часто можно наблюдать, как при общении с детьми, педагог настолько стремится приблизить свою речь к детскому восприятию, что это приводит к противоположному результату — ученику становится непонятным, что от него хотят, то есть непонятна конкретность поставленной перед ребенком задачи.

Методисты и замечательные педагоги А.Ямпольский и Ю.Янкелевич придавали большое значение форме общения педагога в классе, его умению точно, кратко и обоснованно формулировать свои замечания.

Ямпольский отмечал, что очень важно на каком языке педагог разговаривает с учеником. «В общении с детьми прежде всего необходима предельная искренность. Хитрить, обманывать ребенка, захваливать его, когда он этого не заслуживает — недопустимо. Между тем некоторые педагоги применяют это в своей практике с целью стимулировать ученика». Однако не следует забывать, что такого рода «поощрения» не позволяют ребенку объективную оценку своей игры. А по словам Ю.Янкелевича " Ученика надо хвалить, когда он этого достоин и ругать, когда он этого заслуживает«. Умелое и тактичное обращение педагога с учеником помогает последнему обрести уверенность в своих силах и укрепляет чувство уважения и доверия к педагогу.

Проблема общения с учениками неразрывно связана с проблемой общения педагога с их родителями. В этом вопросе начинающий специалист зачастую оказывается совершенно неподготовленным. Прямых методических указаний на этот счет нет и быть не может. Есть лишь общая задача — вовлечение родителей в процесс обучения. Для наиболее эффективного решения данной проблемы педагог предлагает родителям принять активное участие в этом процессе по следующим параметрам:

1. Контроль за домашними занятиями. Сюда относятся: распорядок дня, систематичность и продолжительность занятий, контроль за работой с нотным материалом, чтение дневника и контроль над выполнением указаний педагога.

2. Духовное развитие: чтение художественной литературы и посещение театров, концертов, музеев.

Обучение и воспитание — элементы единого педагогического процесса. Индивидуальная форма занятий с учащимися, естественно, способствует усилению воспитательной функции педагога-музыканта. Это дает возможность формирования не только профессиональных навыков ученика, но и его идейного мировоззрения, художественного вкуса, воздействие через музыку на развитие человеческой личности.

Одна из важнейших функций музыкального учебного заведения — подготовка кадров для вышестоящего учебного звена. Есть еще и другая функция — подготовка педагогов для нижестоящих звеньев — обучения. Именно она обеспечивает преемственность. Педагог ДМШ не всегда знает правильно ли он закладывает основы, и сколько приходится трудиться педагогу среднего звена над восполнением пробелов, допущенных в период начального обучения. В тоже время педагоги музыкальных училищ и ВУЗов, готовя педагогов ДМШ, также недостаточно ясно представляют себе специфику и объем работ в школе. Естественно, что там, где нет единства взглядов по важнейшим профессиональным вопросам, не всегда удается достичь должной преемственности в методах обучения. Которая позволила бы свести на «нет» всякого рода «ломки» и перестройки.

Для преодоления недостатков в системе высшего музыкального образования необходимо установить как можно более тесный контакт педагогов всех звеньев, взаимный обмен опытом, привлечение педагогов нижестоящих звеньев к обучению студентов ВУЗов и училищ основам

педагогики, знакомство студентов с работой педагогов всех звеньев, прохождение практики студентами непосредственно на месте будущей работы. Только всесторонне подготовленный специалист, придя в ДМШ сможет стать активным творческим работником на поприще педагогики. В его силах будет создать маленький, но сплоченный коллектив из учеников своего класса и установить в нем свой особый духовный климат. Он будет «набрасываться» на каждую новую книгу на тему музыкально-педагогической деятельности, изучая психологию общения, интересы учеников. Стремясь развивать духовный мир своих учеников, он будет отыскивать в репертуаре новые яркие произведения, устраивать концерты, ходить с ними в филармонию, на оперные спектакли.

В завершении хотелось бы вспомнить слова французского писателя XX века А.де Сент-Экзюпери, который сформулировал всю важность становления и развития личности в детском возрасте словами: «Все мы родом из детства» и пожелать всем начинающим педагогам ответственности, внимания и творческого подхода в обучении и воспитании юных музыкантов.

Список литературы:

1. Л.Ауэр «Моя школа игры на скрипке»
2. Л.Н.Толстой Собрание художественных произведений, т. 10
3. Ю.И. Янкелевич «Педагогическое наследие»

Материалы конференции "Некоторые проблемы совершенствования музыкального образования, Новосибирск, 1989г.

Краткий курс методики игры на скрипке для студентов ВУЗов

Тихонова Оксана Олеговна

Доцент кафедры скрипки и альты РАМ им. Гнесиных

Доцент кафедры скрипки под рук. профессора

Э.Д. Грача МГК им. П.И. Чайковского

Россия, г. Москва

Раздел I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ.

Тема 1. ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ КАК СПЕЦИАЛЬНОЙ ОБЛАСТИ ОБЩЕЙ ПЕДАГОГИКИ. Педагогика — наука о воспитании и обучении подрастающего поколения. Цель — подготовить всесторонне развитых, культурных, образованных деятелей искусства.

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ОСНОВ ДИДАКТИКИ В СКРИПИЧНОЙ/АЛЬТОВОЙ ПЕДАГОГИКЕ.

Специфическое приложение общих принципов дидактики к принципам, методам и организационным формам обучения игре на музыкальном инструменте.

СВЯЗЬ ОБЩЕГО И МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ УЧЕНИКА, СПЕЦИАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ И ВСЕСТОРОННЕГО ВОСПИТАНИЯ. СООТНОШЕНИЕ ОБЩЕГО И МУЗЫКАЛЬНО — ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ РЕБЕНКА

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПОДХОД ПЕДАГОГА К КАЖДОМУ УЧЕНИКУ — основная черта педагогики специального класса. Соотношение индивидуального подхода к ученику с формами классического обучения. Причины индивидуального метода обучения в классе по специальности.

КОЛЛЕКТИВНЫЕ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ — ансамбль, оркестр. Их воспитательное значение для формирования чувства коллективизма, учебное заведение как средство развития внимания, сосредоточения и целенаправленного распределения, умение чутко воспринимать намерения соучастников, проявлять собственную исполнительскую волю.

Тема 2. ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА.

ПОНЯТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА. Материалом музыки является разнообразно окрашенный звук. Формирование самого звука и его окраски на музыкальном инструменте требует выполнения ряда специальных двигательных приемов, совокупность которых носит название техники. Техника — это своеобразный язык исполнителя; чем богаче техника, тем более глубоко, ясно и убедительно можно передать музыкальную мысль. Для этого нужна прежде всего сама мысль, музыкальный «заказ». Значит, на всех ступенях музыкального развития ученика необходимо согласованное с ним техническое развитие. Можно различать две основные области техники: кантилены и моторики. Каждая обладает своими особенностями в приемах левой и правой руки, постановке пальцев, постановке для вибрато, групповом расположении пальцев руки, ограниченности или «размытости» позиций, типах смены позиций, смены струн, участии различных частей правой руки.

Существуют основные технические приемы игры, каждый из них может разнообразно видоизменяться, отклоняться от основного типа и характера звучания. Основных приемов сравнительно немного, почти со всеми ученик успеваешь основательно ознакомиться в школе; после начального знакомства продолжается работа над дальнейшим совершенствованием, она проходит постоянно до конца учебы. Параллельно ученик овладевает различными сочетаниями основных приемов и отклонениями внутри каждого из них, что и создает богатство техники.

ПОСТАНОВКА: сложное понятие, в котором можно различать статические и динамические элементы. Постановка как положение инструмента и рук, приготовленное для начала игры

(исходная постанoвка); постанoвка как момент движения во время игры. Динамическая постанoвка — включает весь диапазон каждого игрового движения; статическая постанoвка — скорее представляет собой срединное положение каждой части руки внутри данного диапазона. Чем выше уровень продвинутоcти ученика, тем больше он овладевает приемом не только вблизи срединного (исходного) положения, но и его краями. Начинать формирование постанoвки надо с срединных положений, поэтому важно с самого начала обучения воспитывать у ученика навыки правильной постанoвки, открывающей перспективы беспрепятственного технического развития. Это же обязывает педагога на каждой новой ступени развития ученика проводить глубокую ревизию основ его постанoвки и основных приемов игры.

Формирование постанoвки ученика базируется на объективных и субъективных факторах. Объективные факторы — расположение скрипки и смычка относительно корпуса и рук, требования и условия действия рук для выполнения всех игровых приемов. Субъективные факторы — строение и особенности плечевого пояса и рук ученика, шеи, грудной клетки, каждой руки вплоть до кончиков пальцев. Объективные факторы имеют значение исходных, главных, особенно в начальном обучении; по мере роста ученика все большую роль начинают играть факторы субъективные, индивидуальные. Надо различать полезные, рациональные отклонения от объективных требований, не мешающие перспективам развития ученика и случайные факторы, в том числе неправильные представления педагога об основах постанoвки и техники, недостаточная настойчивость его и ученика в исправлении дефектов.

ОБЩАЯ ПОСТАНОВКА. Сюда относится положение ног, корпуса скрипача по игре стоя и сидя.

ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕХНИКИ. Правильное распределение движений частей руки и доли их участия в выполнении игрового приема: не должно быть изолированных движений какой-либо одной части руки, в работу одновременно и синхронно вовлекаются, кроме ведущей, окружающие части двигательного аппарата; при этом крупное движение должно выполняться более крупными частями руки, малые — более мелкими; все движения дополняют друг друга, соучаствуют в общем приеме. Использование наиболее благоприятного участка движений каждой части руки. Различаются движения ведущие и вспомогательные, в том числе выравнивающие. Кроме основных движений приема, которые формируются определенными частями аппарата, возможны отклонения, в которых вырастает участие вспомогательных движений. Нередко встречаются приемы игры, в которых сочетаются два и более основных двигательных приемов. Нужно избегать использования крайних положений каждой части руки, так как в них затруднено управление силой и точностью движений. Трудность скрипичной постанoвки именно в том, что в ней вынужденно используются многие крайние диапазоны движений частей руки. Свобода и оптимальные усилия мышц при игре. Достигается не сразу, а по мере освоения приема игры, но и в самом начале освоения должны быть заложены правильные распределения усилий и характер работы мышц. Нарушения двигательной свободы: «зажатия» — очень опасны, так как грозят развитию техники, утомляют, могут привести к стойкому профессиональному заболеванию рук. Источники зажатий — чрезмерное встречное напряжение мышц-антагонистов, длительное включение мышцы без выключения, без передачи движения другим, статичное. Причины возникновения и развития затеканий: начало освоения нового приема неправильное, преувеличенное представление о необходимой величине усилий, не своевременная передача усилий в другие мышцы (запоздалая); психогенные причины — боязнь инструмента, сомнение в том, что искомый прием доступен, преувеличенная старательность, неконтролируемое и не сдержанное волнение на эстраде; учебные причины: не внимание ученика и особенно педагога к двигательной сфере, точности и непринужденности движений, слишком ранний, неподготовленный переход к игре в быстром темпе, дефекты постанoвки и фундаментальных приемов техники, отсутствие периодического налаживания двигательного аппарата.

Способы исправления «зажатостей» в двигательном аппарате зависят от того, насколько

правильно педагог ведет освоение каждого нового приема и определяет истинную причину зажатия. Нельзя при этом рассчитывать на ощущения ученика, — как правило, ученик не считает свои движения зажатými. Надо хорошо знать возможные причины профессиональных заболеваний рук, симптомы, способы борьбы с ними, в сложных случаях обращаться и врачу, массажисту.

Каждое игровое движение должно быть заранее подготовленным. Это создает необходимую плавность движениям, препятствует скачкообразности, суетливости, обеспечивает точность и непринужденность игры.

Нарушение этого принципа зависит от факторов — психологических, постановочно-двигательных и учета времени; психологически необходимо во время работы, особенно в начале, тщательно анализировать моменты подготовки и соответствующие им приемы; постановка и основные приемы игры должны быть правильными и достаточно гибко изменчивыми; надо точно определять примерное время начала подготовительных действий, как запоздалая, так и опережающая подготовка примерно одинаково вредны.

Все игровые движения должны быть точно скоординированы. Нарушения координации немедленно отражаются на звучании, заметно портит его. Дискоординация при игре в медленном темпе легко обнаруживается по характерным дефектам звучания и для исправления требуют не только анализа причин, но и постоянного внимания; при игре в быстром темпе надо отыскивать точки совпадения импульсов справа и слева (чаще всего в виде акцентов), исправлять можно также изменением во время работы штрихов, ритмического рисунка и т.п. Можно проверить точность координации игрой в негромких нюансах, как можно более непринужденно.

ДЕФЕКТЫ ПОСТАНОВКИ И ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ у начинающих учеников очень многочисленны, многообразны, зависят от различных факторов, но главным является позиция и знания педагога, его постоянное внимание к техническому оснащению ученика, забота не столько о скорости продвижения, сколько о качестве освоения игровых приемов.

Тема 3. ЗВУЧАНИЕ. ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ И ТЕХНИКИ ГРАВОЙ РУКИ.

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЗВУЧАНИЯ. Основным материалом музыки является звучание. Ему нужно уделить пристальное внимание, привлекая смежные науки. «Можно различать красоту звука и его выразительность» (А. Ямпольский). В понятие красоты звука входит его ровность, насыщенность основного тона, привлекательная тембровая окраска, включая важнейший ее компонент — вибрато, гибкость и пропорциональность отклонений силы звука; достижение красоты звука во многом зависит от одаренности скрипача, умения вслушиваться в звук и управлять им, художественного вкуса. Выразительный звук обязательно становится красивым, когда вся его гибкость оттенков применена для фразировки, открывает смысловую сторону исполнения. Качество и сила звука зависят в очень большой степени от умения ученика вслушиваться, «вести диалог» с инструментом, но, конечно, и от качества самого инструмента. Конструкция скрипки и смычка чрезвычайно близка идеалу по акустическому диапазону; конструкция альты в меньшей мере удовлетворительна.

Нюанс — узкое понимание — различные градации силы звука; в действительности нужно более широкое понимание — совместно с его характером, который может заметно изменить звук одной и той же силы; поэтому ученику надо отыскивать выразительные характеристики нюансов. Нюансировка в целом входит в понятие динамики звучания наряду с динамикой ритма, вибрато, акцентировки и т.д. Ученики обычно меньше внимания обращают на крещендо и диминуэндо, чем на форте и пиано. Это основные, «генеральные» нюансы. Внутри каждого основного нюанса осуществляется внутренняя жизнь фразы — «микрокрещендо» и диминуэндо в пределах диапазона генерального нюанса; самый широкий диапазон — у меццо-форте, форте и пиано занимают сравнительно небольшую ширину силы звука, пианиссимо — еще меньшую, фортиссимо — не свойственен природе скрипки и альты, это скорее выразительная тенденция, устремленность,

нежели реальная сила звука. Достижение нюанса форте более доступно, чем пиано: неизбежные звуковые помехи незначительны сравнительно с мощностью основного тона, при тихом же звучании эти помехи становятся ясно различимыми; неопытность ученика может привести его к форсированию звука, когда нарушается равновесие составляющих его элементов; крайнее выражение форсированного звука — скрип, «песок» в звуке, может возникать даже в тихих нюансах. При тихом звуке нужна осторожность в мере акцентировки, смене смычка, позиций, струн и т.д. Хорошее владение нюансировкой создает богатые возможности выразительной фразировки.

ФИЗИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЗВУКА. Объективные условия звукоизвлечения — ведение смычка перпендикулярно струне, то есть параллельно подставке, наклон трости смычка в сторону грифа, соответствие усилий смычка характеристикам возможностей струны и резонатора, правильная взаимосвязь скорости проведения смычка, силы нажима и точки касания к струне. Колебания струны возникают от появления «спаек» канифольных между струной и волосом смычка; частота разрыва и образования новых спаек при нормальных условиях определяется струной. Акустическая частота колебаний возникает также в смычке — разные смычки звучат по-разному; не менее важна постановка и действия пальцев на смычке — они могут сдвигать фазу колебаний струны и смычка и менять силу и тембр звучания.

Ведение смычка перпендикулярно струне обеспечивает преобладание поперечных колебаний струны и сводит к минимуму продольные и крутильные колебания, вредные для звука. Небольшие отклонения в направлении смычка могут использоваться для перемещения его в другой участок струны, либо на затухающем звуке. Свойственное ученикам стремление завести правую руку «за спину», особенно при слишком длинном смычке — серьезный дефект; причина его наиболее частая — неправильная работа локтя при проведении смычка вниз в верхней его половине.

Наклон трости смычка в сторону грифа необходим для регулировки ширины ленты волос (изменяется площадь сцепления) и упругости смычка — это нужно для некоторых штрихов. В кантилене наклон плавно изменяется от наибольшего у колодки (работает наименьшая часть ленты волос) до наименьшего у конца. Для некоторых штрихов можно надолго (на время данного штриха) специально изменять угол наклона.

Скорость проведения смычка по струне, сила нажима на нее и точка касания неразрывно связаны друг с другом. Скорость проведения зачастую предусмотрена темпом игры и штрихом; при неизменной скорости приближение смычка к подставке позволяет увеличить нажим (усилить звук), отдаление заставляет уменьшать нажим (ослаблять звук); если редакцией предписана не только скорость, но и сила звука «нюанс», то точка касания целиком зависит от них. При некоторой свободе выбора скорости и нажима, точка касания может заметно воздействовать на тембр звука и потому определять скорость и нажим. Точка касания, кроме того, зависит от толщины и массы «материала» струны, высоты позиции. Чаще — встречается неуправляемое скольжение смычка к грифу из-за не параллельности его проведения относительно подставки, «сочувственных» действий правой руки при смене позиций вниз, но главная причина — невнимание ученика к качеству звука, его тембровой окраске.

Смычок, постановка и техника правой руки — причина неравномерного распределения веса его (отсюда — силы собственного нажима) при проведении по струне от колодки до конца, а именно: наибольший вес смычка у колодки плавно уменьшается к концу. В связи с этим можно различать: естественный, ровный и обращенный звук. Естественный — ослабление при ведении смычка вниз и усиление при движении вверх; дополнительное воздействие руки на смычок не нужно. На свойствах естественного тона во многом строится штриховая редакция текста, — выбор участка смычка для некоторых мелких штрихов. Ровный тон должен дать одинаковой силы звук на всем протяжении смычка — для этого надо ослабить естественный вес смычка у колодки, постепенно уменьшать воздействие руки на смычок по мере приближения к середине, усилить постепенно нажим к концу смычка. Обращенный звук — усиление его от колодки к концу и ослабление от конца

к колодке; требует такого же характера действий правой руки, как и при розном звуке, но в более широком масштабе. Ученики обычно больше склонны к усилению нажима (у колодки это приводит к поскрипыванию звука), чем к ослаблению его веса в нижней части. Как нажим на смычок, так и ослабление его веса выполняются всеми частями руки в согласованности, не одна из них принимает на себя ведущую роль; это могут быть пальцы, поворот предплечья «супинация и пронация», действия плечевой части руки; действия верхних частей руки передаются на смычок пальцами, но они способны и к самостоятельным воздействиям. Важна психологическая установка ученика — нажим может осуществляться давлением руки сверху, либо весом руки. Во всех случаях надо вырабатывать ощущение струны под смычком и качества звука в их взаимосвязи. При трудностях в левой руке ученики склонны зажимать пальцы правой, из-за чего портится управление нажимом смычка на струну. Изменения нажима смычка могут быть долговременными (по генеральному нюансу), но в то же время и короткими — для тонкой фразировки; короткие изменения во многом зависят от работы пальцев правой руки и как бы накладываются на работу верхних частей руки. Необходимо дифференцировать участие определенных групп мышц в проведении смычка и других групп мышц в изменении нажима смычка на струну.

СХЕМА УЧАСТИЯ ЧАСТЕЙ ПРАВОЙ РУКИ в проведении смычка по всей его длине: прямолинейное движение смычка слагается соучастием криволинейных движений всех частей руки, дискоординация их наносит серьезный вред всей технике правой руки, в каждый момент существуют ведущие и вспомогательные (в том числе поправочные) движения; они переливаются из одной группы мышц в другую; широкие движения смычка требуют участия верхних частей руки, мелкие движения смычка лучше выполнять кистью и пальцами; однако, здесь наблюдается такое разнообразие ситуаций, что нельзя устанавливать жестких правил — определяющим должна быть художественная цель и принцип экономии времени и энергии. Для плодотворного развития техники правой руки необходимо слияние практических и теоретических знаний ученика, выработка навыков должна быть целенаправленной, осознанной и подвластной самоконтролю.

ПОСТАНОВКА И РАБОТА ЛОКТЯ. Действия локтя характеризуют правильность работы плечевой части руки и образуют базу для предплечья. Локоть осуществляет рулевое движение — горизонтальное и вертикальное. Горизонтальное участвует в создании прямолинейного движения смычка; вертикальное — смене струн и некоторых приемах игры на одной струне. Различают среднюю, высокую и низкую постановку локтя в зависимости от положения локтя относительно плоскости смычка: при средней постановке они совпадают, при высокой локоть располагается выше плоскости смычка, при низкой — ниже; высокая и низкая постановка может использоваться только в нижней половине смычка, в верхней обе вызывают серьезные дефекты, мешают развитию звука и техники; высокая постановка локтя опасна (при чрезмерности) для действий кисти так же, как и низкая. Небольшие отклонения постановки локтя от средней помогают в звукоизвлечении, технике некоторых штрихов. Постановка локтя является исходной точкой для работы предплечья, поэтому можно различать вертикальные рулевые движения локтя как предваряющие, так и запаздывающие.

ПОСТАНОВКА И РАБОТА ПРЕДПЛЕЧЬЯ. Предплечье богато оснащено множеством мышечных групп, позволяющим выполнять разнообразные и тонкие движения во взаимодействии с плечом и кистью.

Предплечье передает кисти усилия плеча, дополняет и уточняет их, выполняет как вспомогательные, так и ведущие движения в ряде штрихов. Предплечье может сгибаться и разгибаться в локте, вращаться вдоль своей длинной оси; оба эти направления движений широко используются во множестве штрихов в качестве ведущих и вспомогательных.

ПОСТАНОВКА И РАБОТА КИСТИ. Кисть может совершать в лучезапястном суставе движения сгибания-разгибания (значительный угол) и бокового приведения-отведения (намного меньший угол); так образуется овальная зона; управление движениями в ней достаточно легко

в сравнительно малом диапазоне. Кисть совершает ведущие и поправочные (вспомогательные) движения в подавляющем объеме приемов игры, поэтому развитие техники, точности и синхронности ее движений очень важно (П.Ауэр), особенно важна ее роль в выравнивании направления смычка, передаче нажимных усилий от верхних частей, ведущего участия в смене струн.

ПОСТАНОВКА И РАБОТА ПАЛЬЦЕВ. Пальцы выполняют функцию держания и передачи на смычок всех движений руки и свои собственные воздействия. Фаланги пальцев должны образовать с пястными косточками плавную линию без острых углов; при выравнивательных движениях пальцы немного сгибаются и разгибаются. Нельзя сжимать пальцы. Вытянутые, распрямленные и скрещенные пальцы — безусловный показатель зажатого держания смычка: глубина залегания трости под средним пальцем — примерно в середине средней фаланги; при отклонении (небольшом) к ногтевой фаланге несколько облегчается техника мелких штрихов, но теряется сила нажима; при слишком глубоком положении смычка сила возрастает, но за счет мелких градаций управления; небольшие отклонения в глубине расположения смычка должны соответствовать задачам фразировки. Большой палец, противостоящий остальным, вместе с ними держит и управляет смычком. Есть теория «игрового кольца» — большой и средний пальцы держат смычок, остальные управляют; в некоторые моменты игры это полезно, но большей частью осуществляется другое — все пальцы держат, все пальцы управляют. «Чтобы уяснить функции каждого пальца, можно для упражнения поиграть, поочередно поднимая пальцы» (К.Мострас). Изменение наклона смычка надо выполнять пальцами, но ни в коем случае не «подворачиванием» кисти. Гибкость работы каждого пальца вместе с взаимосвязью их — важное условие достижения хороших звуковых результатов.

СМЕНА СМЫЧКА. Нужна широкая градация — от очень плавной, незаметной для кантилены, до энергично акцентированной. Незаметная смена смычка особенно трудна из-за объективных факторов: направление колебаний струны, «мертвая точка» движений руки и смычка; эту точку можно преодолеть в руке, но не в смычке (Ауэр, Яньшинов). Приемы смягчения смены смычка: «фингерштрих», «как привел, так и выводи». Слух должен подсказать, правильно ли выполнена смена смычка, нет ли дискоординации с работой левой руки, сменой струн, не преувеличенно ли ослабление звука или, наоборот, нет ли акцента. «Спрятать» смену смычка можно при штриховом редактировании текста.

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ СМЫЧКА. Сюда относится: варьирование скорости проведения смычка, выбор ширины участка штриха и места его на смычке, перевод смычка их одного участка в другой; эти приемы — необходимое условие качественного звучания и важное средство выразительности. Скорость смычка (вместе с изменением нажима и точки касания) варьируется в широких пределах; есть приемы «Проведения» (сравнительно медленного, управляемого) и «выноса» (быстрого, управляемого в начале и конце движения). Изменения скорости ведения смычка — необходимое средство микрофразировки наряду с очень равномерным ведением при исполнении кантилены; надо хорошо владеть этими приемами, чтобы добиваться нужного «дыхания» кантилены. Можно применить постепенное расширение смычка, как средство крещендо, сужения — диминуэндо. Быстрое или замедленное ведение смычка, как стилевая особенность, может соответствовать характеру исполнителя, а также особенностям стиля композитора; начинающие обычно страдают узостью смычка, надо активно расширять движение в таких случаях; прием «выноса» на всю длину смычка помогает обнаружить дискоординацию действий различных частей руки и исправить ее. В зависимости от скорости смычка различают «равнобыстрые» и «неравнобыстрые» штрихи. Характерная штриховая ситуация — 2 ноты легато и 2 деташе — пример равнобыстрого распределения, хотя даже в этой ситуации возможно неравнобыстрое, например у Баха, Моцарта. В ситуации — 3 ноты легато 1 деташе, повторной несколько раз, распределение обычно неравнобыстрое. Для перемещения участка смычка даже при игре разных по длине нот,

применяется прием, особенно тогда, когда есть опасность возникновения непровольного акцента на слабой доле (ложного). Большое значение имеет овладение приемами очень замедленного ведения смычка, сдерживание его для удлинения легато в кантилене.

СМЕНА СТРУН. Переходы со струн на струну могут быть плавными и резкими в зависимости от фразировки. На каждой струне смычок может изменять в вертикале в зависимости от фразировки. На каждой струне смычок может изменять в вертикале свою плоскость в пределах достаточно широкой зоны; для плавного перехода нужно приблизить смычок к зоне соседней струны (Л.Ауэр). При смене струн в медленном темпе (кантилена, длинное легато в пассажах) ведущее движение — вертикальное рулевое локтя; активное участие кисти может привести к нарушению плавности. При игре в умеренных, средних темпах соблюдается принцип экономии времени и энергии: смена соседних струн достигается только отклонениями кисти, не соседних — добавляется небольшое покачивание предплечья, крайних струн — к этим двум движением добавляются (в ту же сторону) движения локтя (схема К.Мостраса). Значительно сложнее смена струн в быстром темпе, особенно при «барииолаже». При игре легато на весь смычок от колодки переход выполняется вращением предплечья вдоль длинной оси, постепенно оно уменьшается за счет увеличения покачивания кисти, которые достигают наибольшей величины конца смычка. При игре деташе возникают «штриховые фигуры», принимает участие кисть (активное сгибание или разгибание) и предплечье (поднятие или опускание). Выбор технического приема определяется как особенностями фигуры, так и расположением опорных (метрически сильных) звуков на той или иной струне. Не менее сложная картина возникает при комбинировании деташе и легато, а также в триольных метрах. Эта область техники правой руки мало исследована и может оказаться богатой при анализе, создании специальных схем и упражнений. Резкие смены струн применяются часто при игре двойных нот (каждая пара соседних струн имеет не зону, а строго определенную плоскость) и аккордов, так как каждый аккорд можно рассматривать как соединение двойных нот; двигательные приемы выполняются активными действиями в кисти (мотор движения в лучезапястном или локтевом суставе).

ОСВОЕНИЕ ОСНОВНЫХ ПРИЕМОВ ПРАВОЙ РУКИ. В качестве материала для выработки схематических навыков могут служить гаммы, упражнения в гаммах и специальные этюды; в этюдах основные приемы обрастают отклонениями и приближаются к исполнительному виду. Окончательное оформление исполнительские приемы получают при работе над пьесой. Такая работа невозможна без самого активного развития слухового контроля, «предслышания» искомого звука, его характера и качества.

ТЕМА 4. ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ И ТЕХНИКИ ЛЕВОЙ РУКИ.

Положение скрипки. Определяется объективными факторами в качестве основных, субъективными факторами и обстоятельствами игры в качестве дополнительных. Объективные факторы: высота скрипки (усредненная) — чтобы струны были горизонтальны: наклон корпуса — чтобы смычок не выходил за пределы горизонтали на струне Соль и вертикали на струне Ми; угол приведения вправо — зависит от длины правой руки. Альт, из-за его большой величины, приходится держать несколько ниже. Субъективные факторы (ширина плеч, длина плечевых частей руки и предплечий, длина и ширина ладоней, длина пальцев) оказывают немалое влияние на форму постановки, но в начале обучения решающими факторами являются объективные. Игровые ситуации, связанные с фразировкой, либо приемами техники, позволяют несколько отклонять основное положение скрипки (альта), но пределы небольшие и во всех случаях должны сохранять возможность свободного, ненапряженного исполнения «Скрипку надо держать гордо». Скрипача не только слушают, на него смотрят" (П.Столярский).

ТОЧКИ ОПОРЫ СКРИПКИ. Скрипку и альт приходится держать для игры, отсюда двоякая функция в работе левой руки — играть при держании, держать при игре. Две точки опоры скрипки —

постоянная и переменная. Постоянная — между подбородком и ключицей, переменная — в пальцах (обязательно с большим). Обе точки опоры должны создавать достаточно плотное закрепление скрипки (суммарно) и в то же время допускать отклонения от срединной величины, в постоянной — меньшие, в переменной — весьма значительные. Суммарная плотность закрепления должна стремиться к минимуму во избежание зажатий, усилия в каждой точке опоры согласуются друг с другом, гибко изменяются, переливаются из одной в другую. В постоянной точке опоры при большинстве ситуаций игры плотность закрепления может быть минимальной, увеличение плотности требуется лишь при переходах сверху во II-I позиции и при хроматическом глissандо вниз. Приспособление в виде «мостика», заполняющее расстояние от подбородка до ключицы, создает удобства для полного закрепления скрипки в постоянной точке опоры, хотя это не всегда полезно для игры; жесткая конструкция «мостика» исключает движения в ключице, может привести к зажатию типа невыключаемости усилий одной группы мышц; целесообразна гибкая конструкция «мостика». В начальном обучении попытки применения «мостика», как правило, не оправдываются. Традиционно применяемая подушечка должна подбираться индивидуально, ее можно прикреплять к шее и позднее — к скрипке. Переменная точка опоры образуется в нижней группе позиций в виде «вилки» большого и основания указательного пальца, в верхних позициях — большим пальцем, его ногтевой фалангой. Постановка большого пальца определяется его игровыми обязанностями (противопоставление игровым пальцам) и индивидуальными особенностями строения (длина, гибкость, диапазон движений в суставах, особенно пястной косточки); срединная постановка в I-й позиции — в районе 1 пальца — допускает отклонения в довольно широком диапазоне. В верхних позициях возможны непродолжительные вспомогательные опоры со стороны ладони. Большой палец может совершать движения по шейке совместно со всей рукой, а также опережающие и запаздывающие. Отведение его назад (к головке) опасно для постановки и техники.

ПОСТАНОВКА И РАБОТА ЛОКТЯ, КИСТИ И ПАЛЬЦЕВ. Локоть совершает рулевые движения: поперечное для переноса пальцев со струны на струну и для участия в смене позиций; продольное — для смены позиций. Ученикам часто свойственен дефект — недостаточный руль локтя в одной позиции, это влияет на постановку и работу пальцев. Игра в высоких позициях, особенно на струне Соль, требует далекого отведения локтя вправо; для этого нужно держать скрипку достаточно высоко. Кисть (в нижних позициях) должна продолжать линию направления предплечья; ладонь повернута к грифу (аккорд Джеминиани, Иоахима, современный). Движения кисти довольно затруднительны из-за использования края диапазона вращения предплечья; тем не менее эти движения (сгибание, разгибание, поворот к грифу и обратно) приходится выполнять часто, к этому надо приспособлять руку с самого детства. Пальцы становятся и снимаются со струны куполообразно, распрямление их — серьезный дефект техники. Две основные постановки каждого пальца — верхняя и нижняя, дополнительные — повышенная и пониженная. Ось движения пальцев — в пястно-фаланговом суставе (кроме 1-го).

ТЕМА 5. ПОЗИЦИИ. ЗНАЧЕНИЕ ПОЗИЦИЙ. Владение позициями расширяет диапазон звучания скрипки (альта) на две октавы; дает возможность изменения тембра, в частности, воздействием на вибрато; позволяет использовать глissандо в качестве средства выразительности; облегчает игру рациональной аппаратурой. Овладение позициями начинается вскоре после освоения постановки и основных приемов игры в I-й позиции. Позицией называется зона положений левой руки относительно грифа, при которой все 4 пальца ставятся на одной струне по ступеням данной ладовой системы и каждый палец связан с одной нотой, независимо от знака ее альтерации; следующая позиция сдвигается на одну ступень лада. Техника игры в позициях возникла в условиях диатонической мажорно-минорной ладовой системы и более всего приспособлена к этой системе. По игре в иноладовых системах можно использовать как диатонические приемы позиций, так

и некоторые другие, вводя для этого дополнительные технические приемы.

ПРИЕМЫ ИГРЫ В ОДНОЙ ПОЗИЦИИ. При неизменяемой высоте руки основные приемы выполняются рулевым (опперечным) движением локтя и самостоятельной работой пальцев. Типы пальцевых приемов: падение — поднятие (трелевое движение), скольжение вдоль струны (хроматическое движение), перестановка одного пальца со струны на струну (поперечное движение). В понятие трелевого движения входят действия в любом темпе, от кантилены, до виртуозной скорости и трели, тремоло. Активность падения и поднятия должна быть примерно одинаковой и подчиняться намерениям учебника. В кантилене обычно нужно медленное, мягкое движение пальцев, по мере ускорения темпа активность удара (по струне и от струны); высота поднятия пальцев при этом изменяется согласно условиям игры. Ввиду того, что от природы сила и управление каждого пальца несколько различны, надо постоянно тренировать их, чтобы насколько возможно уравнять. Хроматическое движение пальца требует изменения его постановки (верхняя, нижняя и т.д.) без изменения положения руки, т.е. достижения каждым пальцем определенной самостоятельности; в этих приемах ученики ДМШ часто допускают дефекты. Хроматическое скольжение пальца требует хорошего владения силой его нажима на струну (гриф): полного дожатия струны до грифа, полуприжатия, скольжения поверхностного по струне, движения кончика пальца в воздухе над струной; кроме того, надо вырабатывать навыки изменения скорости скольжения. Поперечное движение пальца со струны на струну требует изменения формы купола пальца и потому соединяет элементы трелевого и хроматического движений; перестановка пальца на соседнюю струну обычно выполняется им самостоятельно, при необходимости переставить его через одну и две струны надо включать рулевое движение локтя. Перестановка пальца от струны Соль к Ми более легка, чем наоборот. Поперечное движение может быть небольшим, чтобы палец нажал на две струны — это важный прием подготовки и задержания пальца, игры в двойных нотах и аккордах. В технике игры в одной позиции большая роль принадлежит приему задержания и подготовки пальца, который становится опорным пальцем позиции, служит ориентиром для других пальцев; роль опоры позиции во время игры переходит от одного пальца к другому, но чаще всего ее выполняет 1 палец, несколько реже — 2, очень редко — 3 и почти никогда — 4. Кисть может быть делать небольшие вспомогательные движения, но только не за счет потери самостоятельности пальцев.

ГРУППИРОВКА ПОЗИЦИЙ. В диапазоне первых четырех позиций переменная точка опоры образуется ногтевой фалангой большого и основанием указательного пальцев; от района V позиции точка опоры формируется в основном большим пальцем, основание указательного отходит в сторону от грифа. Поэтому образуются две группы позиций — нижняя (I-IV) и верхняя (V и выше до VII-VIII); граница между группами позиций условна. Основными считаются семь позиций, в более высоких пальцы не помещаются в тетра хорде. Переход от одной группы позиций к другой требует овладения специальными приемами, значительную роль играет подготовка к переходу еще в недрах прежней позиции. Желательно сохранять точку опоры при переходе руки на небольшое расстояние; здесь роль опоры может взять на себя большой палец и кисть; таким образом возникает прием «куста» позиций. Начинающий ученик должен овладеть позиционным членением грифа, по мере роста мастерства нужно преодолеть ступенчатость грифа.

СМЕНА ПОЗИЦИЙ. При смене позиций почти всегда возникает скольжение звука — глиссандо (правильнее — портаменто); это важное средство соединения звуков мелодии, вводности в опорные звуки. Но глиссандо может возникнуть механически, вне связи с требованиями мелодии; надо научиться показывать и прятать глиссандо. Глиссандо можно спрятать сменой смычка, мгновенным ослаблением звука справа и легато; легко прячется оно в переходах одним пальцем на полутон. Отношение к глиссандо определяется стилем композитора и исполнителя, который определяет штриховую и аппликатурную редакцию текста. Нельзя прятать глиссандо приемами неуправляемого скачка руки, это угрожает интонации, создает ложные акценты. Чтобы спрятать

глиссандо лучший способ — сократить величину скольжения звука. Для этого нужно, чтобы новый палец заранее устремлялся к новому месту на грифе, увлекая за собой при больших переходах кисть и всю руку; таким образом, общее движение в новую позицию начинается несколько раньше и заканчивается несколько позже, чем вызвучивается. При детальных переходах глиссандо может быть разделено, начало — исходным пальцем, завершение — новым. Ученики часто допускают дефекты при смене позиций: неоправданное усиление звука, соскальзывание смычка к грифу при переходах вниз, излишнее участие вибрато, нарушающее устойчивость руки и интонации.

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ: «прямой» вниз и вверх, «перекрестный» вниз и вверх, через открытую струну и флажолет, одним пальцем, вытеснением и подменой, расширением и сужением позиционного охвата пальцев. Переходы через открытую струну и флажолет, а также растяжением и сужением позиционного охвата — не вызывают глиссандо. Во всех остальных типах смены присутствует глиссандо; оно может выполняться как исходным, так и новым пальцем, это используется для фразировки (кроме перекрестного вверх — скольжение только новым пальцем), а также комбинировано обоими скольжениями. В учебной практике лучше начинать со скольжения на исходном пальце, новый становится на свое место твердо, это позволяет правильнее оценить точность интонационную. Каждый тип перехода имеет свою определенную схему, правила. Прямой вверх — скольжение на исходном, растяжение охвата, атака нового ударом. Прямой вниз — то же; последняя нота перед переходом — сигнал для снятия всех не звучащих пальцев. Перекрестный вверх — скольжение на новом, сужение охвата. Перекрестный вниз — скольжение на исходном, удар новым пальцем. Через открытую струну — она служит сигналом для передвижения руки в новую позицию. Через флажолет — используя перезвучание флажолета для спокойного перевода руки в новую позицию. Переход одним пальцем — один из самых сложных, надо имитировать и начальное скольжение, и достаточно твердую интонационную атаку нового звука. Подменой — лучше от нижнего пальца к верхнему; при соседних пальцах исходный вытесняет, рука подправляет свое расположение в новой позиции чуть позже. Вытесняем — так же, но рука начинает участвовать совместно с исходным пальцем. Растяжением и сужением — особых правил не имеет. Глиссандо во всех переходах такого типа располагается на смене смычка, либо перед сменой (кроме перекрестного вверх). В практике работы с начинающими много используется так называемый «вспомогательный» (промежуточный) тон. Его можно выполнять в прямом и обращенном виде, но вовремя отменить, чтобы не замусорить звучание текста.

ИЗУЧЕНИЕ СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ. Начинать лучше пораньше, отдельные элементы (скольжение руки по шейке) — с первых уроков. Знакомиться с позициями можно подряд, добиваясь ровного знания каждой в пределах нижней группы (не выделяя I позицию в качестве якобы легкой). Полезно чтение с листа в каждой позиции. Изучение верхней группы позиций можно ввести по правилу подобия (I-V, II-VI и т.д.). С начала работы ученика над позициями надо дать ему понятие о трех ступенях знания грифа — точечном, интервальном, тональном (гармоническом); наиболее важнее — интервальное в пределах одной позиции и при смене позиций, эта работа должна продолжаться много лет.

ТЕМА 6. ДВОЙНЫЕ НОТЫ, АККОРДЫ, ФЛАЖОЛЕТЫ, ПИЦЦИКАТО. Двойные ноты широко применяются в исполнительской литературе для выявления полифонии в качестве гармонических, аккомпанирующих, усиливающих и т.п.; эти функции часто сливаются. Даже при одноголосном звучании часто возникают скрытые двойные ноты в работе левой руки. Основные требования: пение; красота и выразительность каждого голоса; согласованность интонации ведущего и вспомогательного голосов; точная координация работы внутри левой руки и с правой; не напряженность приемов. Для пения требуется достаточная (но меньше, чем при одноголосии) широта вибрато; вибрато затруднено, особенно при игре крайними пальцами, и при переходе к следующей двойной ноте. Красота каждого голоса требует отыскания правильной тоски касания

смычка к струне, сохранения тембра в каждой мелодической линии, точного изменения плоскости смычка соответственно плоскости пары струн; несколько более плотного прижатия струны смычком; отсутствия резких толчков справа и слева при смене смычка или расположения пальцев левой руки; для проверки можно играть, вызвучивая только один голос из выполняемых левой рукой двух. Для чистоты интонации надо ведущий голос интонировать диатонически, сопровождающий — подстраивать к ведущему. Координация внутри работы левой руки требует систематической подготовки пальцев и руки, расположения кончиков пальцев на одном уровне над струной, либо приближения готовящегося пальца к своему месту на струне, особенно при сложных движениях двух пальцев; затруднительны для управления чередующиеся движения в обоих голосах; при скольжении пальцев (смене позиций одной парой пальцев) нередко требуется перестройка расстояний между ними с большого на малый интервал и наоборот, эта перестройка должна выполняться на ходу, во время скольжения. За легкостью, не напряженностью движений надо следить внимательно, т.к. необходимость несколько увеличенных усилий рук может привести к зажатиям.

Много работы требуют гаммы двойными нотами, в них вырабатываются основы техники. До начала работы в гаммах надо познакомить ученика с простейшими видами двойных нот; начинать это можно с первых уроков (мелодия с открытой струной), развивая ловкость и силу пальцев, управление ими, чистоту интонации, красоту звука, правильность постановки пальцев. Начало работы над гаммами надо сопровождать подготовительными упражнениями. Желателен порядок овладения гаммами: секстами, терциями, децимами, аппликатурными октавами. Ученик должен знать все исполняемые им созвучия «по-нотно», а также принцип построения гаммы двойными нотами — от ведущего тона вверх или вниз в пределах аккордовых нот тонического трезвучия. Очень полезны гаммы квартами для развития слуха, технических приемов левой руки. В работе полезна формула $1+2=2$, но в октавах обязательна другая — $1+1=2$. Необходимо познакомиться с основными типами аппликатуры: в терциях — сильная, слабая, с открытой струной в I-II позициях, сдвигая одну пару пальцев, в одной позиций; в секстах — сильная, триольная (рейтих), в аппликатурных октавах — сильная, слабая, без полутонов. Выработка беглости требует специальных способов работы одинарным и двойным форшлагом, группами с заключением и т.п. Полезна работа над арпеджио двойными нотами узкими и широкими (терции — кварты, сексты — квинты) для развития ориентировки на грифе.

АККОРДЫ. Цели такие же, как и в двойных нотах, применяются несколько меньше, но все же довольно широко. В технике слева и справа трудностей больше. Слева — более сложные сочетания движений пальцев; аккорд можно рассматривать как сочетание двойных нот по формулам: $1+2$, $2+1$, $2+2$; $1+3$, $3+1$, $2+2$, соответственно снимать не звучащие пальцы (при исполнении, в начале же работы или на каком-либо этапе надо научиться готовить все пальцы сразу); в арпеджированных аккордах надо ставить все пальцы одновременно к первой ноте. Справа — существует момент «перелома» аккорда с сильной долей в его верхней части; требуется перелом ритмизировать, как средство нюансировки; ученику надо знать правила двигательных приемов перелома при игре вниз и вверх смычком; следует избегать сильного нажима смычка, тем более зажатия в пальцах правой руки; при игре ряда аккордов вниз смычком надо следить за мягкостью атаки звука. Желательны различного рода упражнения для развития техники аккордов.

Тема 7. ИНТОНАЦИЯ. ОСОБЕННОСТИ ИНТОНАЦИИ. Смычковые инструменты имеют гладкий гриф; это создает возможность применить эффективные средства выразительности (вibrато, глиссандо, сознательный сдвиг высоты звука вплоть до четвертитона), но приносит серьезные затруднения для чистоты и безотказности интонации (в звуковысотном понимании). Чистота интонации является необходимым условием и важным средством выразительного исполнения: как условие — она не должна привлекать к себе внимание слушателя, отвлекать его от восприятия музыкальной

мысли, тем более не вызывать раздражение; как средство — должна проявить внутренние тяготения мелодии, гармонии, исполнение и слушание фальши притупляет слух, чистой — обостряет его, делает более чутким и отзывчивым. Музыкальный слух имеет зонную природу — звуковысотную, ритмическую, тембровую, динамическую и др. Звуковысотный воспринимает звук (ноту) не только в его абсолютной высоте (числе колебаний), но и пределах определенной зоны, причем только сравнительно с другими звуками мелодии, гармонии; строй звуков определяется ладовой системой и конструкцией инструмента; на скрипке возможна правильная интонация в любой ладовой системе, однако более всего применяется своеобразная скрипичная ладовая система, в которой существуют закономерные суждения и расширения интервалов, а именно — большие интервалы стремятся расшириться, малые — сузиться; это действительно при игре соло, одноголосной; при игре с фортепиано и в ансамбле с инструментами фиксированного строя скрипач должен принимать соответствующий им интонационный строй.

ОСНОВЫ ИНТОНИРОВАНИЯ. Главные элементы: слуховые представления; двигательная работа; контроль и корректура. Недостатки в любой из этих основ немедленно оборачиваются плохой интонацией.

СЛУХОВАЯ ОСНОВА. Две стороны — представление (предслышание), оценка реального звука по величине его интервала с окружающими и строем открытых струн. Хороший слух — это образованный слух с четким представлением величины интервала и трезвой оценкой реального звучания; это дает возможность выработать активный слух, непосредственно связанный с двигательной сферой. Предслышание величины интервала и гармонии нуждается в постоянном развитии, слух не может оставаться в одном состоянии, он либо развивается, либо деградирует, независимо от уровня развития скрипача. Развитие слуховой сферы происходит в процессе внимательного вслушивания в чистое звучание при обязательном условии красивого, ясного звука. Обязательно периодическое сравнение интонации со строем открытых струн; вслушивание в интонацию должно происходить в медленном темпе, особенно при игре двойными нотами.

ДВИГАТЕЛЬНАЯ СФЕРА. Постановка и движения должны быть правильными, свободными; очень вредят зажатия в пальцах и всей руке, «склеенные» фаланги, излишне наклонная или плоская постановка пальцев. Нужно хорошо владеть основными положениями каждого пальца (верхней, нижней и др.), правильным скольжением их из одного положения в другое, точно ощущать положение руки на грифе (позицию). Подобно системе звуковысотных интервалов (прима, секунда и т.д.) можно построить систему двигательных интервалов: интервалы, образованные пальцами в пределах одной позиции, интервалы между позициями. Интервалы образуются одним пальцем на соседних и не соседних струнах, так же соседними, не соседними и крайними пальцами, на одном и разных уровнях; при освоении интервалики между позициями надо вырабатывать ощущение района позиций: точечное, интервальное и тональное (гармоническое) знание грифа. Особенности интонирования диезных и бемольных тональностей. Организация связи между пальцами и с грифом (позицией) во время игры как своеобразное «легато» в работе левой руки, интервальный способ подготовки к первой ноте.

КОНТРОЛЬ И КОРРЕКТУРА ИНТОНАЦИИ. Контроль должен быть постоянным во время работы и исполнения, разнообразным по способам: периодическая проверка всего строя с открытыми струнами, правило — сначала эталон, потом проверяемый звук; можно и в созвучии, но не примы и октавы, лучше совершенные консонансы, звук открытой струны должен укладываться или хотя бы не противоречить тональности; во время исполнения возможна проверка с открытыми струнами «на ходу» по резонансу; способом бариолажа; по фортепиано, в унисон или октаву, но лучше по гармонии; способы проверки в условиях исполнения («прерванное звучание»); проверка по опорным звукам мелодии, гармонии; проверка штрихом мартеле, отрывистым пунктирным ритмическими вариантами.

РАБОТА НАД ИНТОНАЦИЕЙ. Чистая интонация — не прием игры, а качество всех приемов; выучить

интонацию невозможно, ее надо постоянно вырабатывать для данных условий (продвинутой репертуара). Основным фактором работы ученика — активность и настойчивость педагога, постоянное внимание ученика к интонации. Дефекты интонации можно различать как постоянные (в одну сторону) и случайные; исправлять постоянные отклонения легче, чем случайные. Страшнее всего не фальшивая интонация, а «почти чистая». Отношение к работе над интонацией — «чтобы играть чисто, надо играть чисто» (К. Мострас): поменьше исправлять на ходу фальш, в основном же, определив направление и величину ее, многократно повторить правильное движение, запомнить его слухом и двигательным. Надо предвидеть возможные опасности для интонирования; величины интервалов, уровней пальцев, размер перехода между позициями, различия постановки одного пальца и т.д. Нужно много работать в медленном темпе, вслушиваясь в интонацию и добиваясь точности движения, при работе над моторными эпизодами часть занятий должна уделяться проверке и выработке чистоты в условиях быстрого темпа способами прерванного звучания, многократного повторения небольших эпизодов, ритмической вариантикой и т.д. На более высоких ступенях развития следует предвидеть величину корректуры при сравнительно не очень точно настроенных струнах. Развитию чистоты интонации содействует серьезная постоянная работа в гаммах, арпеджио, двойными нотами, в частности — октавами.

ИНТОНАЦИЯ НАЧИНАЮЩИХ. Надо добиваться чистоты интонации с самого начала обучения, несмотря на все трудности (постановка, слабое развитие слуха, строй скрипки, слабый самоконтроль и г.п.). Обычный путь развития интонации — «по спирали» (остановка для поправки, поправка на ходу, уточнение движения, тонкая поправка и т.д.). Частый дефект работы педагога — выработка активного интонирования ученика вверх, заведение такого же вниз. Объекты особого внимания: величина полутона, интонация повторяющихся нот в одной и разных октавах; польза работы в гаммах и арпеджио фигурированных.

Тема 8. ВИБРАТО. ВИБРАТО КАК СРЕДСТВО ЭМОЦИОНАЛЬНОГО НАСЫЩЕНИЯ ЗВУКА. «Вибрация является средством выражения чувства, но она не есть доказательство чувства» (П. Казальс). «Белый звук», его спокойствие, уравновешенность, статичность. Вибрато звука как проявление внутренней борьбы, динамики чувства, мысли. Зависимость применения вибрато от характера музыки и стиля исполнителя. Чувство художественной меры в применении вибрато.

ВОЗМОЖНОСТЬ И НЕОБХОДИМОСТЬ ИЗМЕНЕНИЯ ВИБРАТО ОТ ТИШАЙШЕГО ДО ИНТЕНСИВНОГО, ОТ ПЛАВНОГО И НЕПРЕРЫВНОГО ДО АКТИВНО АКЦЕНТИРОВАННОГО. «В инструментальной игре, также, как и в пении, вибрация имеет выразительную функцию, но, ясно, что вибрация сама по себе не может быть выразительной, ибо все зависит от способа ее применения» (П. Казальс). «Нюансировка» вибрато. Типы вибрато — кантиленное и акцентное; своеобразная «нюансировка» вибрато. Вибрато — как одно из средств создания ритмической и метрической структуры музыкальной ткани.

Вибрато не усиливает звук, но создает условия для достижения (справа) более мощного звука. **ТИПОВЫЕ ФОРМЫ ПРИЕМОВ ВИБРАТО:** локтевая — покачивания предплечья (мышцы плечевой части руки); кистевая — покачивания кисти (мышцы предплечья), пальцевая неправильная — вертикальные покачивания звучащего пальца («недотрель»), горизонтальная — покачивания распрямленных не звучащих пальцев; вращательная — поворачивания предплечья вдоль длинной оси (мышцы предплечья) характерна для виолончели. В изолированном виде приводят к плохим результатам. Лучшая форма — та, которая лучше звучит в условиях конкретной фразировки, требует наименьших усилий, не мешает другим движениям.

КОМБИНИРОВАННЫЕ ФОРМЫ ВИБРАТО. Изменение задач фразировки и условий работы левой руки (например — постановка в высоких позициях) требуют владения обеими основными формами вибрато и плавными переходами между ними. Сочетание и удельный вес каждой формы в целостном приеме вибрато. Соучастие вращательных и пальцевых элементов.

НЕПРАВИЛЬНЫЕ ФОРМЫ ВИБРАТО: слишком быстрое, мелкое; слишком медленное, крупнее, вялое; запаздывающее; постоянное, однообразное.

ПРИЧИНЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ: зажатия в действиях левой или правой руки; неверные слуховые представления; невнимание или беспомощность педагога, особенно в начале освоения приема.

СПОСОБЫ ИСПРАВЛЕНИЯ НЕПРАВИЛЬНОГО ВИБРАТО. Зажатие — общая работа над приемами левой руки (беглость, смена позиций, свобода большого пальца, перемена плотности закрепления скрипки в постоянной точке оперы и т.п.); изменение типовой формы приема вибрато; вспомогательные двигательные упражнения. Крупное, вялое — перемена типовой формы приема вибрато, акценты, штрих мартеле, пиццикато и т.п. Запаздывающее — сосредоточение внимания на слуховом контроле.

НАЧАЛО ИЗУЧЕНИЯ ВИБРАТО С УЧЕНИКАМИ. Появление и развитие вибрато поддается воздействию педагога. Вибрато может появляться самопроизвольно и в процессе занятий. Для начала работы необходимо создание эстетической потребности и накопление двигательных-технических предпосылок.

ПРЕДПОСЫЛКИ ДЛЯ НАЧАЛА РАБОТЫ НАД ВИБРАТО. Возникновение эстетической потребности окрашивания и оживления звука в фразировке, слуховая оценка «белого» и вибрационного звука; может появиться на самых ранних ступенях обучения, либо быть вызванной педагогом по достижении необходимого уровня двигательного-технического развития. Предпосылки двигательные-технические: отсутствие зажатий в точках опоры скрипки, своеобразное скольжение руки вдоль и поперек грифа; начальное овладение несколькими позициями и приемами смены позиций; умение регулировать силу нажима на струну каждым пальцем, от минимального до плотного; начальное овладение элементами беглости при групповом расположении пальцев, а также умением «стоять» каждым пальцем на грифе и «передавать гриф» из пальца в палец (преодоление группового расположения и действия пальцев) в основных интервальных сочетаниях; развитие гибкости движений в суставах пальцев, от чего в большей мере зависит появление определенной типовой формы вибрато (локтевой, кистевой).

МЕТОДЫ НАЧАЛЬНОГО ОВЛАДЕНИЯ КИСТЕВЫМ И ЛОКТЕВЫМ ВИБРАТО. Локтевое вибрато легче появляется во II и высоких (VI-VII) позициях; кистевая в III-IV позициях. Начинать с наиболее удобного пальца, закрепить навык, потом переходить поочередно к другим пальцам.

РАЗВИТИЕ ПРИЕМОВ ВИБРАТО. Влияние вибрато на устойчивость левой руки и пальцев при игре в одной позиции и при смене позиций; на интонацию; на нюансировку звука. Развитие навыков вибрато: умения включить и выключить, развитие акцентного типа вибрато; развитие кантленного типа вибрато; развитие основных «нюансов» вибрато. Постоянство работы над развитием вибрато.

Тема 9. ФРАЗировКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СРЕДСТВА.

ЧЛЕНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ. Форма, как один из существенных элементов музыки. Связь содержания и формы. Членение формы на составляющие элементы.

ФРАЗА КАК ПЕРВИЧНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ОТНОСИТЕЛЬНО ЗАКОНЧЕННОЕ ПО СОДЕРЖАНИЮ И ФОРМЕ. Условность размера и структуры фразы в музыкальной речи. Опыт определения границ фразы.

РАЗДЕЛЕНИЕ ФРАЗЫ НА БОЛЕЕ МЕЛКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ, аналогичные слову, слогу в устной речи. Структурные элементы фразы: «обращение» — «ответ»; кульминация, подход к ней и уход; взаимодействие элементов завершенности и незавершенности. Признаки возможных размеров и границ слова и слога в музыкальной речи; элементы «вводности» и «опорности». Взаимодействие музыкального содержания и технических средств выразительней игры в слоге и слове.

ЦЕЛОСТНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ — объединение слов, фраз,

предложений в завершённую музыкальную форму.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ФРАЗИРОВКА КАК РЕЗУЛЬТАТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЗАМЫСЛА (ТРАКТОВКИ) И ПРАВИЛЬНО ВЫБРАННЫХ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ИГРЫ. Влияние на фразировку индивидуальности, темперамента, интеллекта, общего уровня развития культуры и знаний исполнителя. Технические приемы игры как совокупность средств формирования звука в фразировке, их взаимозависимость и единство в процессе исполнения. Работа над каждым отдельным техническим средством фразировки в учебно-воспитательном репертуаре; объединение средств фразировки при работе над пьесой.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ РИТМ КАК ОДНА ИЗ ВАЖНЫХ СТОРОН ОРГАНИЗАЦИИ ЗВУЧАНИЯ. Понятие об основных терминах ритмической стороны исполнения: ритм, метрическая структура, темп игры. Ритм — организация музыкальной мысли во времени; в широком смысле — «временная структура воспринимаемых процессов, один из трех (наряду с мелодией и гармонией) основных элементов музыки, распределяющий по отношению ко времени (по выражению П.И.Чайковского) мелодические и гармонические сочетания»; в более узком смысле — «последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты (ритмический рисунок и отличие от мелодического)»; ритм в поэзии — «это основная сила, основная энергия стиха, объяснить его нельзя» (В.Маяковский), «стремление вперед, заложенное в нем движение и настойчивая сила» Э.Курт). Метр — устойчивая структура сочетаний опорных (тяжелых) и без опорных (легких) звуков; «метрическая сетка» музыкальной ткани. Темп — скорость чередования метрических групп.

Термины ритмической стороны исполнения. Термины собственно ритма (например: ларго, анданте, аллегро и т.п.) как разъяснение характера движения; образный перевод их содержания. указания метра — при ключе в начале, либо среди текста, например: 4/4, 3/4, 6/8 и т.д. Определение темпа — как проявление содержания собственно ритма, а также по метроному.

РОЛЬ АКЦЕНТОВ В МЕТРО-РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ МУЗЫКИ. Акцент — как средство подчеркивания в метрической сетки и нарушающих ее мелодических выразительных элементах. Виды акцентов — метрический и мелодический (по К.Флешу — метрический, ритмический, динамический, агогический, патетический). Средства акцентировки: звуковые, вибрационные, штриховые, ритмические.

РИТМИЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА И МЕТРОНОМИЧЕСКАЯ РОВНОСТЬ ИГРЫ. Ритмическая дисциплина как проявление логики музыкальной мысли и воли исполнителя. Метроритмическая ровность — как проявление равнодушия к содержанию музыки, формализма. Дисциплина ритмическая при исполнении речитативов, каденций, сольных пьес. Особенности ритмической дисциплины при игре в ансамбле; внимание к партнеру, взаимное знание партий, общее понимание музыки, способы передачи намерений. Инициативный и подчиненный ритм.

ВОСПИТАНИЕ РИТМИЧЕСКОЙ ДИСЦИПЛИНЫ УЧЕНИКА. Основа — правильное понимание музыкальной мысли, образа на всех уровнях развития от первых уроков с начинающими. Воспитание навыка определения метроритмической пульсации до начала игры; мысленное проигрывание характерного эпизода для определенного темпа исполнения. «Отстукивание» ногой во время игры — отрицательная привычка, не помогающая ритмической дисциплине. Возможность и границы применения метронома на уроке и при домашних самостоятельных занятиях. Способы работы с метрономом в связи с конкретной задачей занятий. Развитие ритмической сдержанности, волевых, контролируемых отклонений от генерального темпа; способы преодоления привычки к произвольному ускорению темпа игры под влиянием волнения, в окончании пассажей, при сочетании дуольных и триольных построений и т.п. Использование гамм для работы над устойчивостью темповой пульсации, тренировки процессов торможения центральной нервной системы. Способы тренировки ансамблевых навыков при занятиях с концертмейстером, инициативного и подчиненного ритма. Возможные затруднения и дефекты развития ритмической дисциплины ученика: слабое усвоение длительностей ритмического рисунка, неправильное

распределение смычка, неравномерная работа левой руки из-за дефектов постановки и т.п.

АППЛИКАТУРА. Несоответствие термина содержанию (от латинского — «прикладываю, прижимаю»). Содержание — система выбора приемов техники левой и правой руки для выразительной фразировки при достаточном удобстве игры; множественность вариантов игры. Возможность активно воздействовать на силу и тембр звука, вибрато, глиссандо. **ОСНОВЫ ТРАДИЦИОННОЙ АППЛИКАТУРЫ.** Определяющие — диатонический лад и квинтовый строй струн, расположение четырех пальцев по ступеням диатонической гаммы, узкая зона передвижений левой руки в пределах одной позиции и т.п. Различия в выборе аппликатуры кантилены и моторных, подвижных эпизодов. Аппликатура в связи с метроритмическим рисунком.

ПРОБЛЕМЫ АППЛИКАТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ. Распространение недиатонических ладовых систем. Особенности аппликатуры ладов — хроматического, целотонного, пентатонного; новые приемы техники левой руки — сужение и расширение пальцев на одной струне, скольжение левой руки вдоль грифа в пределах одной позиции, расширение понятия позиции и т.п. **РАЗВИТИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ УЧЕНИКА ПРИ ВЫБОРЕ АППЛИКАТУРЫ.** Пассивный путь — педагог предоставляет свою редакцию. Активные пути — выбор учеником более правильной из нескольких, намеченных педагогом; опыты самостоятельного редактирования с последующим обоснованием ее; обмен мнениями с учениками.

РАЗДЕЛ II. НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ. Тема 1. ЗАДАЧИ, УЧЕБНЫЙ ПЛАН И ПРОГРАММА СПЕЦИАЛЬНОГО КЛАССА ДМШ И ШКОЛ ИСКУССТВ. Задачи — массовое музыкальное (инструментальное) начальное образование, приобщение к музыке широких слоев народа, воспитание квалифицированных любителей музыки; подготовка наиболее способных учеников к профессионализации.

ОРГАНИЗАЦИОННАЯ СТРУКТУРА: функции дирекции, педагогического совета, отдела и его руководителя, общественных организаций (производственные, методические и общественные). Учебный план: связь специальности с сопутствующими предметами в комплексном процессе воспитания ученика. Анализ учебного плана по срокам занятий, каникул, форм и способов контроля успеваемости учеников. Открытые концерты учеников и педагогов, экзамены, зачеты академические вечера — их организация и обсуждение. **ПУТЬ РАЗВИТИЯ УЧЕНИКА** — от полного незнания музыки и инструмента к достижению сравнительно высокого уровня умения играть и самостоятельности, достаточной для любителя и как основы возможной профессионализации. Этот путь требует положительного решения очень многих задач, преодоления ряда сложностей и трудностей. Многообразный и сложный путь развития ученика требует систематичности преподавания, а отсюда — четкого и гибкого планирования. Легче поддается планированию развитие технического аппарата ученика, но оно неразрывно связано с музыкально-эстетическим и нравственным развитием ребенка, подростка, планирование вызывает необходимость документации; основные формы документации — программа специального класса, индивидуальный план ученика, дневник занятий.

ПРОГРАММА СПЕЦИАЛЬНОГО КЛАССА. Объективные закономерности развития музыканта-инструменталиста являются главенствующим, определяющим фактором для индивидуального планирования; это требования инструмента, характера и физиологии ученика, его способностей, программа построена на основе объективного, закономерного пути развития общего для всех учеников, предусматривает всестороннее развитие каждого. Структура программы (как документа) по разделам: годовые (до каждому классу) качественные требования; объем (минимальный) проходимого материала; списки рекомендуемого репертуара. Программа указывает минимальные требования; граница максимума отсутствует, но требование высокого качества усвоения материала остается незыблемым.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПЛАН УЧЕНИКА. Составляется на год, по полугодиям. в него входит:

характеристика ученика, его ближайшие и более отдаленные задачи, репертуар, по мере отчетов записывается время, характер отчета, репертуар, оценка, замечания, сведения о ходе развития ученика, изменениях в первоначальном плане и т.п. Необходимо, чтобы индивидуальный план постоянно находился под руками во время занятий с учеником. Оценка индивидуальных планов за ряд лет (полугодий) позволяет выбирать репертуар и направление развития соответственно индивидуальности, всесторонне охватывать репертуар и навыки игры. **ОСНОВЫ ПЛАНИРОВАНИЯ РАЗВИТИЯ УЧЕНИКА.** Правильное — должно предусматривать постепенное нарастание сложности и трудности задач, но при этом посильность их решения учеником; для этого педагог должен хорошо знать ученика, его потенциальные возможности, обладать хорошей интуицией. Неправильное планирование — завышение, либо занижение трудностей. Явное систематическое завышение трудностей (из-за неудачного выбора репертуара, нарушения принципа постепенности и последовательности накопления знаний и навыков, недостатка времени) приводит к серьезным неудачам на экзаменах, концертах, вызывает психологические травмы, неверие в свои силы и возможности; малое, но постоянное завышение трудностей еще опаснее тем, что неизбежно приучает к потере качества игры, неряшливости, фразировке «крупным помолом». Возможен заметный скачок в развитии ученика при тщательной предварительной его подготовке (Л.Ауэр). Занижение трудностей приводит к замедлению развития ученика, потере им интереса к занятиям, снижению интенсивности работы. Планирование объема репертуара на полугодие: исходя из примерного объема задания от урока к уроку, в течение месяца, четверти; примерная величина резерва времени для учета непредвиденных помех, резерва задач и репертуара при быстром преодолении помех. Ведение неофициального педагогического дневника занятий. Особые задачи выпускного класса: достижение определенного уровня самостоятельности ученика в разборе нового репертуара, умение организовать занятия, правильно и достаточно глубоко понимать содержание произведения. **ДНЕВНИК ЗАНЯТИЙ УЧЕНИКА** — форма, обязательность постоянного заполнения. Содержание записей в дневнике, возможность обращения не только к ученику, но и к родителям; дополнение записей в дневнике пометками в нотах для лучшего запоминания; опыт самостоятельного заполнения дневника учеником под контролем педагога, проставление оценки в дневнике, воспитательное ее значение.

Тема 2. МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СПОСОБНОСТИ. Способность — природная особая предрасположенность к выполнению определенного круга действий, восприятию и осмыслению сведений; способности есть у каждого человека. Способности динамичны — могут развиваться, либо угасать; предельны — не всем доступно достижение не только максимума, но даже профессионального минимума в данной области деятельности. Сочетание и развитие способностей образуют профессиональную одаренность, высокие результаты в ней — талантливость, выдающиеся — гениальность границы между ними, условны и непостоянны. музыкальные способности — творческие (композиторские), исполнительские, слушательские (по Б.Теплову). **МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СПОСОБНОСТИ.** Группы: музыкальные данные (слух, ритм, память), двигательные-анатомические данные (строение рук, плечевого пояса, управление движениями, координация), общие данные (интеллект, темперамент, воображение, настойчивость, энергия, работоспособность).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ в широком смысле — способность восприятия всех элементов музыки, от простейших (сила, высота, длительность, тембр звука) до сложнейших (музыкальная мысль в ее содержании и форме). Внешний слух — способность воспринимать звуковые колебания. Внутренний слух — способность воспринимать связь звуков (мелодическую, гармоническую, тембровую, ритмическую), сравнение их между собой, запоминание, представление от отдельных звуков до целостных музыкальных мыслей и их форм; специфическое музыкально-художественное, образное мышление. Внутренний музыкальный слух непосредственно связан с двигательным

аппаратом, управляет им, контролирует его.

Различные стороны слуха: абсолютный, относительный, тембровый, динамический, ладовый (мелодический и гармонический) и т.п. — проявление многогранности внутреннего слуха, музыкального мышления. Интонационный слух, его важное значение для инструментов смычковой группы; острота и активность интонационного слуха как взаимодействие слухового представления (предслышания), оценка представляемого и воспринимаемого звучания, управление двигательной сферой. Зависимость состояния слуха от окружающих условий; влияние нездоровья, утомления, сильного шума и фальши. Возможность развития и обострения интонационного слуха и его активности в процессе занятий при должном внимании к чистоте интонаций.

СПОСОБЫ ПРОВЕРКИ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА У ДЕТЕЙ ДО НАЧАЛА ЗАНЯТИЙ НА СКРИКЕ: пение, повторение отдельных звуков и интервалов голосом, подборание на рояле, узнавание мелодий знакомых песен и т.п. Недостаточная достоверность проверки состояния слуха до начала систематических занятий, невозможность выяснить степень интонационной активности слуха.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ РИТМ в широком значении — все, что связано с организацией музыки во времени; в узком значении для начала занятий на инструменте — способность распознавать различные длительности звуков, поддерживать заданную пульсацию долей. Способность восприятия и воспроизведения музыкального ритма поддается очень большому развитию.

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПАМЯТЬ. Две стороны — музыкально-художественная (слуховая, музыкально-логическая, эмоциональная) и своеобразная инструментально-техническая (двигательная, тактильная, зрительная).

Тема 3. МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ УРОКА.

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ: урок; выполнение учеником заданий, полученных на уроке, во время самостоятельных занятий; выступление ученика в концерте.

ЗАДАЧИ УРОКА. Урок является основной формой общения педагога и ученика, происходящего в это время процесса воспитания и обучения. Основная конкретная задача каждого урока — довести до сознания ученика содержание нового задания, исправления и уточнения в прежних заданиях, методы и организационные моменты домашних занятий. Совместно с этим происходит развитие настойчивости и вкуса к работе со стороны ученика, умение правильно применять знания и навыки для преодоления трудностей, повышение интереса к новым задачам, развитие инициативы самостоятельности, чувства ответственности и т.п.

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ УРОКА: прослушивание подготовленного учеником задания; совместная работа над новым заданием; указания по организации домашней работы. Важная проблема — запоминание учеником сведений, полученных на уроке; возможные методы — пометки в нотах, запись в дневнике сути заданий и особо важных моментов. Повторение всего задания в конце урока, проигрывание учеником задания непосредственно после урока. Умение педагога определить истинную причину затруднений ученика, даже если она не совпадает с наиболее видимой причиной. Педагог может (и должен) временами прослушивать игру ученика, чтобы оценить качество и выразительность звучания), обсудить ученика со всех сторон, чтобы оценить правильность работы двигательного аппарата. Сложная проблема — определение оптимальной величины задания: недостаточное задание снижает интерес ученика, инициативу, настойчивость и волю; чрезмерное задание вызывает боязнь, неряшливость, привычку к невыполнению заданий. Существует понятие «емкости» урока. Она увеличивается если: педагог ясно представляет конкретные задачи данного урока" не допускает дефектов качества игры; добивается ясного понимания основных правил в прошлых и новых заданиях; существует понятный «педагогический язык»; время урока используется интенсивно (без больших потерь на настройку, разыгрывание, подготовку нот и т.п.); внимание педагога и ученика достаточно сосредоточенно: условия в классе благоприятны (тишина, освещенность и т.п.); ученик знаком с планом работы на ближайшее время, сроками, отчетов,

выступлений, предстоящим репертуаром и т.д. Формы урока могут гибко изменяться в зависимости от удельного веса каждого элемента, а этот вес изменяется с возрастом и продвинутой ученика, этапом работы, текущими задачами. Формы урока могут в определенной мере планироваться, но не жестко; так, можно делить полное задание на два-три урока, но не устраивая постоянного порядка чередования материала.

РАЗВИТИЕ ВНИМАНИЯ УЧЕНИКА — объем, устойчивость (длительность), распределение. Ограничен объем, особенно у маленьких детей, значит, нельзя требовать одинаковой напряженности внимания к нескольким сторонам игры одновременно; надо выделять особо важные в данный момент элементы игры, привлечь к ним обостренное внимание, но не упускать качества звука, интонации, ритма. Устойчивость (длительность сосредоточения) успешно развивается, если педагог чутко следит за тем, чтобы ученик не перетрудил внимание во время урока; помогает переход к другой работе, короткий отдых, отвлечение внимания. На основе сознательного отношения ученика к работе развивается умение распределять внимание, переносить его на разные объекты; помощь может оказать метод разделения задач.

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ УЧЕНИКА. В основе — направление и контроль со стороны педагога. Направление задается на каждом уроке систематически — это одна из существенных задач педагога по развитию ученика. Методы работы ученика изменяются соответственно сути задания; поэтому надо хорошо довести до сознания ученика как суть, так и методы работы. Для объяснения сути можно пользоваться показом и рассказом; наиболее полно — сочетание их. При заданиях технического плана нельзя пропускать ни одного, даже малейшего дефекта в игре ученика, показывать ему необходимые приемы во всех деталях, при заданиях исполнительского плана можно больше пользоваться рассказом, аналогиями, образами, но сочетать их с показом. Показ значительно более нагляден, но возникает опасность копирования учеником; копирование само по себе содержит полезные элементы, но чревато потерей инициативы ученика. Копирование полезно до тех пор, пока оно развивает индивидуальное начало ученика, а не подменяет его. Чтобы проконтролировать методы самостоятельной работы ученика можно часть времени некоторых уроков уделить «репетиции» домашней работы.

РОЛЬ ПЕДАГОГА ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ является ведущей, благодаря индивидуальным занятиям, общности усилий позвать мир и музыку, преодолеть трудности, добиться результатов. Увлеченность педагога непосредственно передается ученику, вызывает его заинтересованность занятиями, жизнью класса, повышает устремленность к широкой деятельности.

Тема 4. САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ДОМАШНИЕ ЗАНЯТИЯ УЧЕНИКА

ЗАДАЧИ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ: развитие творческого отношения к труду, упорства, воли, настойчивости в достижении искомых результатов, систематичности и целеустремленности; постепенное развитие самостоятельности; закрепление знаний, полученных на уроке и выработка технических и исполнительских навыков игры; развитие навыков самоконтроля; достижение художественно-выразительного исполнения при высоком качестве звучания, интонации, ритма; обогащение репертуара. Для успешного решения сложных задач требуется система занятий, направленная на рациональное использование времени — наибольшие результаты в минимальное время; с возрастом ученика система должна изменяться под наблюдением педагога. Положительные результаты дает только сознательная работа, тренировка мозга должна управлять тренировкой движений, а не наоборот. Условия интенсивной работы: сосредоточенное внимание, воля к достижению качественных результатов, заинтересованность, ясное понимание конкретной задачи и правил работы, умение расчленив задачу на составляющие элементы, все время держать под контролем свои действия и звучание. В домашних занятиях ученик сам себя учит, но при этом он должен постоянно ощущать рядом с собой педагога, его реакцию на каждый

момент занятий; педагог не должен постоянно руководить развитием умения ученика продуктивно работать, гибко изменяя систему домашних занятий в связи с возрастом и продвинутой ученика. Из урока в урок надо накапливать конкретные знания в музыке, выразительности и ее средствах, технических приемах, приемах занятий — из этого складываются элементы самостоятельности ученика. Одна из важнейших основ — создание музыкально-художественного образа, как ведущего начала для развития техники и в конечном счете — достижения определенного уровня мастерства. Прилежание и умение работать не идентичны; прилежание часто приводит к бездумному повторению, натаскиванию; умение работать — это умение накопить и применить знания. РЕЖИМ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ — сюда входит: определение общего количества занятий в день и неделю, распределение времени по видам заданий, чередование видов занятий, отдых при занятиях. Чтобы поддерживать постоянно рабочий тонус, надо заниматься каждый день, по возможности равномерно во все дни недели. Даже при острой нехватке времени надо найти хотя бы минимальное его количество, чтобы напомнить себе конкретные задачи работы. При достаточном времени занятий один день в неделю можно уменьшить интенсивность работы и посвятить его ознакомлению с литературой, чтению с листа, повторению ранее пройденных этюдов и пьес (Д.Ойстрах). Время на настройку скрипки, отыскание нот и «раскачку» не должно учитываться в качестве времени работы. Начинающие могут заниматься ежедневно примерно полчаса с перерывом в 10-15 минут (в зависимости от возможности сосредотачивать внимание); по мере взросления ученика и усложнения его заданий время для занятий в ДМШ должно доходить до 3-х часов в день (в училище до 4-5 часов). Чтобы заниматься 3 часа, надо иметь по крайней мере 3,5 — 4 часа свободных, учитывая время на отдых. Наиболее продуктивны утренние часы работы. Надо задавать ученику примерное распределение времени работы по видам заданий (начинающим можно до числа проигрываний, а не по числу минут); чем взрослее ученик, тем больше нужно приучать его к составлению собственного расписания каждого занятия, уделяя несколько больше актуальным задачам, но не пропуская ни одного из всех; при недостатке времени пропорционально сокращаются все. При этом надо строго выдерживать запланированное время. Расписание занятий (чередование материала) надо время от времени изменять. Отдых должен восстанавливать внимание, сосредоточенность, потому правильная организация его важна; отдых может быть активным и пассивным; перемена вида работы тоже создает условия для некоторого отдыха. В активный отдых входит физическая разминка, обдумывание проделанной работы и предстоящей; опасно преодолевать физическую усталость, но не путая ее с нормальным утомлением.

МЕТОДИКА ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ. Формирование исполнительских и технических навыков — сложный процесс, в нем действует множество факторов. Выучивание в один «присест» обычно не дает навыка; лучше разделить работу на несколько занятий. Нег формальных методов, способов работы, формальным может быть применение их; закономерности работы должны применяться индивидуально. Существенный фактор — найти отдельные трудности, разобраться в их природе и подобрать соответствующие способы работы. В основе любой работы должно быть устремление к художественно-выразительному исполнению при высокой качестве звука; интонации, ритма. Каждодневная работа должна давать каждодневные видимые результаты; сегодняшняя работа должна вытекать и быть продолжением вчерашней, но не повторением ее. На протяжении этюда, пьесы встречаются неодинаковые трудности; надо учить то, что труднее и выравнивать исполнение. По этой же причине плоха привычка учить только от начала (середина и конец остаются недоработанными) или только технически трудные места (Д.Ойстрах). Полезна работа «с карандашом» — делая пометки в тексте в отдельных наиболее трудных местах, отрабатывая их и стирая потом эти пометки; так же надо поступать с неясными местами, чтобы выяснить их на уроке, во время работы очень опасны дефекты приемов, интонации, звука, ритма и тем более их повторение; совет К.Мостраса — вначале правильно (как угодно медленно), а после тщательного усвоения — быстро; существенное дополнение — после этого — непринужденно, легко.

Правильные движения и приемы должны быть закреплены повторениями, а затем «вмонтированы» в окружающий текст; удобный способ работы для этого — «шагая назад»; он создает предвидение последующих действий, удлиняет выработанные навыки игры. Многократные повторения одного места должны быть каждый раз «поисковыми», а не механическими. Перед каждым повторением надо делать паузу, достаточную, чтобы заново подготовиться к игре, выработать навык игры «с первого раза». Во время занятий надо периодически проверять ровность исполнения, готовность к игре подряд; для этого — исполнять эпизод «концертно», контролируя точность и уверенность игры; затем вновь вернуться к работе до кускам, эпизодам. В каждую минуту занятий надо иметь ясную задачу — для чего, с какой целью идет данная работа. Обычно приходится работать над кантиленой, моторикой ровной и разнообразной; от типа задачи зависит выбор конкретных методов. Основное место занимает группа методов, основанных на принципе варьирования; он заключается в последовательном изменении какого-либо элемента текста (штрихов, ритма, акцентов, аппликатуры), чтобы лучше уяснить составляющие его приемы в каждой руке, возможности фразировки. Последовательный перенос импульса создает возможность более разнообразного и гибкого управления в каждом игровом приеме и содействует общему развитию техники, многостороннему применению каждого приема, помогает избежать надоедливого повторения, развивает процессы управления аппаратом, улучшает координацию работы рук. Типы вариантов: ритмические, штриховые, темповые, динамические, фактурные и др. Обычно методы варьирования применяются в кантилене (перемещение опорных моментов, нюансов, изменение темпов и штрихов) и в эпизодах, изложенных разными длительностями.

Ритмическое варьирование: обычно в виде удлинения поочередно каждой ноты в метрической единице; содействует ритмизации работы пальцев, уяснению интонации; штрих предпочтительно легато, но сохраняя опору на сильной доле, штриховое варьирование: обычно применяется комбинация легато и деташе, одинаковая для каждой метроритмической единицы, с последующим переносом этого штриха на одну ноту; содействует выяснению координации работы левой и правой руки, активизации импульсов левой руки; возможен вариант — «написанное деташе — играй легато» и наоборот. Акцентное варьирование: последовательное перемещение акцентов справа (в деташе) или слева (в легато); активизирует работу левой руки, содействует выяснению переходов смычка со струны на струну, укрепляет силу пальцев левой руки, путем активного падения пальца на струну (удар) и снятия его со струны. Темповое варьирование: систематическое изменение темпа исполнения от медленного к быстрому и снова к медленному; чрезвычайно важно для уяснения всех деталей игры, тренирует сдержанность, сближает границы сознательного управления в медленном темпе и выработанных навыков игры в остром темпе. Динамическое варьирование: ступенчатое или постепенное изменение нюанса; содействует достижению сочности звучания в тихих нюансах, точности работы смычка в двойных нотах и аккордах, смене струн. Фактурное варьирование: изменение текста для выявления его «скелета», расширения технических трудностей; возможно аппликатурное варьирование.

Эпизоды с разнообразной фактурой требуют изобретательности при отыскании методов работы из-за частой смены приемов и ритмической структуры. Отдельные пассажи и трудные эпизоды можно вырабатывать способами вариантики, кроме них применяются: «шагая назад», одинарный, двойной, тройной форшлаг, работа группами вперед и назад по тексту. Существенное значение для организации продуктивной работы имеет умение правильно разделить сложную задачу на ряд ее составляющих: устремление внимания к правой или левой руке, выделение определенных частей текста, нуждающихся в специальной отработке; величина таких частей минимальная — от «слова», «слога», максимальная — зависит от объема внимания и трудности текста. Надо завершать каждую часть началом следующей части, чтобы не создать искусственные привычные остановки в целостной игре. Завершается такая работа целостным проигрыванием текста, не останавливаясь, не допуская повторений «на ходу» для каких либо исправлений. Педагогу надлежит постоянно

контролировать методику домашних занятий ученика. Формы контроля: по результатам игры; наблюдение и помощь ученику со стороны взрослых членов семьи; выяснение количества повторений или минут работы над отдельными заданиями. Родителей надо тщательно инструктировать, чтобы они могли правильно помогать ребенку и контролировать его занятия. Важнейший фактор — требовательный самоконтроль ученика, привычка не пропускать замеченные неточности игры.

Тема 5. ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ РАЗВИТИЕ СКРИПАЧА ПРИ РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ. «Музыка — это искусство интонируемого смысла» (Б.Асафьев), способ выражения в художественной форме мыслей, чувств; переживаний, реалистическое отражение мира, жизни. Музыкально-художественное произведение — целостный рассказ с определенным строем образно-эмоционального содержания, характера. Работа над пьесой — это познание мира, исполнение — обращение к слушателю; для этого требуется творческая активность музыканта. Условность музыкального языка создает возможность различных толкований смысла пьесы; но основное направление замысла композитора должно быть тщательно оберегаемо от произвола исполнителя; «Артист отвечает за исполняемую им музыку. Он должен ее прочувствовать и воссоздать». (П.Казальс). При работе над пьесой развивается музыкально-художественный вкус и творческая фантазия, воображение ученика; развитие музыкально-художественного вкуса — это развитие чувства правды и меры в представлениях, суждениях, оценках. Творческая фантазия связана с яркостью образно-эмоциональных представлений. Необходимо пробуждать и тренировать образное восприятие мира и жизни. Чтобы разъяснить ученику содержание музыкальной мысли, идеи пьесы, нужно пользоваться всеми доступными способами: проигрывать, объяснять, проводить аналогии с другими искусствами, жизненными ситуациями, настроениями; но в конечном счете надо возвращаться к специфически музыкальным средствам и образам.

РАЗДЕЛЕНИЕ ПЬЕС ПО ПРИЗНАКАМ СОДЕРЖАНИЯ, СТИЛЯ, ЖАНРА, ФОРМЫ. Существуют заметные различия в работе с учениками разной продвинутой и музыкальной зрелости; формы и характер пьес — тоже требует специального подхода к работе; часть пьес можно проходить для ознакомления, но основная группа пьес готовится к исполнению; во всех случаях надо добиваться высокого качества понимания музыки, фразировки, но нельзя жертвовать количеством проходимого репертуара, чтобы не сузился масштаб разностороннего овладения стилями, жанрами и т.д.

РАБОТА НАД ПЬЕСАМИ РАЗЛИЧНОЙ ФОРМЫ. На первых порах обучения основная форма — малая, ввиду содержания, легкости осознания формы пьесы в целом, ограниченности требуемых технических средств, малому времени игры, легкости выучивания и запоминания наизусть; важное значение приобретает отделка деталей фразировки. Крупная форма требует длительного сосредоточения внимания, сопоставления различных образов, технических средств, достаточной физической и психической выдержки. Переход от малой формы к крупной нужно выработать постепенно. Важное значение может иметь вариационная форма благодаря единству темы, краткости и разнообразию вариаций. Первые пьесы крупной формы, созданные специально для детей младших классов: концертно, сонатины, предклассические и скрипичные классические концерты. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ. Предварительное ознакомление с музыкой и особенностями фактуры, разбор, выучивание, подготовка к выступлению. Предварительное ознакомление должно создать общее образно-эмоциональное представление; способы — прослушивание в записи, в концерте, в классе у других учеников, в исполнении педагога в классе с параллельным объяснением. Для успешной работы над пьесой необходимо ясное представление ее художественной цели, характера. Разбор пьесы — это постепенное ознакомление со всеми деталями фактуры, редакции (штриховой, аппликатурной), предварительное установление крупных

элементов формы, выделение особо трудных эпизодов, расшифровка авторских и редакторских ремарок в тексте. **ВЫУЧИВАНИЕ ПЬЕСЫ.** Самый насыщенный этап формами и методами работы, самый емкий по времени и необходимым усилиям. В процессе многократных повторений частями и целиком происходит поиск образно-эмоционального содержания, особенностей фактуры, отыскание деталей фразировки, преодоление существенных технических трудностей, согласование партии скрипки с фортепиано и т.д. Во все время этапа выучивания надо сохранять прочную установку на ведущую роль музыкально-художественного замысла пьесы при отыскании средств выразительности и редакции текста. Необходимо активно противостоять склонности ученика к своеобразному «иждивенчеству» — исполнять ноты, а не смысл; не должно быть «лишних» нот, могут быть только еще непонятные, не прочувствованные мысли. В процессе поиска звуковых средств выразительной фразировки можно многое почерпнуть из самого звучания, варьирование которого в состоянии подсказать новые краски.

МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ. После уяснения общей мысли пьесы, основных частей формы, характера фактуры, следует приступить к разделению частей формы на эпизоды. В эпизодах преимущественно кантиленного характера возможно применение следующих методов: пение мелодии вслух и про себя; варьирование опорных частей фразы и слова, подхода и ухода от них путем поисков динамики, темпа, тембра, аппликатуры, вибрато штрихов. Надо решительно отказаться от ученического «выходит», искать возможности, чтобы исполнение «заговорило». В технически сложных эпизодах надо выучивать не только самый текст, но и на основе его создавать упражнения для более широкого овладения областью приемов, а также привлекать дополнительный этюдный материал; совет Т.Лешетицкого — играть пассажи медленно, выпевая каждый звук как кантилену; разнообразно варьировать штрихи для упрочнения работы левой руки. Важно — равномерно распределить работу по всему пространству пьесы, преодолеть свойственную ученикам привычку, лучше всего выучивать начало пьесы. Надо разделять работу над выучиванием и проверкой результатов работы: проверка может проходить в виде концертного исполнения эпизодов (обязательно наизусть). Работа, как правило, должна проводиться по нотам. Следует наметить ряд опорных моментов на протяжении пьесы и выработать умение начинать исполнение с любого из них. После овладения всеми эпизодами, частями пьесы, не меньше внимание уделяется соединению их в единое, неразрывное целое, поискам укрупнения фраз, «сквозного развития» музыкальной мысли; это более трудно в пьесах крупной формы. Может принести пользу работа над пьесой с перерывами, во время которых представление о пьесе в целом и ее частях может «отстояться», могут появиться новые, свежие представления; в перерыве несколько ослабляется прочность исполнения и потому обнаруживаются более слабые места, которые надо укрепить. По мере приближения к полной готовности к исполнению надо уделить специальное внимание правильному сочетанию исполнительских проигрываний и технического поддержания и упрочнения аппарата.

ВЫСТУПЛЕНИЕ В КОНЦЕРТЕ. Предконцертная подготовка в виде как бы концертного выступления в классе перед педагогом и учениками; репетиции в зале для ориентировки ученика в обстановке и условиях концерта. Поведение ученика в день концерта без суеты, но и без безделья, подстройка скрипки заблаговременная для привыкания к высоте строя и, чтобы избежать длительной настройки на сцене. Нужно тренировать сдержанность (процессы торможения) игрой в замедленных темпах, средним звуком и т.п. Полезно перед самым выходом на сцену «примериться» к началу игры несколько раз. Исполнение в концерте — это завершение определенного этапа работы и развития ученика, поэтому педагог может оценивать, делать выводы и на их основе намечать ближайшую работу. Первое исполнение почти всегда оставляет чувство неудовлетворенности; очень полезно возвращаться к ранее пройденным и сыгранным пьесам, когда ученик уже не столь связан техникой и может больше отдаваться творческим порывам.

Тема 6. ВЫСТУПЛЕНИЯ УЧЕНИКА В КОНЦЕРТАХ

УЧЕБНОЕ И ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ. Выступление — творческий отчет (и самоотчет) ученика о пройденной части пути; удачное хорошее выступление вызывает подъем сил, желания работать; неудачное — часто травмирует, становится источником «боязни сцены», поэтому большую положительную роль могут сыграть частые выступления в составе достаточно крупных ансамблей, т.к. такие выступления почти всегда удачны. Выступление — основа для педагогического анализа развития ученика, определения дальнейших планов работы с ним; анализ должен быть строгим и объективным: не захваливать ученика, но и не разочаровывать.

ЗАБЛАГОВРЕМЕННАЯ И НЕПОСРЕДСТВЕННАЯ ПОДГОТОВКА. Заблаговременная подготовка начинается с первых моментов работы над данным репертуаром в виде концертной «примерки» исполнения отдельных эпизодов, частей пьесы, игры на уроке с концертмейстером, дополнительной работой над развитием определенных разделов техники; надо напоминать ученику о предстоящем выступлении, репетировать его поведение, манеру игры. Важны предконцертные репетиции в классе и зале: вырабатывается привычка играть безостановочно, находясь в необычных условиях обстановки и акустики; обнаруживаются открытые слабости в отдельных местах; проводится специальная работа против «забалтывания» техники и исполнения в целом. В непосредственную подготовку входит поведение и работа ученика в день выступления: надо регламентировать расписание дня ученика до выступления, избегать томительного безделья, как и излишней суеты, чрезмерных занятий на инструменте (особенно несдержанных проигрываний репертуара), игры в слишком быстром темпе. Перед выступлением надо хорошо настроить инструмент, избегая длительной настройки на сцене, разыгрываться в медленном темпе, делать все движения, вплоть до ходьбы, сдержанными; непосредственно перед выходом несколько раз примериться к первым нотам пьесы.

Сценическое волнение возникает под влиянием многих факторов: творческого подъема, ощущения ответственности, запоздалой самокритики по поводу подготовленности, необычных условий обстановки и акустики и т.п. Сценическое волнение имеет положительные и отрицательные стороны. Положительные — повышение тонуса нервно-психической работы, возрастание творческого начала, ощущение общей приподнятости, участия в торжественном акте; отрицательные — нарушение равновесия процессов возбуждения и торможения в центральной нервной системе, потери сдержанности в темпах, моменты включения памяти и т.п. Привыкнуть к сцене и тем самым избавиться от волнения — ученик не может; надо натренировать на сцене управление собой, сдержанность, противопоставить отрицательным моментам волевою собранность, управление аппаратом и устремленность к правильной цели; дети, как правило, на сцене не волнуются, т.к. их главная цель — выполнить свою игровую задачу, чем старше ученик, тем больший вес приобретают соображения успеха, боязнь ответственности, стремление к высшей оценке и т.д. Лучшее средство борьбы с отрицательными последствиями волнения — устремление к выразительному исполнению, повышение внимания к звучанию в каждый момент фразировки. Волнение сильнее воздействует при слабой нервной системе, нездоровье, общей утомленности. Любопытны моменты «демобилизации» владения собой после существенно трудного эпизода, например, после каденции. Тренировка сдержанности, волевого управления осуществляется путем постепенного замедления темпа игры. Концертные выступления с уже играным репертуаром чрезвычайно полезны как в учебном, так и в воспитательном отношении.

Список используемой литературы:

1. Л. Ауэр «Моя школа игры на скрипке»
2. Ю.И.Янкелевич «Педагогическое наследие»
3. В.Якубовская «Начальный курс игры на скрипке»
4. Д.Алард «Школа игры на скрипке»

5. К.Мострас «Система домашних занятий скрипача. Учебное пособие»

Управление изменениями в судостроительных проектах: стратегии и подходы Рустама Досаева

Рустам Досаев
генеральный директор ООО “Элком”

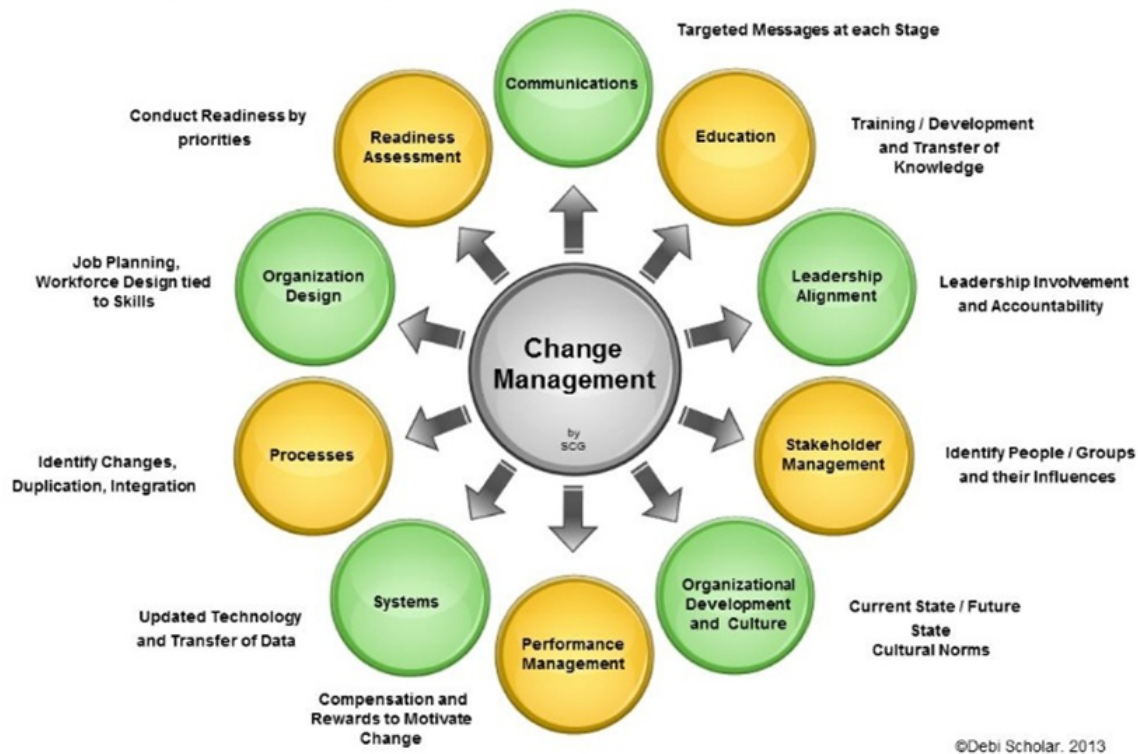
Аннотация: Статья рассматривает актуальность вопроса управления изменениями, цели и задачи преобразований в судостроительной сфере. Автор анализирует наиболее эффективные практики и приводит пример успешных кейсов.

Ключевики: судостроение, кораблестроение, управление изменениями, цифровизация, оптимизация

Управление изменениями в судостроительстве представляет собой комплексный процесс, направленный на эффективное планирование, реализацию и контроль изменений в проекте с целью достижения его успешного завершения. Изменения в этом случае могут касаться технических спецификаций, проектных требований, сроков выполнения, бюджета, а также человеческих ресурсов и организационных структур. Как правило, необходимость в преобразованиях вызвана внешними факторами — изменениями в законодательстве, технологическими инновациями, экономическими колебаниями, реже ее связывают со внутренними делами компании, например, улучшениями в проектировании или производственными процессами. Актуальность управления изменениями в судостроительстве особенно возросла в наше время, и тому несколько причин. Во-первых, судостроительная отрасль сталкивается с быстрыми технологическими изменениями, которые требуют адаптации и внедрения современных технологий и процессов. Во-вторых, ужесточение экологических норм и стандартов требует от компаний гибкости и способности оперативно реагировать на повышенные требования. В-третьих, глобализация и интеграция мировых рынков привели к увеличению конкуренции, что диктует судостроительным компаниям необходимость повышения эффективности и качества их продукции.

Таким образом, управление изменениями в судостроении стало критически важным процессом, который помогает компаниям сохранять конкурентоспособность и обеспечивать высокое качество своих проектов. При этом методы, которые используют компании, могут варьироваться. Важно понимать, что каждое изменение уникально, и подход к его реализации должен быть тщательно спланирован и структурирован.

Change Management



Рассмотрим ключевые стратегии и методы управления изменениями в судостроительстве с пояснениями и примерами.

Цифровизация процессов

Одной из главных тенденций в управлении изменениями является активное внедрение цифровых технологий. Компьютерное моделирование, использование CAD/CAM систем, виртуальная и дополненная реальность — все это становится неотъемлемой частью судостроительных проектов. Цифровизация позволяет оптимизировать проектирование, производственные процессы и управление цепочками поставок, значительно снижая временные и финансовые затраты. Например, компания «Hyundai Heavy Industries» внедрила технологию цифровых двойников для моделирования и тестирования судов еще на этапе проектирования — это позволило сократить время разработки и повысить точность прогнозирования эксплуатационных характеристик.

Упор на устойчивое развитие

Экологическая устойчивость становится одним из приоритетов в судостроении. Компании все больше внимания уделяют разработке и внедрению технологий, направленных на снижение вредного воздействия на окружающую среду. Это включает использование альтернативных видов топлива, разработку энергоэффективных двигателей и систем очистки выбросов. Так, Maersk внедряет суда с гибридными силовыми установками, что позволяет значительно снизить выбросы углекислого газа и других вредных веществ в атмосферу. Они также планируют к 2030 году внедрить суда, работающие на углеродно-нейтральном топливе.

Адаптивное управление проектами

Судостроительные проекты становятся все более сложными и многогранными, что требует применения адаптивных методологий управления проектами — Agile и Lean. Эти подходы позволяют гибко реагировать на изменения, быстро адаптироваться к новым условиям и эффективно управлять ресурсами.

Повышение квалификации и переподготовка кадров

Для успешного управления изменениями необходимо постоянное повышение квалификации и переподготовка сотрудников. Судостроительные компании инвестируют в обучение своих работников новым технологиям и методам, что позволяет им быть готовыми к работе в условиях быстрых изменений.

Интеграция инновационных технологий

Внедрение инновационных технологий искусственного интеллекта, больших данных и интернета вещей (IoT) становится ключевым фактором успеха в управлении изменениями. Эти решения позволяют автоматизировать множество процессов, улучшать прогнозирование и анализ информации, а также оптимизировать эксплуатацию судов. Показательным в этом случае служит пример компании «Rolls-Royce», которая использует системы IoT для мониторинга состояния судов в режиме реального времени — это позволяет своевременно выявлять и устранять неисправности, снижая риск аварий и повышая безопасность.

Партнерство и кооперация

В условиях глобализации рынков и увеличения конкуренции судостроительные компании все чаще прибегают к партнерствам и кооперации с другими предприятиями, исследовательскими институтами и государственными органами. Совместная работа позволяет разрабатывать и внедрять новые технологии и подходы, повышая конкурентоспособность и устойчивость бизнеса. Одной из самых известных коллабораций стало сотрудничество компаний «Kongsberg» и «Yara» по разработке первого в мире автономного и полностью электрического контейнеровоза «Yara Birkeland». Этот проект демонстрирует потенциал кооперации для достижения значительных технологических прорывов и экологической устойчивости.

В заключение, управление изменениями в современном судостроении требует комплексного подхода и готовности адаптироваться к новым вызовам. Цифровизация, устойчивое развитие, адаптивное управление проектами, повышение квалификации кадров, интеграция инновационных технологий и партнерство — все эти тенденции помогают компаниям оставаться конкурентоспособными и успешными в условиях быстроменяющейся среды.

Источники:

Shipbuilders Change Management Template

<https://clickup.com/templates/change-management/shipbuilders>

СТРАТЕГИЯ МЕНЕДЖЕРА ПРОЕКТА ПО УПРАВЛЕНИЮ ИЗМЕНЕНИЯМИ

<https://triptonkosti.ru/26-foto/strategiya-menedzhera-proekta-po-upravleniyu-izmeneniyami.html>

Актеры экологической политики как субъекты гражданского общества

Бакшеева Алена Андреевна

Бакалавр КФУ им. В.И. Вернадского,
Россия, РК, г. Симферополь
E-mail: alyona110803@mail.ru

Научный руководитель: **Сенюшкин Евгений Александрович**
к.п.н. доцент, кафедра "Политических наук и международных отношений"
КФУ им. В.И. Вернадского
Россия, РК, г. Симферополь

Аннотация

В статье рассматривается понятие актора экологической политики как неотъемлемого субъекта нового информационно развивающегося общества. Статья посвящена обзору основных экологических акторов, действующих в мировой экологической политике. Цель статьи заключается в выявлении политических особенностей акторов экологической политики, позволяющих им оказывать влияние на мировую политику. Рассмотрены основные терминологические аспекты понятия актер экологической политики. Предложена классификация экологических акторов в мировой практике. Особое внимание обращается на крупные мировые экологические организации, являющиеся сегодня актерами международных отношений.

Ключевые слова: экологическая политика, экология, мировая политика, актер экологической политики, субъект экологической политики, государство, национальная экологическая политика, экологическая организация.

Экологическая политика сегодня приобретает особую форму актуальности в связи с различными новыми и нестабильными процессами мировой политики. Экологическое регулирование мировых процессов происходит посредством специальных участников системы международных отношений, которые называются актерами. Именно они формируют экологическую повестку, а также реализуют механизмы ее развития.

Актер экологической политики — это непосредственный участник системы экологических отношений в целостной системе мировой политики и международных отношений, который своими действиями производит экологическое регулирование на разных уровнях. Экологические организации, общественные движения, государства и политические партии выполняют роль акторов международной экологической политики. Актеры экологической политики формируют у населения экологические ценности и экологическую культуру [1].

Мировыми экологическими актерами являются национальные государства, международные экологические организации и международные экологические партии глобальной направленности.

Экологическая организация — это общественное объединение на основе общих интересов и целей, перспектив развития, имеющее свою четко определенную структуру, инструменты влияния, деятельность которого направлена на защиту окружающей среды, стабилизацию и улучшение экологической обстановки в мире [6].

Экологическая мысль берет свои начала с активной политизации темы экологии в XX веке. Несмотря на то, что экологическая идея буквально сразу же с момента своего зарождения стала

научной, а также общетеоретическая аргументации экологической идеи приобрела значение политического формата, первые международные экологические организации появляются только в 1970-х годах (первые международные организации появляются уже во второй половине XIX века), а первые «зеленые» или экологические партии начинают заявлять о себе в политическом дискурсе на избирательных площадках с 1980-х годов. Безусловно, в каждой стране вектор формирования и развития экологической повестки отличался, однако в региональных подсистемах международных отношений он иногда приобретал схожие черты. Действительно, появление экологических организаций сформировало базис для возникновения общественных экологических движений, а впоследствии и политических партий «зеленого» формата.

Первые экологические организации, которые являются основными акторами экологического регулирования, возникают во второй половине XX века, следовательно, примерно в это же время появляются и первые экологические партии и «зеленые» общественные движения. Тем не менее получать достаточный уровень поддержки политические партии экологической направленности стали не сразу, а только в самом конце XX века — начале XXI века. Появление политических «зеленых» движений было исторически обусловлено. В это время электоральный запрос был ориентирован на абсолютно новую повестку завтрашнего дня. Общество, пережившее несколько кризисных этапов, требовало глобального обновления в политической системе, «Зеленые партии» стали как раз тем самым спасением для кандидатов во власть. Произошло четкое обозначение экологических проблем в обществе, поэтому появление такого рода партий стало очень перспективным [7].

Существует также множество классификаций акторов экологической политики. Например, по характеру экологических участников существует разделение на государства, международные организации, общественные движения, союзы и политические партии [8].

По охвату экологического воздействия бывают локальные, региональные и мировые экологические организации.

По специфике воздействия выделяют водные, природные, зоологические, лесные организации.

По количеству членов участников определяют многочисленные (от 5-ти государств-участников) и малочисленные (до 5-х государств-участников) международные организации [1].

По масштабу признания и солидарности также выделяют всемирные, национальные и гражданские экологические организации.

По способу взаимодействия существуют открытые (существуют возможность и особая процедура принятия экологических акторов в международную экологическую организацию) и закрытые (деятельность только в рамках одной страны без возможности включения других государств) международные организации [1].

Самые известные международные экологические организации это — Международный Зелёный Крест, Всероссийское общество охраны природы (ВООП), Гринпис, BirdLife International (международная организация по защите всех видов птиц), Всемирный фонд дикой природы (WWF или World Wildlife Fund), Global Nest, Всемирное общество защиты животных (ВОЗТ) (World Society for the Protection of Animals (WSPA)), Глобальная сеть экологической маркировки (Global Ecolabelling Network (GEN)), Глобальный экологический фонд (ГЭФ, Global Environment Facility, GEF), Экологический союз (Экосюз), Европейское агентство окружающей среды (ЕАД) (англ. European Environment Agency (EEA), Инициатива «Хартия Земли», программа ООН по окружающей среде — UNEP (United Nations Environment Programme), Институт всемирного наблюдения, Институт проблем экологии и эволюции, Немецкий Институт развития территориальных общин (ICDU), Клуб «Сьерра»

(Sierra Club), Лесной наблюдательный совет (Forest Stewardship Council, FSC), Международный союз охраны природы (МСОП, International Union for Conservation of Nature, IUCN), Партизанское садоводство (Guerilla Gardening, guerrilla gardening), «Рада деревьев» (The Tree Council), Фонд Чарльза Дарвина (Fundación Charles Darwin, Charles Darwin Foundation), Чернобыльский форум (Chernobyl Forum) [9].

Экологические организации выступают центрами политического давления, которые в рамках глобального соперничества великих держав и актуализации их национального интереса, приобретают яркий характер политического антагонизма, выражающийся в воздействии «мягкой силы» мировой зелёной политики. Под предлогом экологического регулирования вполне возможно осуществлять своё влияние и проводить свою политику косвенными или непрямыми методами воздействия в определенном регионе. Такими методами как раз и выступают международные рекомендательные акты или миссии, конференции экологических организаций [2].

«Озеленение» политики активно наблюдается в конце XIX — начале XX века, ведь на арену мировой политики выходят партии «зелёных» в совершенно разных регионах и государствах. Необходимость корректного и эффективного мирового экологического регулирования начинает обозначаться перед всем миром [3]. Этому вызову эффективно отвечает один из очень важных экологических акторов «нового века» — сформировавшаяся в самом начале XXI века «Европейская партия зелёных», которая призвана объединить все страны мира в борьбе за общее экологически чистое и безопасное будущее. Данная партия утверждает, что для деятельности экологических акторов сегодня нет границ, но есть общие цели, экологические вызовы и глобальные задачи [4].

Сейчас акторы международной экологической политики переживают новый этап, который называется «Новый мировой экологический порядок», и его развитие приходится на 2000-2010-е годы. В это время ясно и ярко обозначаются понятия «экологический кризис» и «экологическая катастрофа». Также происходит концептуализация идей привлечения внимания к экологическим проблемам и проблемам охраны окружающей среды. Начинаются обновления в экологических институтах общества, расширяется количество акторов экологической политики, а также их роль. Появляется большое количество новых экологических партий и общественных движений, а также происходит разделение «зеленых» партий на экологические партии левого, правого и даже центристского толка. Этот период можно ещё назвать «глобальным обновлением экологической политики» [5]. Ведь именно в это время получает практическое и научное подтверждение идея о том, что экологическое регулирование должно осуществляться на уровне государственном и на комплексном международном уровне. Государства в этот период активно включают в свои доктрины национальной безопасности и разделы об экологической безопасности. В это время также появляются современные «зеленые» или «неозеленые», которые хотят полностью обновить сложившийся порядок международных отношений посредством глобального перераспределения природных ресурсов и внедрения «зеленой энергетики», которая подразумевает полный отказ от нефтяной и газовой энергетики, что непосредственно затронет мировую экономику, а мировой рынок, в свою очередь, повлияет на расстановку политических сил и державной мощи на арене международных отношений.

Однако, не стоит забывать о том, что государственное или национальное регулирование экологических вопросов является, в первую очередь, предметом ведения государства как самостоятельного и суверенного субъекта международных отношений. Исходя из этого, можно сказать, что государства всегда будут иметь существенные разногласия по методам экологического регулирования. Каждая страна обладает собственными культурно-цивилизационными особенностями, чем и обуславливается уникальность экологической политики каждого государства. Именно здесь велика роль экологических организаций как основных акторов экологической

политики — они являются системой сдержек и противовесов для каждого государства, сглаживая их экологические различия, они приводят государства к общему полезному и необходимому для определенного региона экологическому решению [7].

В итоге, можно сказать, что международные организации и интеграционные объединения, глобальные экологические проекты становятся полноценными и полноправными участниками системы международных отношений. Постепенно стирается и традиционная грань акторного взаимодействия, когда сотрудничество по политическим вопросам осуществлялось по линии «государство — государство», а сегодня данная схема претерпевает трансформацию в сторону более гибкого и разнообразного подходного взаимодействия, например, «государство — международная организация» или «город — интеграционное объединение». Такое разноплановое, многоуровневое сотрудничество помогает эффективнее осуществлять экологическую регуляцию в рамках всего мирового пространства. Получается, что экологическая политика и экологические проблемы становятся особым объединяющим фактором в экологической политике XXI века. Однако роль интеграционных объединений и международных организаций все равно не превосходит непосредственное государственное и национальное регулирование экологических проблем, а также лидирующих ролей влиятельных государств в создании трендов мировой политики.

Таким образом, можно отметить, что экологическая политика является активной составляющей внутренней и внешней политики государства на мировой арене сегодня. Акторы экологической политики являются неотъемлемыми субъектами гражданского общества, а механизмы реализации экологической политики распространяются, трансформируются и развиваются в мировой практике.

Список литературы

1. Беннетт Дж. Пульсирующая материя. Политическая экология вещей / Дж. С. Миллер. Беннетт — Великобритания: HylePress, 2018. — 220 с.
2. Глушенкова Е.И. Экополитология как направление научных исследований: возникновение и эволюция / Е.И. Глушенкова // Политическая наука. — 2010. — № 6. — С. 76 — 80.
3. Каранда А.В. Экологическая политика: понятие, виды, принципы / А.В. Каранда // Молодой ученый. — 2020. — № 3. — С. 352 — 354.
4. Крыжова М.И. Проблемы становления системы глобальной экологической безопасности / М.И. Крыжова // Вестник СПбГУ. — 2007. — № 6. — С. 267 — 273.
5. Марфенин Н.Н. Ресурсы экополитики в современном мире / Н.Н. Марфенин, С.А Фомин // Международный независимый эколого-политический университет «Россия в окружающем мире». — 2019. — № 8. — С. 28 — 35.
6. Милио Н. Формирование здоровой государственной политики: развитие науки путем овладения искусством: экологическая основа для политических исследований / Н. Милио // Международная организация содействия здоровью. — 1997. — № 18. — С. 35 — 46.
7. Небел Б.М. Наука об окружающей среде: Как устроен мир / Б.М. Небел — Москва: «Мир», 1993. — 424 с.
8. Панин В.Ф. Экология: Общеэкологическая концепция биосферы и экономические рычаги преодоления Глобального экологического кризиса; обзор современных принципов и методов защиты биосферы: Учебник для вузов. / В.Ф. Панин, А.И. Сечин, В.Д. Федосова — Томск: «Томский политехнический университет», 2014. — 327 с.
9. Сенюшкин Е.А. Экополитологическая парадигма: истоки и современность / Е.А. Сенюшкин // Вестник СевНТУ. — 2008. — № 6. С. 227 — 231.

Механизмы реализации экологической политики в мировой практике

Бакшеева Алена Андреевна

Бакалавр КФУ им. В.И. Вернадского,
Россия, РК, г. Симферополь
E-mail: alyona110803@mail.ru

Научный руководитель: **Сенюшкин Евгений Александрович**
к.п.н. доцент, кафедра "Политических наук и международных отношений"
КФУ им. В.И. Вернадского
Россия, РК, г. Симферополь

Аннотация

Статья посвящена обзору механизмов реализации экологической политики в мировой практике. В статье раскрываются основные тенденции использования современных и технологичных методов реализации экологической политики в мире. Целью статьи является рассмотрение различных моделей реализации экологических политик, а также предлагается их классификация. Рассмотрены основные характеристики инновационных моделей реализации экологического развития. Статья посвящена вопросам генезиса механизмов мирового экологического регулирования, где также рассматривается феномен уникальности каждой из экологических школ, представляющих свою собственную картину экологической реализации.

Ключевые слова: экологическая политика, экология, мировая политика, механизмы реализации экологического регулирования, тренды реализации экологической политики, инструменты экологической политики.

Современное общество немыслимо без особого международного институционального механизма разрешения для урегулирования глобальных проблем и вызовов современной повестки дня. Одна из таких актуальных проблем — это экологическая безопасность всего человечества. Экология влияет на национальную безопасность государства, а, следовательно, и на глобальную мировую систему безопасности. Глобализация порождает экологические проблемы, которые необходимо решать, как можно быстрее при помощи комплексного механизма экологического регулирования. Именно из-за общества потребления, которое сформировалось под воздействием эпохи индустриализма, экология пострадала в первую очередь [1].

Экологическая проблема — это прежде всего поведенческая проблема. Экологические проблемы возникают из-за того, что окружающая среда не влияет или оказывает недостаточное влияние на выбор производителей и потребителей. Этим могут воспользоваться системы налогообложения, средства частноправового и социального регулирования. Важно, чтобы меры принимались на правильно выбранном административном уровне [5].

В современных экологических условиях публично-правовые и частноправовые инструменты более перспективны, чем принуждение. До сих пор правительство в основном подходило к экологическим проблемам через отношения принуждения. Это не только привело к накоплению государственных задач со всеми вытекающими отсюда проблемами правового применения. Также поведенческие изменения не могут быть навязаны обществу декретом. Современные научные сообщества рекомендуют шире использовать потенциал инструментов, ориентированных на транзакцию и убеждение [3].

Для эффективной и действенной экологической политики очень важно, чтобы инструменты экологического регулирования использовались в правильном административном масштабе (местном, национальном, международном) [4]. Международные экологические советы вносят предложения по достижению этого в международном масштабе посредством активной экологической дипломатии. Более того, экологическую политику следует рассматривать как процесс обучения, взаимосвязь между целями, сроками и используемыми инструментами, который необходимо постоянно пересматривать. Эффективные меры экологической дипломатии учитывают и необходимость соблюдения взаимосвязи между окружающей средой, экономикой и управлением по запросу правительства.

Механизмом реализации экологической политики выступают особые методы, при помощи которых акторы осуществляют экологическое регулирование для эффективной реализации экологического управления [8].

Существует большое количество концептуальных подходов к определению механизмов реализации и инструментов экологической политики — нормативный, поведенческий, воспитательный, социологический, прогностический, административный, эколого-дипломатический, фискальный и финансовый.

Механизмы и методы реализации экологической политики зависят так же и от формы государства — типа политического режима и административно-территориального устройства. Например, при федеративном государственном устройстве экологическая политика будет иметь децентрализованный характер регулирования с более полным учётом потребностей регионов. А вот при унитарном государственном устройстве наибольшую эффективность обычно показывают единые законодательные кодексы и регламенты для всей экологической ситуации в стране. Аналогично, что при авторитарном политическом режиме экологическое регулирование будет отличаться от демократического аналога: ресурсный потенциал природы в тоталитарных государствах находится под строгим административным и единым контролем, который предполагает централизованное распределение ограниченных ресурсов и одинаковые для всех экологические меры производства, строгую экологическую ответственность для всех лиц. В демократических режимах экологический контроль более ослаблен, однако, инструменты и механизмы регулирования практически идентичны: существуют специальные законодательные акты, регулирующие экологическую политику, которые, в свою очередь, регулируют свободное рыночное производство и деятельность различных гражданских инициатив по экологическому урегулированию [10].

Отдельно выделяют финансовый механизм регулирования экологической политики в оценке и разработке эффективных политик в области экологически чистой налоговой системы, схем энергетических субсидий, налогов на автомобили, налога на выбросы CO₂, компенсаций биоразнообразия (банкинг среды обитания), инструментов финансирования для окружающей среды и природы и так далее. Финансовые инструменты незаменимы исходя из современной климатической и экологической политики. Они заключаются в возможности сочетать экономический опыт с инновационными знаниями в области экологических и энергетических технологий, что позволяет комплексно оценивать, как политика влияет на технологии и поведение [8]. Из-за этого сочетания правительства также регулярно вносят идеи и предложения по новой климатической политике, такие как меры срочной помощи или меры «Зеленого соглашения», чтобы приблизить к 2030 году более строгую цель мировой цели по сокращению выбросов углерода в 55% к 2030 году. Фискальные механизмы зарабатывают независимую и солидную репутацию консультанта в области финансовых инструментов. Установив связи внутри офиса с техническими экспертами в области экологии, энергетики и трафика, можно быстро сформировать картину того, что работает

эффективно, а что нет, и использовать последние технические наработки. В рамках этого механизма используются стандартные и самостоятельно разработанные методы оценки, экономические модели, кривые затрат для климатических измерений и обширные базы данных по эластичности использования энергии и поведению окружающей среды [9].

Помимо дискуссий о классических механизмах регулирования экологической политики, в начале XXI века появляются разные научные традиции или школы экологического регулирования, которые используют собственные подходы и методы к обеспечению мер по защите окружающей среды [9].

Например, французская экологическая школа выделяет важную роль социологического подхода к осуществлению мировой и государственной экологической политики. Здесь имеется в виду, что производить экологическое регулирование должны международные неправительственные экологические организации, а также независимые структуры гражданского общества и любые иные гражданские инициативы, способные обеспечить становление экологической культуры, экологического сознания, а также экологическое образование граждан. Данная экологическая традиция сложилась одной из первых на европейском континенте [6].

Своим институциональным подходом к регулированию экологических правоотношений в социуме известна немецкая школа экологической традиции. Институциональный подход обозначает здесь государственную строгую регуляцию экологических взаимодействий. В области экологической политики государства производится квалифицированный контроль за использованием природных ресурсов, а также за состоянием окружающей среды. В Германии существует отдельное экологическое министерство, контролирующее экологическую ситуацию в стране, а также отдельное экологическое законодательство — экологический кодекс, предусматривающий систему штрафов и иных форм юридической ответственности для физических и юридических лиц за экологические правонарушения [11].

Английская школа экологической традиции известна своим децентрализованным подходом к системе экологического регулирования. Она распространила свою модель экологической политики на политические системы скандинавских демократий, привнеся в классическую модель социального государства ещё и сферу экологического регулирования. Методом очень эффективной правовой децентрализации Великобритания проводит свою экологическую политику в государстве. Основная обязанность по мерам и действиям защиты и преобразования окружающей среды возложена на муниципалитеты, которые с учетом особенностей каждой области страны строят план эффективной природной регуляции. Государство в этом случае, как и с рыночной экономикой выполняет роль «ночного сторожа», наблюдая за законностью экологических новаций, а также финансируя данную сферу через муниципалитеты.

Достаточно интересная и одна из самых поздних моделей экологического регулирования сложилась в США. Такой подход назвали экономическим. В Америке государство просто вырабатывает актуальные доктрины экологической безопасности, а их исполнение накладывает на практически всех акторов рыночной экономики. Идея США состоит в том, чтобы экологическое регулирование осуществлялось посредством рынка и экономики — то есть, когда основные «угрозы» экологической безопасности будут поставлены в жесткие рамки экологических обязательств и будут способствовать своими действиями улучшению экологической ситуации, а также являться регуляторами государственной экологической политики. США вводит крупные «зеленые» налоги для монополистов и бизнеса, которые впоследствии идут на охрану и совершенствование окружающей среды. Таким образом, эффективно решается вопрос финансирования экологического сектора безопасности, налагаются ответственность и обязательства на потенциальных нарушителей экологического порядка, а государство в это время

просто выполняет законодательную и контролируемую инициативу [6].

Модель экологического регулирования, например, в Китае или Японии является основанной на глобальном регулировании политики регионов с учетом их культурных и традиционных ритуалов и особенностей.

Экономические инструменты находятся в особой сфере регуляции в экологическом праве. Тот факт, что рыночный механизм может играть положительную роль в достижении экологических целей, в настоящее время широко признан. Выводы из экономической теории и практического опыта могут помочь составить реалистичную картину потенциала экономических инструментов и способов более эффективного использования этого потенциала [2]. В большинстве государственных моделей экологического регулирования, например, США и Китая созданы механизмы координации для более эффективного сотрудничества между различными уровнями правительства. Неэффективное правовое применение и фрагментация экологической ответственности на региональном уровне были выявлены в ряде государств-членов США, а неправильный перенос законодательства США на региональный уровень остается проблемой в этом федеративном государстве [1]. Оценки регулирующего воздействия экологической политики проводятся во многих государствах, в то время как в других государствах — процедуры оценки воздействия на окружающую среду, включающие более одной директивы США, были упрощены.

В механизмы реализации экологической политики входят и специальные инструменты поддержки политик, а также рыночные инструменты и инвестиции. Например, фискальные меры, такие как экологические налоги и поэтапный отказ от неблагоприятных для окружающей среды субсидий, являются эффективным и действенным средством достижения экологических целей. В то время как каждое государство должно разработать новую «экологичную» налоговую систему, международная экологическая комиссия изучила возможности введения экологического налога для каждой страны в контексте евразийско-атлантического пространства [4].

Таким образом можно сделать вывод, что надлежащее использование финансовых средств также важно для достижения экологических целей и содействия интеграции экологических требований в другие области политики. Анализ в экологических отчетах стран дополнительно продемонстрирует, как создать правильные условия для надлежащего финансирования и как устранить экологические внешние факторы с помощью экологических механизмов регулирования и других рыночных инструментов, инвестиционных возможностей ведущих мировых держав даже в контексте их глобального противостояния в современных условиях.

Можно сказать, что современная экологическая политика — это такой способ ведения хозяйства, при котором негативное воздействие на окружающую среду является минимальным или же иногда попросту сводится к нулю. Современные институты и механизмы реализации экологического регулирования, а также инструменты реализации мировой экологической политики являются очень успешными и эффективными акторами в мировом политическом процессе. Происходит слияние понятий «экологическая политика» и «экологическое регулирование». Активное воздействие государственного и национального контроля за большими экологическими ресурсами в рамках экологического регулирования становится неотъемлемой частью национальной стратегии многих государств. Этот фактор является также основой экологического манипулирования в качестве мягкой силы в наших реалиях. У каждого государства существует своя модель, уровни, механизмы, инструменты, этапы и свой уникальный путь экологического развития, например, французский, немецкий, китайский, американский и английский.

Стоит также сказать о том, что регулирование экологии просто не возможно без активного взаимодействия гражданского общества, государства и экологических организаций, то есть всех акторов экологической политики. Роль экологических организаций в последнее время беспрестанно

растёт, тем самым расширяя сферу своего влияния. Однако государство все равно остается одним из самых активных и главных участников мирового политического процесса, в том числе и в сфере экологии.

Также формируются особые институты экологического законодательства, тем самым повышается активный контроль за состоянием экологии во всём мире. Расширяется форма взаимного влияния государства, выраженная в особой «экологической дипломатии». Каждая страна сегодня выдвигает свою собственную модель или стратегию экологического контроля.

Список использованных источников и литературы:

1. Борисов Н.А. О типологии и видах экологической политики / Н.А. Борисов // Юридические аспекты экологии. — 2012. — № 4. — С. 128 — 131.
2. Борисов Н.А. Понятие экологического государства в контексте формирования политической экологии / Н.А. Борисов // Управленческое консультирование. — 2014. — № 9. — С. 19 — 23.
3. Борисов Н.А. Экологический кризис как детерминанта структуры современной политической экологии / Н.А. Борисов // Власть. — 2014. — № 5. — С. 55 — 59.
4. Волков В.А. В поисках новой парадигмы: очерк политической экологии / В.А. Волков — СПб: «ИПЦ СЗИУ РАНХиГС», 2014. — 144 с.
5. Глушенкова Е.И. Экополитология как направление научных исследований: возникновение и эволюция / Е.И. Глушенкова // Политическая наука. — 2010. — № 6. — С. 76 — 80.
6. Гусев А.А. Современная экологическая политика / А.А. Гусев — Москва: «ИМЭМО РАН», 2006. — 205 с.
7. Ермолов Н.Г. Модели экологической политики: генезис и эволюция / Н.Г. Ермолов // Теория и практика общественного развития. — 2012. — № 6. — С. 61 — 68.
8. Иванов О.Б. Глобальные вызовы, угрозы и риски современного мира / О.Б. Иванов // Этап: экономическая теория, анализ, практика. — 2023 — № 13. — С. 99 — 107.
9. Современная экологическая политика 21 века: [сайт]. — 2022. — URL: <http://www.greensalvation/> (дата обращения: 21.06.2024).
10. Терешина М.В. Влияние бизнес-ассоциаций на формирование современной экологической политики / М.В. Терешина // Среднерусский вестник общественных наук. — 2015. — № 1 — С. 70 — 76.
11. Юшкова Л.М. Политические аспекты охраны окружающей среды на примере опыта России, КНР и США / Л.М. Юшкова // Россия в глобальном мире. — 2021. — № 21 (44). — С. 53 — 65.

Для заметок:

