

**ОБЩЕРОССИЙСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ  
«РОССИЙСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ГОЛОСА»**

**V МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ КОНГРЕСС  
«ГОЛОС И РЕЧЬ»**

**16-17 апреля 2015 года,  
Москва**

**СБОРНИК  
НАУЧНЫХ ТРУДОВ**



**МОСКВА**

**2015**

УДК 616.2\*372.016:78

ББК 56.8\*85.31

С623

**Научный редактор и составитель:**

**Рудин Л. Б.**, кандидат медицинских наук, доцент по специальности «болезни уха, горла и носа», врач-отоларинголог высшей квалификационной категории, президент Российской общественной академии голоса.

С623 **Сборник научных трудов V Международного междисциплинарного конгресса «Голос и речь»** – М.: «Граница», 2015. – 96 с.

ISBN 978-5-94691-743-8

УДК 616.2\*372.016:78

ББК 56.8\*85.31

ISBN 978-5-94691-743-8

© Российская общественная академия голоса, 2015

© Издательство «Граница», 2015

**СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМА РОССИЙСКОГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ:  
ПЛЮСЫ И МИНУСЫ**

© Агин М. С., 2015

*заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный работник высшей школы РФ, канд. пед. наук, проф., зав. кафедрой академического сольного пения РАМ имени Гнесиных*

В программе развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 год говорится: «На протяжении более чем 200-летней истории российского отечественного музыкального образования была сформирована уникальная система по подготовке профессиональных музыкантов и приобщению подрастающего поколения к музыкальному искусству и творчеству. В основу содержания системы музыкального образования положены исторически сложившиеся и апробированные традиции обучения детей и молодёжи на лучших образцах классической и народной музыки». Надо сказать, что на это направлена внушительная и развитая сеть образовательных организаций в области музыкального искусства и педагогики: более 3000 ДМШ и школ искусств с музыкальными отделениями, 176 средних и 45 высших учебных заведений, находящихся в ведении как органов культуры, так и органов управления образованием.

Несмотря на это система музыкального образования за последние годы испытала на себе большие проблемы. Во-первых, налицо кадровый дефицит преподавателей по ряду дисциплин, во-вторых, уменьшение обучающихся по некоторым музыкальным специальностям (за последние 10 лет количество детей, обучающихся на струнных инструментах уменьшилось на 11 тыс. человек); в-третьих, прослеживается снижение уровня подготовки выпускников музыкальных колледжей (почти по всем специальностям); наконец, мы видим рассредоточение профессиональной подготовки музыкантов по непрофильным вузам.

И всё это происходит в то время, когда финансирование музыкального образования по-прежнему осуществляется по остаточному принципу. Это в полной мере отражается на недостаточном обновлении парка музыкальных инструментов, ограниченном издании необходимой нотной литературы.

Другая сторона проблемы связана с тем, что последнее время Россия захватил информационный терроризм. Извращалось сознание подрастающего поколения во всех интеллектуальных направлениях. Страну наполнил художественный суррогат во всех сферах культуры и искусства, в том числе и в музыке. Как правильно заметил преподаватель одной из музыкальных школ В. Корочкин: «Преподаватели музыкальных школ пытались этому противостоять, но ничего поделать они не смогли. Не только подрастающим поколением, но и основной частью нашего общества с большим интересом воспринималось всё примитивное, бессодержательное и, откровенно говоря, пошлое. А всё высокохудожественное или хотя бы что-то относительно содержательное, стало невостребованным».

Общеобразовательные школы пострадали уже давно, там просто убрали пение и дело с концом, вроде ничего страшного. Но вот появились проблемы и в ДШИ (музыкальной школе), где долгие годы воспитывались кадры мирового уровня, чем всегда славилась наша страна.

Приведу примеры, которые, может, не всем и известны. В 2014 году Министерство образования и науки взялось за музыкальные школы, их решили приравнять к общеобразовательным, отменив при этом обучение с 1-го класса. То же самое, как мы помним, хотели сделать и с балетом. Н. Цискаридзе с трудом удалось убедить депутатов Государственной думы о необходимости обучения с 5–6 лет, а не с 12 (с 5-го класса). Сделал он это очень оригинально. Снял ботинки и показал наглядно, как можно управлять пальцами ног, если тренируешь их с раннего детства. А что делать музыкантам, показывать пальцы рук?

Конечно, в музыкальных специальных школах не всё отлажено с изучением общеобразовательных дисциплин, они не на первом месте, но ведь там главное музыка. Человек не может быть прекрасным пианистом и одновременно знаменитым химиком или физиком. Но чиновников это не волнует. Проблема возникает и происходит путаница в этом вопросе от того, что музыкальную сторону курирует Министерство культуры, а за общеобразовательные предметы отвечает Минобрнауки. Если эту проблему не решить по-умному, например, дать особый

статус музыкальным школам-десятилеткам, мы в лучшем случае будем готовить «полуфабрикат». Это прекрасно понимают деятели искусства. Они боятся за наше музыкальное будущее, многие жёстко выступают в печати. Например, в 2014 году вышел ряд статей в защиту сохранения музыкального образования в стране. В одной из них, озаглавленной «Деятели культуры считают, что Россию лишают полноценного музыкального образования» (авт. Евгений Балабас), мы можем прочитать следующее высказывание директора Московской средней специальной музыкальной школы имени Гнесиных Михаила Хохлова: «Система десятилетиями давала результаты именно за счёт того, что музыке учили с 6–7 лет!.. Спорить с этим просто бессмысленно – потеря нескольких первых лет для юного таланта просто губительна. Это вам скажет директор любой “музыкалки”! Но уверенность руководителей самых известных музыкальных заведений, нашего национального достояния в том, что детей нужно учить именно с первого класса, напрочь игнорируется чиновниками!»

А вот как сокрушается скрипач, выпускник ЦМШ при МГК имени П. И. Чайковского Дмитрий Коган: «Всегда чиновники игнорировали интересы музыкального образования, и сейчас, и когда я учился. То, что сегодня происходит – это натуральные санкции против школ, против талантливых детей, их родителей, педагогов! Основных ведущих музыкальных школ меньше десятка – но это те заведения, которые готовят цвет российской музыки, – неужели нельзя им придать какой-то особый статус и оставить в покое?!»

И далее в статье говорится о том, что мы потеряли, а другие взяли на вооружение: «В СССР система музыкальных школ для талантливых детей была великолепно развита – не зря её успешно скопировал Китай и всюю использует сейчас для подготовки «штучного экспортного продукта» – музыкантов, которые представляют страну за рубежом».

Хочется привести ещё слова М. Хохлова, сказанные им в конце 2014 года: «Возникает вопрос: где-то порядка 4% от всех обучающихся в школах России детей занимаются художественным образованием. А что с остальными детьми, которых не учат понимать ни язык искусства, ни язык музыки? А ведь именно они завтра будут работать, в том числе и в Министерстве культуры, в Министерстве образования и науки...»

А чтобы всё это делать и вообще работать на благо страны, в детях должен быть воспитан дух. Ощущение прекрасного. Идеалы. Окрылён-

ность, если хотите. Умение сопереживать. Умение разобраться, что такое хорошо и что такое плохо...

Через музыкальные произведения и понимание языка музыки дети знакомятся с мировой культурой, с истоками народного творчества, отождествляют себя с нацией. Ни идеалов, ни ценностей, ни чувства прекрасного не воспитывает большинство предметов нынешней общеобразовательной школы. Все эти качества воспитываются только на примерах великих произведений искусства, и одно из первых мест здесь занимает музыка».

А теперь давайте посмотрим, что происходит на вокальных отделениях в среднем звене – в училищах и колледжах. Очень малое количество абитуриентов приходит из музыкальных школ, где они получили уже определённые основы по сольфеджио и теории, навыки первоначального владения голосом, – большинство приходят с улицы и уже довольно взрослыми людьми – в 15–17 лет.

С какими проблемами они сталкиваются? Первая – большая загруженность учебного процесса разного рода дисциплинами и, конечно, неконтролируемая голосовая нагрузка. Можно понять тех специалистов, кто делал учебные планы и включал разные дисциплины. У них по-своему благородная цель – они хотят взрослым людям по возможности дать всё то, что инструменталисты проходили уже в течение десяти лет. Известно, что педагоги по специальности с трудом выкраивают время для индивидуальных занятий. А с голосовой нагрузкой ещё хуже – могут возникнуть (и возникают) проблемы разного характера, вплоть до потери голоса.

Конечно разные учебные заведения (средние и высшие) могут на своё усмотрение варьировать учебным процессом, что-то переставлять местами, заменять и т. д. Приведём примеры, ссылаясь на Гнесинские учебные заведения. Отрадно, например, что государственные экзамены в училище сейчас включают три дисциплины – сольное пение, вокальный ансамбль и вместо оперного класса – основы вокальной методики (правда, называется эта дисциплина «Методика преподавания вокальных дисциплин»). Это предполагает некоторое снижение голосовой нагрузки. Однако на повестке дня по-прежнему остаётся очень большой вопрос, связанный с завышенным репертуаром, который насаждается в средних учебных заведениях. Чтобы его решить, необходимо принять жёсткие регламентированные меры, только они могут помочь. Необходимо новая репертуарная политика, её пока нет.

Если с этим можно справиться на уровне определённых методических установок и рекомендаций, то следующая проблема достаточно серьёзна и требует глубокого осмысления. Вопрос в том, что раньше выпускник среднего звена получал две квалификации – артист хора и ансамбля, а сейчас ему присваивается ещё и звание «педагог». Как-то странно выглядит картина: в 18–19 лет – и уже педагог! Петь он ещё практически не умеет, жизненного опыта пока почти нет, а уже должен учить других. Понятно, что это квалификация даёт возможность работать, например, в детском саду, детской музыкальной школе сельской местности и т. д., но всё равно – слишком большая ответственность.

Современная система музыкального образования должна решить важнейший вопрос: где взять талантливую молодёжь, которая придёт на смену нашим кумирам?

Сегодня жизнь требует иного подхода, она более жёсткая и динамичная. Нельзя, например, держать певца 4 года на одних упражнениях и вокализах, как это делали старинные мастера. Но, ускоряя процесс обучения, мы можем вместе с водой выплеснуть и ребёнка, если он сам не будет изо всех сил стараться входить в профессию. А что мы видим часто на самом деле – студент только поступил в вуз и тут же идёт работать (иногда по специальности или в нескольких производственных точках). Какой голос это выдержит? Как-то на вопрос: «Почему ты это делаешь, ведь голос можно потерять?» Ответ был такой: «А я зато за три дня заработала себе на сапоги!» Кто-то из великих хорошо сказал: «Знания и умения – это только инструменты, печально, когда они в руках у нищих духом».

Ещё одна проблема, которая мешает плодотворной работе по накоплению профессиональных знаний – это «конкурсomanия», захлестнувшая детскую и юношескую аудитории. Есть учащиеся и студенты, которые только и делают, что бегают по конкурсам. Неважно каким, лишь бы где-нибудь отметиться и засветиться. А учебный процесс подождёт. Конечно, в этом есть рациональное зерно, выступать на публике нужно и важно, но по большому счёту страдает система музыкального образования. Такие учащиеся иногда просто не успевают получить знания в достаточной мере. И сейчас Совет по образованию в области музыкального искусства и педагогики при МК РФ работает над тем, как определить перечень приоритетных творческих конкурсов. Возможно, половина из них должна превратиться в фестивали, а география участников должна стать более разнообразной. Считаем, что

лауреатам приоритетных конкурсов необходимо предоставить право поступления в вузы на льготных условиях.

Сегодня, к сожалению, редко кто полностью отдаёт себя поставленной цели, многие хотят стать профессионалами, забегая на урок по специальности между прочим, занимаясь мелкими второстепенными вопросами. Нами подсчитано, сколько занятий по специальности получает студент-вокалист за время обучения в вузе за пять лет, если урок 2 раза в неделю. Получается 400 уроков, если ходить на все занятия. Но по разным причинам (болезни, прогулы и т. д.) он пропускает примерно от 80 до 100 уроков, и получается всего 300 уроков! А сейчас давайте уберём ещё 80 уроков (бакалавры теперь будут учиться четыре года). Значит, скорее всего, за 250 занятий по специальности он должен стать профессионалом! Кто-то может сказать, а Шаляпин занимался у Усатова всего полгода, но такие, как Шаляпин, рождаются один раз в эпоху!

В этом, 2015 году, например, вокальный факультет РАМ имени Гнесиных оканчивают 52 выпускника (одновременно бакалавры и специалисты), потом останутся только бакалавры – как говорится, «специалисты с неполным высшим образованием». Но в театре не спросят, с полным ты или с неполным, сколько получил уроков – попросят петь Германа, Лизу, Травиату, Канио, Мадам Баттерфляй, и ты должен петь! Конечно, с одной стороны, укороченный срок обучения может подстегнуть некоторых студентов, заставить работать активнее, а с другой – наверняка кто-то не успеет набрать нужный багаж знаний, умений и навыков, и останется не у дел.

Повторимся: сегодня надо кардинально пересмотреть учебные планы, скорректировать их и направить большую часть дисциплин на качественную реализацию главной задачи обучения – подготовку профессионального специалиста.

Возможно, часть необходимых дисциплин можно и не убирать, а перевести на следующую ступень обучения, в магистратуру. Пересмотреть часы на специальные предметы, которые в первую очередь необходимы для профессионального роста. Для вокалиста – это сольное, камерное пение, оперный класс, вокальная методика, история вокального искусства, сценическая речь, орфоэпия в пении, основы фоониатрии. Многие вузы включили два последних предмета в учебные планы, это очень хорошо (плюс), но существует большая проблема со специалистами данного профиля (минус). По фоониатрии их почти нет.

Данный предмет (он может называться и основы голосоведения) нужен и магистрам, так как даёт все физиологические нормативы. Ещё один минус – по этим двум дисциплинам практически отсутствует необходимая литература.

Хочется обратить внимание на следующий очень важный момент. Мы не должны забывать о том, что необходимо дать больше самостоятельности студентам старших курсов. Сегодня очень важно серьёзно заняться производственной практикой студентов. По большому счёту это самое главное, ради чего они пришли учиться. Например, было бы целесообразно прикрепить хотя бы перспективных студентов вокальных факультетов к определённым музыкальным театрам, где они постигали бы все тонкости будущей работы. На деле многие из них слабо представляют себе, что их ожидает, с чем они столкнутся.

И ещё два момента, на которых хочется очень кратко остановиться. Считаем, что 1-й курс необходимо сделать конкурсным, студент должен показать за первый год учёбы, на что он способен, перспективен ли он. Если нет, его место должен занять тот, кто по-настоящему достоин учиться в вузе. Возможно, на освободившееся место (если оно появится) можно брать сильного абитуриента сразу на 2-й курс (или придумать другую форму). В данном случае ситуация коренным образом изменится, особенно с пропусками занятий, отношением к оценкам и т. д.

Второе. Известно, что конкурс у вокалистов немалый. Это хорошо. Но поступают очень разные по уровню подготовки абитуриенты. Не только на платную форму, но и на бюджет. Музыкальным вузам нужны деньги, с этим никто не спорит. Думаю, можно принимать и довольно слабых абитуриентов на эту форму обучения, но тогда они должны учиться по другому индивидуальному плану (сделать его не составляет труда). До революции 1917 года была и такая форма обучения – плати и учись хоть десять лет. Ничего плохого в этом нет. Зато такие люди не будут бегать по частным «профессорам», где из них обещают сделать звезду за пару месяцев.

Конечно, современную российскую систему музыкального образования необходимо улучшать. В первую очередь над этим вопросом будет работать Координационный совет по музыкальному образованию при МК РФ. Но определённую роль здесь могут сыграть и общественные организации, например, Совет по вокальному искусству при МК РФ, Российская общественная академия голоса. Большие задачи по совершенствованию системы музыкального образования ложатся

на плечи учебных заведений. Именно они должны повысить качество подготовки музыкантов. Первые шаги уже делаются. Чтобы работа педагогов стала более привлекательной, с этого года в вузах вводят стимулирующую надбавку за эффективность к заработной плате. Это очень неплохой стимул. Если ты работаешь лучше других, то и получаешь больше других. Думаем, здесь уместно с целью проверки и повышения педагогического мастерства ежегодно проводить на федеральном уровне конкурсы педагогов музыкантов всех трёх степеней образования (школа-училище-вуз), что отчасти Российская общественная академия голоса делает уже на протяжении ряда лет.

Как видно проблем (минусов) больше чем плюсов, но если по-настоящему взяться за эту работу, все они решаемы. В этой области у нас есть большой потенциал, и мы многого можем достигнуть.

## ЛЕЧЕНИЕ И ПРОФИЛАКТИКА РЕСПИРАТОРНЫХ ИНФЕКЦИЙ У ДЕТЕЙ С НАРУШЕНИЯМИ ГОЛОСА

© Аникеева З. И.<sup>1</sup>, Авдеева С. Н.<sup>2</sup>, 2015

*1 – д-р мед. наук, врач-оториноларинголог ЗАО «Медицинские услуги» Детский центр диагностики и лечения имени Н. А. Семашко*

*2 – канд. мед. наук, врач-оториноларинголог ЗАО «Медицинские услуги» Детский центр диагностики и лечения имени Н. А. Семашко*

Заболеваемость рецидивирующими вирусными инфекциями в детском возрасте по-прежнему остаётся на высоком уровне, несмотря на внедрение в практику новых методов диагностики и лечения воспалительных заболеваний. Нередко эвакуация назального секрета при воспалении полости носа и носоглотки происходит в глотку, затекает в гортаноглотку, трахею, что приводит к развитию бронхиальной обструкции у детей и охриплости.

Удельный вес больных острыми вирусными инфекциями среди детей составляет 97%, число детей в популяции, страдающих рекуррентными вирусными инфекциями, осложнёнными различными заболеваниями ЛОР-органов, бронхитами ежегодно увеличивается и достигает по данным многочисленных авторов от 14 до 50%.

Целью нашего исследования стала оценка влияния медикаментозной терапии и фонологопедии на уровень дисфонии у детей с коморбидными заболеваниями респираторного тракта.

Формальная оценка состояния слизистой оболочки носоглотки ребёнка и его голоса, основанная только на частоте ОРВИ без уточнения причин провоцирующих факторов повышенной заболеваемости и изменений голоса, приводит к тому, что ребёнок не получает своевременную адекватную терапию.

Поэтому объём нашего обследования детей с нарушениями голоса складывался из следующих приёмов:

- общеклинические анализы;
- консультации педиатра, аллерголога, иммунолога;
- общий оториноларингологический осмотр;
- непрямая ларингоскопия;
- эндоскопическое обследование ЛОР-органов и гортани;
- иммунологические тесты;
- лейкоцитограмма отделяемого слизистой оболочки полости носа;
- УЗИ желудочно-кишечного тракта;
- акустическое прослушивание голоса.

Исследование проводилось среди детей, обратившихся на приём к врачу-фоноатру Детского центра диагностики и лечения им. Н. А. Семашко ЗАО «Медицинские услуги» (75 девочек и 75 мальчиков) в возрасте от 5 до 7 лет. В исследование принято 150 детей. Обследованные дети были разделены на три группы в зависимости от наличия сопряжённой патологии.

Согласно протоколу ведения больных все пациенты наблюдались десять дней. Всех включённых в исследование пациентов объединяло наличие у них затруднённого носового дыхания, приступообразного кашля, дисфонии различной степени выраженности.

Состояние каждого пациента в динамике рассматривалось в категории «ухудшение», «без изменений», «значительное улучшение», «выздоровление».

Применительно к целям исследования были сформированы три группы по 50 человек каждая.

Первая группа – дети с рекуррентной не менее 6–8 раз в год вирусной инфекцией и дисфонией разной степени выраженности.

Вторая группа – дети с рецидивами ОРВИ и сопутствующим аллергологическим маршем.

Третья группа – дети с рецидивами ОРВИ на фоне адено tonsиллита.

Как показали наши исследования, к формированию группы длительно и часто болеющих детей (ДЧБД), помимо общих неблагоприятных эпидемиологических и экологических факторов, приводят многочисленные другие факторы, в частности:

- иммунокомплимитирующие;
- алергизация организма;
- генетические врождённые заболевания;

- нерациональное применение антибиотиков;
- патология желудочно-кишечного тракта.

Кроме того, к предрасполагающим медико-биологическим факторам, приводящим у детей к рецидивам ОРВИ, являются возраст матери, гестозы беременных, недоношенность ребёнка, anomalies конституции, перинатальное поражение ЦНС.

Облигатными признаками вторичного иммунодефицита, как местного, так и общего, у ДЧБ детей с дисфонией являются аденоидные вегетации и гипертрофия нёбных миндалин.

При осмотре детей первой и третьей групп основными признаками рецидива ОРВИ служили: наличие гиперемии слизистой оболочки полости носа, глотки, гортаноглотки, густого, вязкого секрета, стекающего по задней стенке глотки, увеличение регионарных лимфатических узлов в подчелюстной и затылочной областях, охриплости разной степени выраженности. Кроме того, у 25% больных наблюдалась флюктуирующая тугоухость, храпящее дыхание по ночам, грубый кашель, расцениваемый педиатрами как острый бронхит с астмоидным компонентом. Охриплость у детей появлялась, как правило, на 2–3-й день от начала заболевания. Дисфония либо носила выраженный характер, доходящий до афонии, либо проявлялась в виде лёгкой охриплости, которая усиливалась при крике или громком разговоре и могла длительно оставаться после устранения острых катаральных явлений.

При эндоскопическом исследовании гортани у этих детей выявлялась гиперемия гортаноглотки, черпаловидных хрящей, слизистой оболочки трахеи. При этом голосовые складки были без воспалительных изменений. Во время акустического прослушивания речи выявлялась вялая артикуляция кончика языка, звуковая опора формировалась в глотке и корне языка, отсутствовал резонанс звука в области «маски», наблюдалось высокое ключичное дыхание, тембр голоса низкий, глухой. Подобные нарушения голоса отмечались и в период стойкой ремиссии после окончания острого воспалительного заболевания.

У детей второй группы с сопутствующим аллергозом дыхательных путей изменения голоса носили нестойкий характер. Функциональные нарушения голоса обуславливались в связи со склонностью к бронхоспазму, ларингоспазму, с перенапряжением мышц гортани, глотки из-за частого кашля, нечёткой артикуляцией и формированием голоса в глотке из-за напряжения корня языка, неподвижностью нижней челюсти и вялыми губами при фонации.

Как правило, у ДЧБД в мазках-перепечатках со слизистой глотки и носоглотки выявлялись аденовирусная, риновирусная, рино-синци-тиальная, парагриппозная, цитомегаловирусная, хламидийная, микоплазменная инфекции, вирус Эпштейн-Барра, бактериально-вирусные ассоциации. При исследовании иммунологических показателей у ДЧБ детей отмечено повышение уровня ИФН-γ и снижение уровня ИЛ-4.

Персистенция респираторных вирусов, сопровождающаяся напряжённостью процессов иммунного реагирования и недостаточностью резервных возможностей организма в дошкольном возрасте, обусловила поиск эффективных и безопасных средств профилактики и лечения ДЧБД с целью активизации неспецифических факторов защиты и устранения инертности ослабленного местного и общего дисбиоза, влияющего на состояние здоровья ребёнка в целом и опосредованно на его голосовую функцию.

Наличие персистирующих респираторных вирусов в организме ДЧБ детей, протекающих с нарушениями голоса, патогенетически обосновывало проведение комплексной корригирующей терапии, устраняющей местный и общий дисбиоз с непременно включением в план лечения фонопедических занятий, развивающих фонационный выдох, подвижность кончика языка и нижней челюсти, губ, головной резонанс звуков.

Современная медикаментозная коррекция лечения сопутствующих заболеваний ЛОР-органов является непременным условием для более эффективной и длительной реабилитации детей с дисфонией. Лечебные мероприятия при рекуррентных респираторных инфекциях мы разделили на четыре группы:

- 1) этиотропная терапия – применение противовирусных и антибактериальных средств;
- 2) иммунотерапия – применение иммуномодуляторов и заместительной терапии;
- 3) симптоматическая терапия – применение жаропонижающих, элиминационных препаратов, назальных деконгестантов, противокашлевых, отхаркивающих и муколитических средств, бронхолитических и противовоспалительных препаратов;
- 4) немедикаментозные методы лечения – дыхательная гимнастика, физиотерапия, тепловые, раздражающие процедуры, фонопедия.

В первые дни обострения ОРВИ у детей первой и третьей групп считаем обязательным использование противовирусных препаратов

интерферонового ряда, реже синтетических противовирусных средств, применение антибиотиков в первые дни заболевания нецелесообразно, более разумна выжидательная тактика в течение 48–72 часов и только при наличии лихорадки более 4–5 дней или появлении гнойных выделений в носоглотке их использование оправдано. Кроме того, у таких детей необходима нормализация иммунологического статуса, для чего целесообразно последующее использование иммуномодуляторов. Обязательно включение в план лечения пробиотиков, применение топических кортикостероидов короткими курсами в остром периоде 7–10 дней и не менее двух месяцев при наличии аденоидно-тонзиллита.

Но основное внимание при лечении детей с дисфонией следует обратить:

- на очищение полости носа и носоглотки от вязкого воспалительного секрета с помощью промывания полости носа физиологическими растворами;
- дренаж околоносовых пазух методом перемещения жидкости по Проэтцу;
- использование ингаляций с отхаркивающими средствами и бронхолитиками;
- логофонию.

Современная медицина в состоянии дать детям с несовершенной техникой разговора и пения «путёвку в жизнь на сцене». Однако процесс интеграции сопряжён с множеством трудностей, прежде всего психологического характера, особенно в раннем возрасте ребёнка. Адаптация гиперактивных детей к новым речевым и особенно вокальным установкам, которые предлагают логопеды или фониатры, не говоря уже о руководителях вокальных групп, очень затруднительна. Сложности приспособления к новым артикуляционным и голосовым навыкам выражаются как в снижении внимания, так и в развитии негативного отношения к занятиям не только в лечебном учреждении, но и дома с родителями.

При этом родителям приходится прилагать большие усилия для усвоения предлагаемых фонологических упражнений.

При неадекватном использовании средств реабилитации интеркуррентных инфекций у детей могут длительно наблюдаться голосовые нарушения, хотя глубина этих проблем невелика.

Учитывая, что глубина функциональных нарушений голосовой функции в раннем детском возрасте невелика, для их устранения тре-



буются обычно беседа с родителями, объясняющая им необходимость ежедневного повторения рекомендованных врачами артикуляционных голосовых дыхательных упражнений для улучшения голоса, а также профилактического лечения рецидивов ОРВИ.

Следует отметить, что у большинства больных (75,2%) уже после второго визита на фоне лечения отмечалось значительное уменьшение клинических проявлений, изменений не наблюдалось у 15,8% больных, незначительное улучшение зафиксировано у 9% пациентов. В результате проведения подобного курса лечения к концу наблюдения у большинства пациентов зарегистрировано либо клиническое выздоровление (80,1%), либо улучшение (10,2%), без перемен остались 9,7% детей.

Успех в лечении у 80% больных достигался прежде всего в результате эффективного устранения триггера сопутствующих заболеваний, адекватного, своевременного лечения ГКС, улучшения адаптивного иммунитета, использования иммуномодуляторов, пробиотиков и пребиотиков, своевременного применения иммуностропных препаратов, правильного питания, спорта и закаливания.

Улучшение у 10,2% либо состояние без перемен у 9,7% детей наблюдались в том случае, когда не соблюдался комплаенс – терапия самими больными или родителями осуществлялась неправильно и не в полном объёме, либо не учитывалось наличие коморбидных сопутствующих заболеваний ЛОР-органов, ГЭРБ, бронхиальной астмы и т. д., либо не принимался во внимание фенотип заболевания, т. е. особенности течения заболевания у детей разных возрастов.

Общепринято мнение специалистов, что проблема профилактики рекуррентных ОРВИ, протекающих с явлениями дисфонии, можно решить только через вакцинопрофилактику. Но не менее перспективным направлением профилактики ОРЗ могут оказаться вакцины на основе бактериальных лизатов. Их применение приводит к снижению заболеваемости ОРВИ в 2,5 раза, кроме того снижается продолжительность случая, длительность и выраженность температурной реакции в будущих эпизодах заболевания. Необходимым условием длительного оздоровления детей является уменьшение или полное исключение контакта подобных больных с большим детским контингентом (сады, театры, студии).

В качестве профилактических мероприятий среди детей, посещающих детские сады и школы, мы использовали пассивную иммунизацию весной и осенью, которая приводила к более редкому и лёгкому

течению рецидивов ОРВИ. Она осуществлялась аэрозольным бактериальным лизатом IRS-19 в течение трёх недель и сочеталась с приёмом анаферона по 1 таблетке утром до еды от одного до трёх месяцев. Это обеспечивало удовлетворительный результат у 45% обследованных. Однако влияние пассивной иммунизации было непродолжительно, поэтому требовало постоянной коррекции профилактического лечения у ДЧБ детей обострений рекуррентных заболеваний верхних дыхательных путей.

Для того чтобы избежать рецидивов частых простуд у детей, родителям необходимо внушать неизбежность длительного ежедневного и правильного ухода за слизистой оболочкой полости носа ребёнка, научить их правильному очищению носоглотки от слизи и гноя, обучить ребёнка правильному носовому дыханию, принимать участие в фонетических занятиях с логопедом с последующей тренировкой речи в домашних условиях, обеспечить закаливание организма и следить за соблюдением гигиены голоса (не кричать и не выступать на сцене, громко не петь).

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ВОКАЛОТЕРАПИИ КАК НАУКИ

© Волощенко А. Ю., 2015

*канд. искусствовед., преподаватель МБОУ ДОД ДМШ имени Ипполитова-Иванова г. Ростов-на-Дону*

В настоящее время в нашей стране широко популяризируется певческая культура. В учреждениях дополнительного музыкального образования возрос конкурс на специальность «Сольное пение». Тем не менее среди общей массы учащихся всё чаще встречаются дети с девиациями поведения и психики в целом. В связи с этим педагогам может помочь новое направление, возникшее на стыке музыки и медицины. Это – музыкотерапия и вокалотерапия, как её составная часть. Доктор психологических наук Г. О. Самсонова так определяет музыкотерапию: лечение музыкой, развивающееся как интегративная дисциплина на стыке нейрофизиологии, психологии, рефлексологии, музыкальной психологии, музыковедения, музыкальной педагогики – и подчёркивает, что она всё более утверждается в статусе универсальной воспитательной системы, способной оптимизировать процесс личностного развития человека в сложных условиях современной общественной жизни. В настоящее время звук рассматривается как динамический фактор регуляции са-ногенеза. При этом частота, тембр, громкость музыкальных тонов указываются в качестве биологически активных параметров воздействия, а музыка, написанная в соответствии с законами гармонии, выполняет роль целенаправленного контролируемого вызова для поддержания в организме антистрессорных реакций активации (Самсонова Г. О., 2006).

В Российской Федерации музыкотерапия стала официальным методом лечения с 8 апреля 2003 года, когда Министерство здравоохранения РФ утвердило учебно-методическое пособие для врачей «Методы музыкальной терапии» (Шушарджан С. В., 2002). Из всех средств му-

зыкотерапии самое сильное воздействие на организм оказывает именно пение. Методы вокалотерапии активно используются во всем мире для лечения и профилактики как физических, так и психических расстройств: неврозов, фобий, депрессии (особенно если она сопровождается заболеваниями дыхательных путей), бронхиальной астмы, головных болей и др.

Воздействие пения на душу и тело человека люди заметили ещё в архаичной древности. Не случайно во все времена звуковые вибрации голоса продолжают играть одну из главных ролей в сфере целительства у разных народов и племён всего мира. Первый известный в истории музыкально-медицинский центр был создан в III веке до н. э. в Парфянском царстве. Это было нечто вроде музыкального театра: зрители специально приходили туда, чтобы исцелиться от различных болезней – физических и душевных. В Древней Греции одним из главных требований к врачам, судьям и педагогам было непременно изучение и знание музыки. В древнегреческой мифологии образы бога Аполлона (покровителя искусств) и его сына – бога Асклепия (покровителя врачевания) – являлись символами родственной связи искусства и медицины. Пифагор, Платон, Аристотель (в Средние века и Авиценна) обращали внимание современников на сильнейшее лечебное действие пения, которое, по их мнению, устанавливает пропорциональный Порядок и Гармонию во всей Вселенной (в том числе и нарушенную в человеческом теле). Пифагор лечил многие болезни души, духа, тела, играя составленные им самим для преодоления каждого конкретного заболевания специальные музыкальные композиции («музыкальные гармонии»). В своём исследовании терапевтического воздействия гармонии звука Пифагор открыл, что семь ладов греческой музыкальной системы имеют разное воздействие на эмоции человека. Многие болезни души и тела он лечил и пением (каждый учебный день в его университете все ученики неизменно начинали и заканчивали хоровым пением). О терапевтических свойствах музыки Пифагора философ Ямвлих сказал следующее: «Некоторые мелодии были выдуманы им для того, чтобы лечить пассивность души, чтобы не теряла она надежды и не оплакивала себя, и Пифагор показал в этом себя большим мастером. Другие же мелодии использовались им против ярости и гнева, против заблуждений души». Ещё один древнегреческий мыслитель – Демокрит – настоятельно рекомендовал слушать пение при инфекционных заболеваниях, а также во время приёма лекарств. По его утверждению,

при смертельно опасных инфекциях наибольшую пользу больному приносят звуки высоких женских голосов. В Средние века в арабских странах больных, лежащих в госпиталях, а также умалишённых, заточённых в специальные приюты, лечили именно звуками музыки и пением, ибо уже тогда врачи знали, что музыка «водворяет мир в душах страждущих».

Связь голоса, любого звука, акустической вибрации с нервными центрами особенно полно была изучена и широко применялась на практике в Древнем Китае. Там существовала целая система оздоровления с помощью музыки. Музыкальный лад в китайской музыке – пентатоник – базируется на пяти тонах, соответствующих «пяти первоэлементам Природы» (земля, металл, дерево, огонь, вода), которые, в свою очередь, соответствуют пяти органам человека (селезёнка, лёгкие, печень, сердце, почки). Древнекитайская цигун-терапия рекомендует протяжное и продолжительное пение различных слогов и звукосочетаний для лечения определённых органов. Например:

- для лечения печени неторопливо выдыхают со звукосочетанием «СЮЙ»;
- при лечении лёгких произносят на выдохе звукосочетание «СЫ»;
- сердце оздоравливают через выдох со звукосочетанием «КЭ»;
- звук «Ю» используется при заболеваниях почек, мочевого пузыря, костной системы.

Большое внимание лечению музыкой придавалось и в Древней Индии. Одно из древнейших учений на земле – йога – говорит, что в астральном теле человека есть 14 основных (нади), а также 72 тыс. вспомогательных нервных каналов. Вокал успокаивает 14 главных каналов (каждое нади вибрирует со своей собственной частотой) и помогает им вибрировать в нужном (заданном Природой) темпе (Бреле-Руэф К., 1995). В Древней Индии разработаны и по сей день используются в йоге отдельные звуки и звукосочетания для лечения самых разных заболеваний. Они основаны не на смысловом значении слов, а на целебном воздействии колебаний, возникающих при произнесении звукосочетаний, именуемых мантрами. Их рекомендуется произносить от 8 до 12 раз с интервалом в 2–3 секунды. Например:

- звук «СИ» снимает напряжение, когда человек напуган;
- звук «ПЕОХО» очень благотворно действует на дыхание;
- звук «ЭУОАИЫАОМ» рекомендуется петь над человеком, который потерял сознание, а также петь самому человеку при потере силы.

Главный гармонизирующий звук – это звук «О».

Звук «О», переходящий в «Е», считается очень целебным, и во всех словах «О» – целебная гласная, а «Е» – очищающая.

При произнесении звука «Е» стимулируются горло, паразитовидная железа, трахея. Самый важный звук – звук «НГОНГ». Произношение даже отдельных частей этого звука является целебным. Чистое, серебристое произношение этого звука лечит гайморит. Звук «НГОНГ» очень полезен для солнечного сплетения, желудка и печени. При произнесении звука «НГОНГ» создаются условия для активизации одновременной работы правого и левого полушарий мозга.

В современной Индии вокалотерапия, представляемая как раздел профилактической медицины, ориентирована на устранение беспокойства, возвращение пациента к внутренней целостности и миру с самим собой (ведическая музыка, нада-йога) (Самсонова Г. О., 2007).

В Европе упоминание о лечебном применении вокала относится к первой половине XIX века, когда во Франции психиатрические учреждения стали вводить пение как метод лечения (этот факт считается началом официального признания вокалотерапии как науки). Характерно, что применение вокала в медицине в это время носило преимущественно эмпирический характер.

Первые серьёзные научные исследования лечебного воздействия звуков на организм человека провёл в конце XIX века врач-невропатолог Джеймс Корнинг (США). Он изучал влияние музыки немецкого композитора Рихарда Вагнера при лечении психических расстройств. Даже пробные прослушивания произведений этого композитора пациентами одной из американских психиатрических больниц дали впечатляющие результаты, и в этой больнице стали проводить специальные лечебные концерты (позднее метод был внедрён и в ряде других психиатрических клиник). Как ни странно, но только 100 лет спустя музыкотерапию начали активно использовать во многих лечебных учреждениях США и Европы (целительные звуки музыки стали раздаваться в операционных, стоматологических кабинетах, детских больницах, военных госпиталях и т. д.). Тогда же – в XIX веке – немецкий учёный Г. Фогель.

Фогель первым в мире установил, что под воздействием музыки у человека и животных изменяются кровяное давление, частота сердечных сокращений, ритм и глубина дыхания.

Интенсивное изучение психофизиологических аспектов влияния музыки на организм человека началось во второй половине XX века.

В США терапевтическое использование музыки в медицине впервые получило признание после Второй мировой войны при лечении эмоциональных расстройств и фантомных болей у ветеранов. И успех был настолько ошеломляющим, что даже консервативно настроенные врачи вынуждены были признать сей факт (метод получил официальное признание на государственном уровне). Американская ассоциация музыкальной терапии (ААМТ) была основана в 1950 году. Развитие вокалотерапии в Великобритании и США связано с концепцией профилактической медицины. Первый учебный курс был разработан Дж. Олвин (J. Alvin), основательницей Британской ассоциации музыкальной терапии. М. Пристли (M. Priestley) была создана система аналитической вокалотерапии, соединяющей методы музыкотерапии с индивидуальной психотерапевтической коррекцией. Метод вокалотерапевтической практики, представленный Нордофф и Роббинс (N. Nordoff & C. Robbins), основывался на достижении максимальной социальной адаптации детей с ограниченными возможностями. Авторы предложили использовать как индивидуальные, так и групповые формы работы, считая, что «в самой природе музыки заложено и глубоко личное, и широкое социальное применение». Основой метода стала вокальная импровизация – одна из наиболее эффективных форм психотерапевтического воздействия в атмосфере спонтанного сотворчества терапевта и пациента (Г. О. Самсонова, 2009). В Центре арттерапии в Бирмингеме (Birmingham Centre for Arts Therapies, BCAT) основными методами являются написание и исполнение песен, групповая импровизация и рецептивная вокалотерапия.

В Западной Европе первая учебная программа по подготовке профессиональных музыкотерапевтов была осуществлена в 1961 году в Англии. А в 1975 году там же был основан первый в Европе Центр музыкальной терапии. В 1969-м своё музыкально-терапевтическое Общество создано и в Швеции. В 1973 году в Польше во Вроцлавской высшей музыкальной школе образовано отделение музыкотерапии (в содружестве с медиками здесь разрабатывались методы, позволяющие использовать мелодии для лечения нервных и психических заболеваний). В Германии подобная работа началась с 1978 году в больнице Хердеке и в Музыкальном колледже в г. Аахене (позднее – в 1985 году – при медицинском факультете Университета Виттен/Хердеке был организован Институт музыкальной терапии). Работая совместно с врачами и исследователями, сотрудники этого немецкого института распростра-

нили лечебное применение музыки на многие области медицинской деятельности: педиатрию, невропатологию, детскую и взрослую психиатрию, терапию спинномозговых травм, психосоматических заболеваний, внутренних болезней, интенсивную терапию.

В России в 1913 году академик В. М. Бехтерев впервые организовал Комитет по изучению воспитательного и лечебного действия музыки. Но революция 1917 года всё остановила на многие десятилетия. Лидером современной российской школы вокалотерапии является С. В. Шушарджан, основавший в 1999 году первый в РФ Научно-исследовательский центр музыкальной терапии и восстановительных технологий, где наряду с другими направлениями музыкотерапии активно используется и вокалотерапия. В 2004 году С. В. Шушарджан создал отделение музыкальной терапии и реабилитации при Российской академии музыки имени Гнесиных, где начали готовить профессиональных музыкотерапевтов. Основой методики С. В. Шушарджана является древнекитайское учение о пяти звуках, соответствующих пяти первоэлементам, вследствие чего воздействие того или иного звука на определённый орган и производит оздоровительный эффект.

Таким образом, оздоровление с помощью человеческого голоса является системным процессом интерактивного сотрудничества. Пациенты вовлекаются в разнообразные формы работы, включая прослушивание лечебной вокальной музыки, движения под музыку, импровизацию и лечебное пение: как сольное, так и групповое. Сейчас, когда в нашей стране вокальное искусство становится всё популярнее, наблюдается рост числа детей, обучающихся вокалу, возможности вокалотерапии могут быть не только востребованы, но и просто необходимы при работе педагога с детьми дошкольного и младшего школьного возраста, в том числе с задержкой психического развития, аутизмом или гиперактивностью. Для коррекции нарушений речи у детей, в первую очередь заикания, пение применяется уже давно и широко. А для детей с нарушениями зрения и функций опорно-двигательного аппарата занятия музыкой, и вокалом в частности, – хорошее средство социальной адаптации и повышения самооценки.

Таким образом, педагог может не только выполнить свои прямые обязанности, но и внести посильный вклад в «создание безбарьерной среды» и вовлечение людей с ограниченными возможностями в полноценную общественную и культурную жизнь.

## СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ – АКТЁРОВ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

© Героева Л. М., 2015

*старший преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актёра Санкт-Петербургского государственного института культуры*

Русская вокальная школа обладает богатейшим опытом постановки и развития голоса певца, который не только известен оригинальностью и новизной, но и нацелен на эффективность работы для вокалистов с различными имеющимися данными и уровнем музыкальной теоретической и практической подготовки.

Современные тенденции развития образования, возросшие требования к профессионализму выпускника высшего учебного заведения театрального направления усилили необходимость в формировании индивидуальности специалистов, применению их творческих способностей, развитию индивидуального стиля деятельности. Достижение этой цели возможно только с помощью разработок теоретических и научно-методических основ организации профессиональной подготовки студентов.

Потребности современного мира таковы, что специалист должен не только обладать достаточной профессиональной квалификацией, но также быть личностно включённым в свою профессию и обладать широким кругозором.

Анализ современной ситуации в сфере культуры и искусства выявил, что не всегда талантливый актёр, обладающий впечатляющим интеллектом и хорошим образованием, с успехом окончивший творческое учебное заведение, оказывается готов к профессиональной деятельности. Для молодого специалиста проблема самореализации и самоактуализации на сегодняшний день связана не только с уровнем его творческого потенциала, но и с умением не потеряться на рынке труда,

доказать свою профессиональную состоятельность, оказаться нужным и оценённым в творческо-созидательной деятельности. Всё это доказывает необходимость создания новых подходов к процессу вокальной подготовки на актёрских отделениях вузов (Буева Л. П., 1993).

В научной литературе исследованию вопросов вокальной подготовки драматических актёров уделено недостаточно внимания. Подробнейшим образом исследуются особенности исполнения вокальных арий, специфические творческие моменты реализации художественной идеи, интерпретации музыкальных произведений, в то время как проблемы вокальной подготовки студентов актёрских отделений, особенно теоретические и методические стороны развития их профессионализма, в отечественных вузах остаются практически вне зоны внимания.

Сущностные черты русской вокальной школы были заложены в искусстве Древней Руси. Они происходят из синтеза традиций двух ветвей искусства: высокой культуры храмового пения и русского народного исполнительства, русской песни. Основными признаками отечественной вокальной школы являются кантилена, выразительность слова и интонации, искренность в передаче эмоций, реализм, духовность.

До того как пение превратилось в профессиональное искусство, оно существовало на Руси в виде народного творчества и церковного пения. Русская песня – многогранная и разная, очень широк круг её образов: от личностно-лирических до социально значимых. Русская песня стала постоянным источником вдохновения для наших композиторов, она лежит в основе первых оперных произведений.

Среди характерных особенностей русской песни можно выделить следующие: глубокое содержание и проникновенное исполнение, психология смысла и тесная связь слов и музыки. Главная роль в русской песне отдана слову, именно оно определяет характер мелодии.

Утверждение русской вокальной школы как национального самобытного явления происходит в творческой деятельности основоположника русской оперы М. И. Глинки. Именно его вокальную школу принято считать расцветом русской вокальной школы, характерными принципами которой являются простота, лёгкость и душевность исполнения при совершенной вокальной технике, способность сочетать вокальное мастерство и эмоционально наполненное живое слово. Мастерство драматической игры неразрывно связано с комплексным всесторонним развитием основных вокальных навыков.

Высокая музыкальная и певческая культура являются характерной чертой творчества актёров русского драматического театра. Музыкальность, которая находится в основе их художественной природы, в большой степени характеризовала и отдельные стороны национальной драматургии. Например, тесное переплетение музыкального и драматического жанров в конце XVIII – начале XIX веков, в XX веке помогало в экспериментальных поисках В. Мейерхольда и научно-практических исследованиях величайших преобразователей сцены К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, которые относились с огромным вниманием к вопросам работы драматического актёра с голосом, его постановки и обработки (Станиславский К. С., 1954–1961). Между тем пение вместе с другими средствами выразительности – это только одна из частей сложного комплекса, который должен сформироваться уже на стадии обучения в театральном вузе.

Профессиональная подготовка актёра-певца – приоритетное направление в работе театральных институтов, а также вузов культуры и искусств. Взаимодействие и слияние разных видов искусств – одно из условий профессионального роста актёра в современном мире.

Основу музыкально-эстетического воспитания составляют ценности музыкальной, художественной и эстетической культуры общества и личности.

На сегодняшний день поющий драматический актёр должен:

- понимать и уметь использовать методики психотехники актёра в процессе подготовки роли или партии;
- владеть в совершенстве певческим голосом, правильной сценической речью, разнообразными актёрскими техниками, которые включают в себя пластическую красоту тела, а также быть способным технически и пластически выполнять предложенные режиссёром;
- под руководством режиссёра-постановщика подготавливать и исполнять партии и роли в музыкальных постановках различных жанров, а также независимые партии в концертах;
- уметь работать в творческом коллективе, понимая единый художественный замысел и придерживаясь его.

Основная задача педагога-вокалиста – научить студента-актёра владеть своим голосом вне зависимости от его уровня подготовки и имеющихся вокальных способностей, а также научить вникать в смысл и содержание исполняемого произведения и передавать их аудитории.

Педагог по вокалу ставит и упражняет голос ученика таким образом, чтобы тот мог петь легко и правильно, качественным, свободно льющимся звуком. Красивый голос дан от природы, но именно хороший педагог может развить природные данные актёра и научить использовать их с максимальной эффективностью (Землянский Б. Я., 1987).

При обучении студентов актёрского отделения педагог по вокалу использует те же принципы системы Станиславского, которые участвуют в создании сценического образа. Пользуясь ими, студент-актёр учится раскрывать драматические задачи, скрытые в литературном и музыкальном текстах вокального произведения, чувствовать музыку, вникать в её суть.

Разучивание вокальных произведений полезно тем, что это способствует развитию певческих и общих музыкальных данных студентов: слух, чувство ритма, музыкальная память, что в дальнейшем помогает в развитии общей музыкальности, имеющей особую специфику в театре. Студенту необходимо развивать все регистры своего голоса. Особенно это касается девушек, которым необходимо использовать нижний, или грудной, регистр, без него голос нельзя считать полноценным.

Главными вопросами остаются проблемы дыхания, опоры и голосообразования. На драматической сцене следует избегать различия в характере и манере звучания певческого и речевого голосов. Убрать эту разницу, достигнув естественного, свободного звучания – это одна из задач при разработке голоса. В процессе обучения студенты должны наработать и усвоить навыки плавного, красивого перехода от пения к речи, причём этот переход должен происходить осознанно и руководствуясь конкретными правилами.

В идеале актёры драматического театра должны владеть всеми видами вокализации, однако, как показывает практика, чаще всего они используют «напевание» – манеру пения, считающуюся промежуточным этапом между кантиленой и пением *parlando*. Актёрам приходится использовать по большей части микстовый и грудной регистры. Поэтому педагог должен вести постоянный контроль за работой над средним и низким участками диапазона, над сглаживанием регистров. Вследствие этого бывают случаи, когда у актёра возникают трудности с исполнением высоких нот. Тем не менее не стоит голос драматического актёра «тянуть» вверх. На высоких нотах лучше советовать студенту вместо пения использовать речь, не меняя тональности и ритма вокальной партии (Землянский Б. Я., 1987).

Важную роль в вокальной подготовке имеет самостоятельная работа, в которой студенты должны понимать важность и необходимость тщательного изучения физиологии певческого процесса и всестороннего развития компонентов музыкально-эстетического кругозора.

Музыкальное развитие и воспитание студентов-актёров – это комплексный процесс, неразрывный от работы над речью. Поэтому задача педагога-вокалиста заключается в том, чтобы при совместной работе с педагогом по сценической речи развивать недостающие резонаторные ощущения и таким образом избавиться от различий в звучании между головным и грудным регистрами (Землянский Б. Я., 1987).

Также актуальным является вопрос о правильной организации учебного и жизненного процесса студентов, об исполнении ими строгих гигиенических правил. Поскольку в процессе пения принимают участие разные сферы деятельности организма (мышечная, эмоциональная, интеллектуальная, слуховая и пр.), перенапряжение одной из них может негативно отражаться на звучании голоса, а иногда может привести к его утрате.

Правильное пение базируется на правильном дыхании. Разработка спокойного и свободного дыхания является одной из главных задач в процессе овладения искусством вокала. Студент должен научиться чувствовать и осознавать вдох, задержку и экономное расходование воздуха при выдохе. Умение постепенно расходовать выдыхаемый воздух, распределить его на целую фразу в пении – серьёзная задача в выработке навыков певческого дыхания.

Навык звукообразования формируется правильно при соблюдении следующих условий:

- правильно открытый рот;
- свободно опускающаяся челюсть;
- активные губы, чётко артикулирующие каждый звук. Главное требование на этом этапе – наработка напевного, протяжного звучания голоса. Важную роль в выразительном исполнении произведения играет дикция – чёткое и ясное произношение, чистота и безукоризненность звучания каждой гласной и согласной в отдельности, слов и фраз.
- Основные певческие навыки необходимо развивать в следующих направлениях:
- настраивать студентов на индивидуальную работу;
- расширять эмоциональный опыт студентов через ознакомление с

- хорошим исполнением (педагог, аудио- и видеокассеты);
- предлагать для исполнения различные по эмоциональной насыщенности и жанру вокальные партии;
- регулярно повышать профессиональные требования к вокальному исполнению (Землянский Б. Я., 1987).

Большая часть студентов обычно не умеют грамотно использовать вокальную технику, поэтому педагогу необходимо уделять особое внимание упражнениям-вокализам, которые помогут лучше прочувствовать смешанный регистр, не теряя при этом грудного звучания и яркости тона.

Особым навыком, который требует определённой подготовки, является умение двигаться при исполнении вокальной партии, поскольку проблемы с дыханием ухудшают интонацию, делая крайний участок диапазона и переходные ноты неустойчивыми. Актёр драматического театра должен уметь правильно и уместно двигаться во время исполнения песни и знать, как двигать руками и куда смотреть. Для драматического актёра одним из важнейших навыков является умение «сыграть» песню.

Психология творчества драматического актёра такова, что когда он говорит или поёт, то он совершает действие, то есть такой поступок, который мотивируется намерениями и желаниями его персонажа, образа, героя. В то же время перед зрителем предстаёт не просто персонаж в предлагаемых обстоятельствах, а живой актёр со своим «рабочим аппаратом» (голос, тело). Голосовой аппарат актёра тесно связан с внутренней жизнью, и нельзя нарушать путём произвольного управления теми или иными мышцами голосового аппарата слаженную работу всех мышц человеческого организма, принимающих участие в голосообразовании.

В Санкт-Петербургском государственном институте культуры на кафедре режиссуры и мастерства актёра работа над голосом является обширным комплексом занятий. В программу обучения включены разнообразные приёмы и методы по сценической речи, разработанные в своё время кандидатом искусствоведения, профессором З. В. Савковой (Савкова З. В., 1980; 2007). Голосовой тренинг направлен на мышечную свободу фонационных путей, мягкую атаку звука, согласованное действие дыхания с фонацией и артикуляцией. Причём параллельно с этой работой студенты овладевают системой вокальной гимнастики по методике О.-Л. Монд – специального комплекса, делая который студент

учится механике дыхания для одновременного пения и передвижения (Монд О.-Л., 2009). Включённые при этом в систему общего тренинга различные упражнения по актёрскому мастерству создают тот плацдарм, на который опирается вся работа со звуком. Выполнение сценического действия, видение, воображение, различные ассоциации в процессе голосового тренинга отвлекают внимание студентов от того, как надо правильно глубоко вдохнуть, как найти правильное положение голосового аппарата для свободного воспроизведения звука, и, таким образом, снимается напряжение фонационных путей и обеспечивается рефлекторная работа голосовых органов. Такое триединство (вокал, сценическая речь, актёрское мастерство) позволяет понять и ощутить природу человеческого голоса, а главное – найти пути совершенствования речевого и голосового аппаратов. Каждое занятие начинается с упражнений-разминок, направленных на тренировку плавных вдохов и выдохов. Дыхание – это профессиональная основа драматического актёра.

Комплекс упражнений в процессе подготовки актёра драматического театра, по результатам наблюдений, обеспечивает:

- точное удержание звука до момента окончания его длительности, в том числе при изменении положения тела;
- ровность звучания, отсутствие «мостиков»;
- повышение устойчивости крайних участков диапазона, переходных нот;
- целесообразное расходование воздуха при движениях;
- стабильно ровный расход дыхания, а именно плавность и экономность выдоха;
- возможность использования одного типа дыхания – грудно-брюшного.

В работе педагога по вокалу при обучении студентов – актёров драматического театра важно развить голос, не разрушая его. Главное, что должен уметь педагог, – установить контакт со студентом, сделать так, чтобы тот чувствовал себя раскованно, и провести его через все этапы «строительства» открытого, свободного, чистого, полноценного звука. Вокальный педагог должен уметь таким образом подбирать учебный материал, чтобы он давал возможность студенту не только развиваться как певцу, но и показать себя с лучшей стороны на прослушиваниях. Он должен хорошо понимать природу вокала, знать, где образуется звук и как с помощью правильной фразировки (и музыкальной, и

смысловой) использовать голос наилучшим образом. Педагог должен уметь научить студента правильно пользоваться взглядом и жестами, а также двигаться.

Только в этом случае тренированные свойства голоса становятся навыками, могут быть проверены на творческом материале и выступать в качестве внешней техники словесного действия в работе актёра над ролью.



## ФОНИАТРИЧЕСКАЯ ПОМОЩЬ В РОССИИ: МАРШРУТЫ, ВЕДУЩИЕ В БУДУЩЕЕ

© Казарина О. В., 2015

канд. мед. наук, врач-оториноларинголог ООО «Клиника Льва Рудина»

Фониатрическая помощь, оказываемая оториноларингологами в части профилактики, раннего выявления, лечения и реабилитации пациентов с заболеваниями голосового аппарата, в 50% случаев является неадекватной (Василенко Ю. С., 2004; Дайхес Н. А., 2013).

В настоящее время значительно выросло количество специалистов, профессии которых связаны с голосо-речевой нагрузкой, также увеличилась непрофессиональная нагрузка на голосовой аппарат человека за счёт появления различных средств коммуникации в условиях научно-технического прогресса. Это обусловило увеличение заболеваний голосового аппарата среди населения России и всего мира (Василенко Ю. С., 2005; Карпищенко С. А., 2010; Кунельская Н. Л., 2011; Rubin J. S., 2007).

Значительного снижения показателей заболеваемости гортани в современных условиях невозможно достичь без преобразований в системе здравоохранения. По мнению различных авторов (Симпсон Д., 2006; Кунельская Н. Л., 2011; Rubin J. S., 2007) к числу таких преобразований можно отнести:

- улучшение материально-технического обеспечения и кадрового потенциала;
- внедрение современных медицинских, реабилитационных и здоровьесохраняющих технологий;
- повышение качества и доступности медицинской помощи для широких слоёв населения;
- усиление деятельности по профилактике заболеваемости и инвалидности.

Однако в настоящее время комплексного анализа направления преобразований системы оказания фониатрической помощи в Российской Федерации нет.

Целями настоящего исследования явились оценка существующего состояния фониатрической помощи в регионах Российской Федерации с анализом количества подразделений, кадров, оборудования, а также разработка рекомендаций по улучшению состояния данного вида помощи.

*Материалы и методы.* Для реализации целей и задач, поставленных в исследовании, была разработана методика, которая включила комплекс социально-гигиенических методов: аналитический, статистический, медико-социологический. Учитывая многоаспектность исследуемой проблемы и отсутствие достоверных источников статистической информации, отражающих существующую ситуацию в оказании фониатрической помощи, существовала необходимость использования различных источников информации с выделением объектов исследования и последующей комплексной оценкой полученных результатов. Объектами исследования являлись кабинеты/центры по оказанию фониатрической помощи, их кадровый потенциал (врачи, педагоги) и материальное оснащение в соответствии с существующими нормативами (Приказ Минздравсоцразвития России от 28.02.2011 № 155н «Об утверждении Порядка оказания медицинской помощи населению по профилю “оториноларингология” и “сурдология-оториноларингология”» и Приказ Минздрава России от 12.11.2012 г. № 905н «Об утверждении порядка оказания медицинской помощи населению по профилю “оториноларингология”»).

*Результаты и обсуждение.* По полученным нами данным из 68 регионов Российской Федерации на территории 40 субъектов в 2012 году функционировали 65 подразделений по оказанию фониатрической помощи. В 2014 году их количество уменьшилось до 60, что было связано с упразднением кабинетов в окружных центрах по оказанию оториноларингологической помощи детскому населению Московского региона. Такого количества функционирующих структур по оказанию помощи лицам с заболеваниями голосового аппарата недостаточно для полноценного охвата населения данным видом помощи, что было обосновано еще в середине 90-х годов XX века Ю. С. Василенко Ю. С. и соавт. Так, по мнению авторов, кабинеты должны были функционировать в каждом субъекте с населением до 1 млн человек, центры – в регионах, где проживало более миллиона человек (Тарасов Д. И., Василенко Ю. С., 1998).

Для полноценной диагностики заболеваний голосового аппарата и адекватной терапии на современном этапе необходимо современное

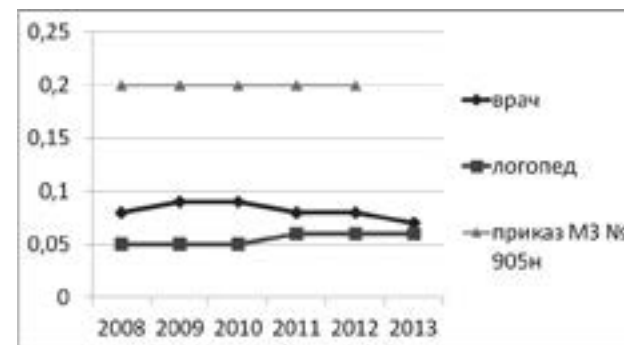
оборудование в кабинетах и центрах по оказанию фониатрической помощи (Фомина М. В., 2004; Mau T., 2010).

При анализе материального оснащения подразделений нами был рассчитан коэффициент обеспеченности оборудованием в соответствии с действующим нормативом (Приказ Минздрава России от 12.11.2012 № 905н), который в среднем по стране составил 0,4. Наиболее полно оборудованием обеспечены подразделения Москвы, Омской, Ростовской областей, Санкт-Петербурга. Не имели специализированного оборудования (коэффициент 0) 15% подразделений, развёрнутых в Дагестане, Карелии, Северной Осетии, Приморском крае, Владимирской и Смоленской областях. Несоответствующее оснащение подразделений встречалось почти в 90% кабинетов и центров по оказанию фониатрической помощи, что, в свою очередь, приводило к погрешностям в диагностике голосовых расстройств.

Важным аспектом адекватной диагностики и дифференциальной диагностики заболеваний голосового аппарата являются имеющиеся инновационные технологии, применяемые врачом-оториноларингологом, оказывающим фониатрическую помощь. Под инновационным оборудованием понимались имеющиеся современные стробоскопические аппараты (видеоларингоскопические, компьютерные), ларингофарингоскопы, акустический анализ голоса. Наличие указанного оборудования позволяет проводить дифференциацию органических и функциональных расстройств голоса и оказывать необходимый спектр лечебных и реабилитационных мероприятий (Краснова Н. В., 2007). Коэффициент инновационности в среднем по стране составил 0,4. В 14% подразделений коэффициент составил 1. Наиболее полно современными возможностями диагностики обладали специалисты Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирской, Омской, Ростовской областей. Не имели какого-либо современного оборудования 41% подразделений, что указывает на катастрофически низкие диагностические возможности, и, как следствие, отсутствие адекватного лечения пациентов с расстройствами голосовой функции.

Одним из основных критериев эффективности работы подразделений по оказанию фониатрической помощи является достаточное количество квалифицированного персонала. Так, по существующему нормативу обеспеченность врачевым и педагогическим персоналом населения должна быть не менее 0,2 на 100 тыс. взрослых и 0,5 на 100 тыс. детей (приказ Минздрава России от 12.11.2012 г. № 905н; Wellness

W., Wendler J., 1991; Schneider-Stickler B., 2012). С учётом того, что детское население, как правило, получает фониатрическую помощь в подразделениях по оказанию помощи взрослым, то истинным показателем обеспеченности оториноларингологами и логопедами был принят уровень 0,2 на 100 тыс. населения. Как видно на рис. 1, показатель обеспеченности врачевым и педагогическим персоналом не соответствовал существующим нормативам за весь период наблюдения.



**Рис. 1.** Динамика обеспеченности врачевым и педагогическим персоналом, оказывающим фониатрическую помощь, в Российской Федерации за период с 2008 по 2013 год на 100 тыс. населения

Другим немаловажным фактором в оказании фониатрической помощи является наличие тематического усовершенствования по фониатрии у оториноларингологов и логопедов, что обеспечивает адекватность оказываемой помощи пациентам с заболеваниями голосового аппарата (Василенко Ю. С., 2004). Анализируя наличие и давность тематического усовершенствования по фониатрии, видно, что отсутствует специализация у 9% оториноларингологов и 14% логопедов, давность прохождения циклов более 15 лет имела у 13% оториноларингологов и 6% логопедов. Это было обусловлено, во-первых, недостаточным количеством обучающихся циклов по профилю «Фониатрия», а во-вторых, отсутствием положения о тематическом усовершенствовании в существующей нормативной базе (приказ Минздрава России от 12.11.2012 г. № 905н).

#### Выводы

1. Установлено, что на территории 68 субъектов Российской Федерации в 60% случаев имелись подразделения по оказанию фониатри-

ческой помощи, что является недостаточным для полного охвата всего населения данным видом помощи.

2. Снабжение современным оборудованием в подразделениях, оказывающих фониатрическую помощь, низкая в 18% субъектов, в 20% подразделений отсутствовало специализированное оборудование для оказания фониатрической помощи. Уровень инновационности оборудования не соответствовал существующим нормативам более чем в 80% подразделений.

3. Обеспеченность населения врачебными и педагогическими кадрами во всех субъектах не соответствовала установленным нормативам за весь период наблюдения (2008–2013). 9% оториноларингологов и 14% логопедов не имели тематического совершенствования по фониатрии, 13 и 6% проходили тематическое усовершенствование по фониатрии более 15 лет назад.

Таким образом, для улучшения оказания фониатрической помощи в Российской Федерации необходимы следующие мероприятия:

- 4) нормативно закрепить функционирование подразделений по оказанию фониатрической помощи в каждом субъекте Российской Федерации;
- 5) утвердить перечень дополнительного оборудования для кабинета/центра по оказанию фониатрической помощи;
- 6) признать необходимым наличие тематического усовершенствования по профилю «Фониатрия» для оториноларингологов и логопедов с периодичностью 1 раз в 5 лет;
- 7) установить шкалу дифференциации регионов по потребности в специалистах фониатрического профиля.

## СОВРЕМЕННАЯ ЭТНОПАРАДИГМА В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

© Медведева М. В., 2015

*заслуженный работник высшей школы РФ, канд. пед. наук, проф.,  
зав. кафедрой сольного народного пения РАМ имени Гнесиных*

Одним из важных средств воспитания у студентов эстетического отношения к народно-певческому исполнительству как единому исполнительско-творческому процессу, на наш взгляд, служит художественная оценка различных явлений данного специфического вида искусства. Устная природа музыкально-поэтического фольклора, свойственные ему синкретизм, многовариантность, историческая и жанрово-стилевая обусловленность делают народное музыкальное творчество уникальным в ряду других явлений духовной культуры.

Оценка конкретного произведения музыкального фольклора осуществляется в процессе познания и анализа его художественного текста, организованного как знаковая система. По мнению Ю. Лотмана, «Изучать текст, приравнивая его к произведению и не учитывая сложности внетекстовых отношений, – то же самое, что, рассматривая акт коммуникации, игнорировать проблемы восприятия, кода, интерпретации и т. д., сводя его к одностороннему акту говорения» (Лотман Ю., 1964).

Анализируемое произведение существует как бы в двух формах: в идеальной – в сознании автора (или в коллективном сознании соавторов) и реальной – в зафиксированном виде (в письменной культуре) или в виде исполнительских версий (в бесписьменных традиционных канонических культурах). Именно к последним относится русское народное певческое искусство. Передавая народные песни по памяти, народные певцы постоянно обновляют и обогащают их с помощью варьирования в форме свободной импровизации. Вот почему многоголосные песни даже в исполнении одних и тех же певцов каждый раз звучат по-новому, а нотации песенных партитур представляют собой как бы их «фотографический снимок», отражающий моноголосное

звучание песен в момент звукозаписи. Народно-песенные традиции сохраняются и развиваются благодаря сотворчеству исполнителей – носителей фольклора. Они бережно сохраняют традиции, опираясь на установившиеся в народном творчестве формы музыкального мышления, и одновременно творчески преломляют их, свободно интерпретируя однажды найденный и впоследствии социально закреплённый музыкально-поэтический художественный образ.

Особенностью существования текстов произведений песенного фольклора является их авторское воссоздание, представляющее собой исполнительско-творческий процесс, который становится затем объектом всех последующих интерпретаций. Последнее свойственно в целом освоению бесписьменных культур. Таким образом, объектом анализа становится воссозданный исполнителем-сотворцом текст. Его наиболее убедительное истолкование интерпретатором невозможно без всестороннего восприятия и оценки им данного текста.

В процессе музыкального восприятия слуховой образ, как известно, возникает на основе звукового образа. Иными словами, происходит преобразование звучащего материала. Механизмы восприятия «обслуживают выполнение... таких операций, как поиск, обнаружение, выделение того или иного музыкального признака» (Назайкинский Е., 1980).

Процесс восприятия произведений фольклора отличается комплексным характером, так как полноценное понимание этих произведений возможно лишь при условии выявления и последующего воссоздания на сцене различных сторон синтетического по своей природе народного музыкального исполнительства. Последнее вбирает в себя в единстве речевую и музыкальную интонации, основывается на специфической образной сфере, отличающейся богатой символикой и разнообразными кодами, содержит взаимопроникающие виды художественной творческой деятельности – игру, хореографию, певческое, инструментальное и речевое музыкальное интонирование.

Воссоздание исполнителем заложенных в фольклорном первоисточнике образов возможно лишь при наличии у исполнителя определённой сформировавшейся художественной оценки интерпретируемого произведения. Природа художественной ценности раскрывается двояко: через «оценку явлений действительности искусством и рассмотрение самого искусства как художественной ценности» (Салеев В., 1977). Особенно трудно это сделать в отношении фольклорных произведений, которые являются как бы частью самой жизни аутентичных народных

певцов – подлинных мастеров, ярких личностей, обладающих богатым внутренним миром, «ценностями духовного порядка» (Цыпин Г., 1988).

Народно-песенные произведения представляют собой высокохудожественные образцы музыкального искусства. Оценивать их необходимо двояко: с одной стороны, с точки зрения личности певца – носителя данной локальной традиционной музыкальной культуры, а с другой – с точки зрения исполнителя, интерпретирующего данное произведение по законам музыкального исполнительского искусства. В этом, на наш взгляд, зачастую кроется то противоречие, которое возникает между фольклористами, ставящими своей целью всестороннее изучение фольклорных текстов, и исполнителями (интерпретаторами) этих текстов. Однако в обоих случаях неизменным является необходимость первоначального понимания, выяснения, а подчас и скрупулёзного восстановления первоначального значения, вложенного в конкретный текст при его создании.

Образцы народного певческого искусства, как правило, настолько глубоко по своему содержанию, что при их исполнении возникает целое «поле» значений, содержащихся в определённых знаках текста. При его истолковании интерпретатор по-своему трактует восстановленное им образное содержание, внося в него своё личностное отношение. В этом случае первоначальный художественный текст приобретает иное, теперь уже исполнительское значение. Таким образом, исполнительская интерпретация художественного произведения подразумевает многовариантное истолкование его текста с учётом формообразующих и содержательных компонентов данного текста, его индивидуального исполнительского значения, а также особенностей слушательского восприятия.

В процессе формирования художественной оценки большую роль играет чувство стиля: «выражение некоторого единства, охватывающего какое-либо множество художественных явлений» (Михайлов М., 1990). Критериями такого единства служат типология художественного содержания (тематики, образов), структурно-композиционные закономерности и музыкально-исполнительские средства. Стилиевое единство может быть нарушено в случае изменения жанрового характера произведения, которое несомненно повлечёт за собой изменения в исполнительских средствах.

Стиль как «свойство (характер) или основные черты» (Асафьев Б. (Глебов И.), 1919) любого художественного явления отражает наиболее яркие особенности конкретной традиции. Особенно наглядно это видно при сопоставлении различных народно-песенных традиций, в которых

стилевые признаки, наряду с жанровыми, являются устойчивыми музыкально-интонационными формами выражения художественного текста. Индивидуальное осмысление и трактовка этого текста исполнителем в области русского певческого искусства осуществляется при помощи различных музыкально-выразительных средств, типов интонирования и артикулирования. Среди «неспецифически-музыкальных» (термин В. Медушевского) средств – темп, динамика, штрихи, артикуляция – выделяется одно ведущее средство, подчиняющее себе звуковысотные, темпо-ритмические и темброво-акустические звуковые отношения. Данным средством является интонационная выразительность исполнения. Именно с помощью верно найденной интонации передаётся образно-смысловое значение текста (вербального или музыкального).

Таким образом, определение критериев художественной оценки фольклорного песнетворчества и исполнительства проводится на основе имеющихся знаний в этой области и опыта восприятия данного вида искусства не только в видео- и звукозаписи, но и в концертном исполнении. Поскольку оценка любого художественного явления подразумевает его сравнение с другими явлениями данного рода, необходимо отметить, что сравнивать между собой следует принадлежащие к одному художественному направлению народно-певческие коллективы.

В области русского народного песенного исполнительского искусства можно выделить три ведущих направления, которые различаются по способу организации, форме существования и характеру репертуара народно-певческих коллективов. Первое из этих направлений относится к подлинному фольклору. Это – аутофольклорные коллективы, певцы которых являются одновременно носителями фольклора, то есть сами творят его. Второе направление представляют фольклорные коллективы, в репертуаре которых преобладают народно-песенные произведения в подлинном или аранжированном виде. Третье – так называемые стилизованные коллективы, в основе репертуара которых лежат обработки фольклорных первоисточников, а также авторские сочинения. Народно-певческие коллективы последних двух направлений («вторичные») относятся к явлению фольклоризма, для которого нехарактерна взаимосвязь исполнительства и творчества, свойственная подлинному фольклору. Репертуар этих коллективов, в отличие от аутофольклорных («первичных»), постоянно расширяется за счёт охвата самых различных по особенностям многоголосия и строению фактуры народных песен.

Художественная оценка коллектива или солиста певца, принадлежащего к любому из данных направлений, проводится по двум основным компонентам – музыкальному материалу и его исполнительскому воплощению. Первый компонент свидетельствует о художественном вкусе исполнителей, проявляющемся при отборе ими произведений в репертуар в соответствии с творческими и техническими возможностями коллектива. Второй – выявляет особенности интерпретации определённого произведения в зависимости от характера использованных приёмов в области звукоизвлечения, аранжировки, сценографии.

Исполнительское воплощение произведений осуществляется по-разному в коллективах, принадлежащих к различным направлениям.

Аутофольклорные коллективы отражают в каждом данном случае свою местную традицию со свойственными только ей чертами: манерой звукоизвлечения, приёмами варьирования и импровизационного распева, особенностями многоголосия и фактуры.

Фольклорные коллективы стремятся показать одну или несколько региональных традиций, используя при этом различные методы их освоения. Зачастую это – копирование певческого искусства народных мастеров. На наш взгляд, воспроизведение особенностей аутофольклорного исполнения целесообразно лишь в плане проникновения в творческую лабораторию подлинных народных певцов: освоение приёмов импровизации, типов интонирования, способов многоголосного распева и др. Последнее необходимо и полезно на стадии обучения, но не на стадии самостоятельной творческой деятельности, ибо, как известно, любая копия бледнее подлинника, а имитация (точное воспроизведение) чего-либо вообще не является продуктивной деятельностью, тогда как исполнительство справедливо считается одним из видов творческой (продуктивной) деятельности. Другой метод освоения народно-песенных региональных традиций предполагает их изучение и преобразование, диктуемое сценическими условиями.

Стилизованные коллективы обобщённо представляют областные (территориально-стилевые) особенности народно-песенного творчества, претворяют наиболее характерные черты фольклорного песнетворчества и традиционного исполнительства.

Главными критериями художественной оценки народно-певческого исполнительства, представляемого коллективами различных направлений, на наш взгляд, являются следующие:

- 1) качество исполняемого народного музыкально-поэтического материала, его самобытность, духовная наполненность и художественные достоинства;
- 2) уровень певческого мастерства (умение передать в совокупности жанрово-стилевые черты произведения, раскрыть его образно-художественный строй посредством использования характерных певческих тембров, различных приёмов интонирования и артикулирования, специфических особенностей строя и фонетики);
- 3) степень проявления таких качеств исполнения, как выразительность, непосредственность, своеобразие и творческая индивидуальность;
- 4) соответствие исполнения фольклорного материала (в подлинном или обработанном виде) особенностям конкретного народно-песенного стиля и жанра (манера исполнения, тип многоголосия, характер соотношения различных по функции голосов, наличие определённых народных инструментов);
- 5) владение импровизационными приёмами исполнения (мелодическое, тембровое, ритмическое, фактурное, ладогармоническое варьирование);
- 6) воплощение народно-песенных произведений на сцене (характер костюма – этнографический или стилизованный, особенности хореографии, драматургического построения концертного выступления, оформления сцены, общая сценическая культура исполнителей).

Наиболее продуктивно, по нашим наблюдениям, использование данных оценочных критериев при сравнении исполнения одного и того же произведения в различных интерпретациях. При таком сравнительном анализе главным эталоном является подлинный фольклор, служащий одновременно источником фольклоризма и мерой его ценности. Однако необходимо учитывать, что «аутентичность воспроизведения фольклора не может в той или иной сфере культуры быть единственным оценочным критерием» (Гусев В., 1977).

Успешное применение разработанных нами критериев художественной оценки возможно только при том условии, что студенты свободно оперируют накопленными в области фольклорного песнетворчества знаниями и обладают достаточно большим опытом слухового и зрительного восприятия народно-певческого искусства.

## ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЗАЩИТЫ ГОРТАНИ ПЕВЦА И АКТЁРА ОТ ПРОФЗАБОЛЕВАНИЙ

© Морозов В. П., 2015

*д-р биол. наук, проф., главный научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и Института психологии РАН*

Известно, что гортань певцов и актёров как самая уязвимая часть голосового аппарата часто страдает от перегрузок и профзаболеваний (фонастения, афония и др.). В результате голос теряет эстетические и вокально-технические качества (Ермолаев В. Г., Лебедева Н. Ф., Морозов В. П., 1970; Морозов В. П., 1977; Василенко Ю. С., 2002; Рудин Л. Б., 2009, 2012, 2013). В случае постоянных перегрузок могут возникнуть необратимые нарушения структуры и функции голосовых складок, и медикаментозные меры могут оказаться неэффективными.

Артист теряет квалификацию, вынужден довольствоваться второстепенными ролями или прекратить сценическую деятельность.

Среди профилактических мер защиты гортани от перегрузок и профзаболеваний наиболее естественным и эффективным представляется овладение артистом *резонансной техникой голосообразования*.

Напомним, что резонансной техникой голосообразования называется техника с эффективным использованием певцом или актёром резонансных свойств голосового тракта (полостей) во взаимодействии с работой дыхания и гортани с целью улучшения тембра и усиления голоса, достижения его лёгкости, полётности, неутомимости и защиты гортани от перегрузок и профзаболеваний.

Научно-экспериментальные обоснования резонансной техники и техники голосообразования приведены в моих книгах «Искусство резонансного пения» (Морозов В. П., 2008), а также «Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров» (2013) и в ряде статей.

Научно-практическим обоснованием резонансной техники служат также высказывания мастеров вокального искусства, вокальных и ре-

чевых педагогов об ощущениях резонанса и представлениях о технике резонансного голосообразования. «У нас в пении нет никаких секретов, никаких других возможностей в голосе, кроме резонанса. Поэтому резонаторную настройку – этот верный механизм голосообразования – нельзя терять ни при каких ситуациях. Потеряв резонанс, перестаёшь быть певцом», – писал Дженнаро Барра – выдающийся вокальный педагог при театре Ла Скала, у которого стажировались крупнейшие певцы со всего мира.

Среди педагогов сценической речи эффективно обучает резонансной технике американский педагог Кристин Линклэйтер (Линклэйтер, 1993), которая собирает на своих семинарах желающих из разных стран. Она использует метафорические образные представления и методы по овладению резонансной техникой, советы типа «как будто», что созвучно магическому «если бы» Станиславского и не противоречит психологическим основам резонансной теории голосообразования.

В настоящем докладе рассмотрим профилактическую роль резонансной техники голосообразования на примере профессионального пения (как наиболее изученного автором объекта исследования).

Всего насчитывается **семь видов защиты** гортани певца при резонансной технике пения, из которых шесть видов можно считать эффективными и для актёров, разумеется, при условии владения актёром резонансной техникой голосообразования.

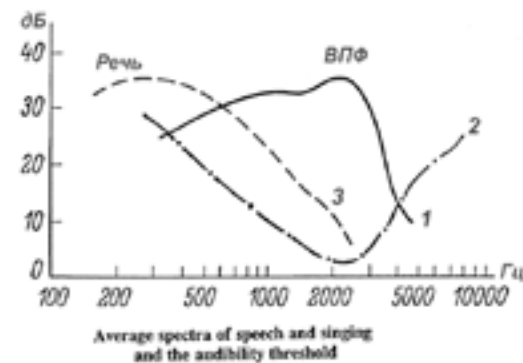
**Первый защитный механизм.** Он определяется тем, что певческие резонаторы при определённой оптимальной настройке (а не в любом случае, не будем забывать это важное условие!) способны в сотни раз усилить первичный звук голосовых складок за счёт повышения коэффициента полезного действия голосового аппарата (то есть без каких-либо дополнительных усилий со стороны певца) и тем самым избавить певца от необходимости перенапрягать гортань для достижения большой силы голоса и хорошей полётности, что особенно требуется для озвучивания больших концертных залов.

На лекциях по резонансной теории я снимаю телефонную трубку и спрашиваю: кто слышит звук зуммера телефона? Практически никто не слышит. Тогда я приставляю к трубке заранее настроенный резонатор и снова спрашиваю, кто слышит. Слышат все! Так как резонатор усилил звук на 30 дБ и притом не потребовал никакой дополнительной энергии от источника звука!

Резонаторы голосового аппарата, при их оптимальной настройке, обладают таким же чудесным свойством усиливать голос без какой-либо дополнительной энергии, а только лишь путём превращения большей части энергетических затрат певца: дыхания, усилий гортани – в звук. Поэтому у нас есть основание назвать эту добавку к силе голоса, которую дают нам резонаторы, как бы «даровой энергией». «Резонаторы дают нашему голосу “даровую энергию”. Возьмите её, как это делают великие мастера вокального искусства», – призываю я на лекциях по резонансной теории пения.

Призывы эти и разъяснения не остаются неслышанными, и ряд моих слушателей, учеников и коллег с успехом применяют принципы резонансной теории и техники на практике обучения вокалистов.

**Второй защитный механизм.** Он состоит в том, что певческие резонаторы перераспределяют спектральную энергию голоса певца таким образом, что значительная часть её оказывается в зоне *максимальной чувствительности слуха, то есть в области высокой певческой форманты (ВПФ) – 2500–3000 Гц* (рис. 1). Важно отметить, что ВПФ имеет резонансное происхождение как результат резонанса полости гортани при условии ее свободы (!) в пении.



**Рис. 1.** Сравнение усредненного спектра певческого голоса (1) и порогов слухового восприятия (2) показывает, что высокая певческая форманта (ВПФ) располагается в зоне максимума слуховой чувствительности (то есть минимума порогов слуха). Средний спектр речевых звуков (3) имеет максимум в низкочастотной области, то есть не соответствует максимуму слуховой чувствительности

Эта особенность обеспечивает певческому голосу значительно бóльшую громкость и слышимость по сравнению с речевым звуком, в

котором ВПФ отсутствует. По горизонтали – частота звука в герцах, по вертикали – относительная сила звука в децибелах.

Если из голоса хорошего певца удалить ВПФ, то голос сильно потеряет в громкости, не говоря уже о том, что он утратит и эстетическую красоту звучания, станет глухим, неполётным.

Подобные опыты, сделанные мною с голосами Ф. Шаляпина, В. Атлантова, Н. Охотникова, М. Ланца, С. Лемешева и других известных певцов (с применением ещё аналоговой техники), показали, что голос с удалённой высокой певческой формантой теряет в громкости 10–12 дБ даже при условии, если его уравнивать по силе с исходным нормальным певческим звуком данного певца.

Из этих опытов следует, что певцу крайне важно иметь в своём голосе необходимый уровень высокой певческой форманты. А поскольку происхождение ВПФ связано с активностью верхних резонаторов, становится понятным совет выдающихся певцов и опытных педагогов: заботиться о том, чтобы обеспечить головной резонанс не только на верхних нотах, но и на всём диапазоне голоса, включая самые низкие ноты (см. их высказывания в кн.: Морозов В. П., 2013).

Таким образом, помимо эстетической роли верхний резонатор, формирующий высокую певческую форманту, выполняет и важную защитную функцию по отношению к гортани.

**Третий защитный механизм.** Он состоит в сильнейшем обратном воздействии резонаторов на колеблющиеся голосовые складки (Сорокин В. Н., 1985, 1992, 2012; Морозов В. П., 2008), что достигается оптимальной сонстройкой верхнего и нижнего резонаторов и приводит к значительному облегчению колебательного процесса голосовых складок. В результате голосовые складки оказываются в переменном звуковом давлении большой силы, которое значительно облегчает их периодическое расхождение и сближение, то есть уже не столько складки колеблют воздух, сколько резонирующий столб воздуха колеблет голосовые складки. Они как бы опираются на соколеблющийся синхронно с ними столб воздуха в резонаторах.

Это приводит к характерной для резонансной техники лёгкости и непринуждённости голосообразования, ощущению звучащих и сильно вибрирующих резонаторов всего голосового тракта (взаимосвязи грудного и головного резонансов). Это ощущается как самим поющим, так и слушателями. Очаровательная лёгкость *bel canto* – это результат резонансной техники пения.

**Четвёртый защитный механизм.** Определяется активизирующей функцией резонаторов. Активизирующая функция резонаторов проявляется в том, что вибрация их стенок (при достаточной интенсивности, то есть в случае оптимальной настройки резонаторной системы) оказывает активизирующее (стимулирующее) воздействие на голосовую функцию, прежде всего на сами резонаторы, на работу гортани и голосовых складок. Явление носит чисто физиологический рефлекторный (непроизвольный) характер, иначе говоря, раздражение виброрецепторов через центральную нервную систему приводит к повышению тонуса и фонаторной активности голосового аппарата певца.

Как мы знаем, ещё известный врач-фониатр Московской консерватории Е. Н. Малютин использовал вибрационный массаж гортани певцов с целью излечения фонастении (Малютин Е. Н., 1912, 1924).

Малютин также показал, что резонансным ощущениям в ротовой полости способствует высокий нёбный свод (купол), что наблюдается у хороших певцов по сравнению с низким (плоским) нёбным сводом у неудачных певцов (рис. 2).

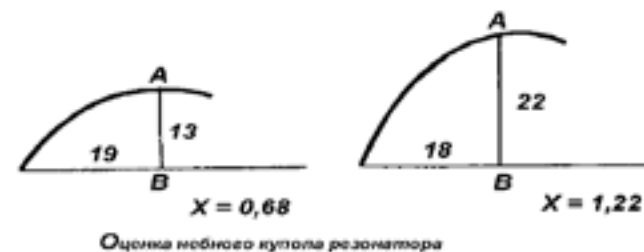


Рис. 2. Сравнительная оценка купола нёбного свода у неудавшейся певицы (слева) и знаменитой во времена Малютина сопрано А. Фострём (справа).

Как мы видим, близость купола к передним зубам у обеих певиц примерно одинакова: 19 и 18 мм соответственно, но высота купола у Фострём намного больше (22 мм), чем у неудавшейся певицы (13 мм)

Хорошо резонирующий певческий голос вызывает сильные вибрационные ощущения не только в ротовой полости, но и в придаточных пазухах носа – гайморовых, лобных. Придаточные полости носа сами по себе не могут влиять на резонанс ввиду отсутствия их акустической связи с окружающим пространством. Но они выполняют индикаторную функцию, несут певцу информацию об эффективности работы



носового резонатора (ощущение «маски», высокой позиции звука). По этой причине я их называю *резонаторами-индикаторами*.

При заболеваниях этих полостей (гайморите и др.) вибрационная чувствительность резонаторов-индикаторов снижается, что и затрудняет пение (Аникиева З. И., 2011; Степанова Ю. Е., 2012 и др.).

**Пятый защитный механизм.** Связан с особой организацией *дыхательной функции* певца во время фонационного выдоха и, в частности, обеспечением так называемой *вдыхательной установки*. Согласно резонансной теории пения, оптимальная вдыхательная установка осуществляется с неизменным участием диафрагмы (!), которая благодаря нервным рефлекторным связям с гортанью освобождает её от «зажатия» и активизирует её фонационную активность.

Помимо того что диафрагма предохраняет голосовые складки от чрезмерного напора выдыхаемого воздуха (традиционное представление), она является средством рефлекторного управления резонансными свойствами грудного и верхнего резонаторов и достижения «резонирующего певческого дыхания» и «близкого звука». При этом у певца создаётся ощущение, что «дыхание как бы обходит голосовые складки и не касается их» (Дж. Барра), то есть создается максимально щадящий режим работы голосовых складок (при минимальном расходе дыхания и максимальном акустическом эффекте). «Мой принцип – минимум дыхания – максимум резонанса», – говорил мне в интервью выдающийся бас Большого театра М. О. Рейзен.

**Шестой защитный механизм.** Носит *психологический характер*. Ощущения певцом собственного голоса и способов (процессов) его образования в голосовом аппарате весьма разнообразны. Они формируются при участии разных органов чувств, порождаются разными физическими причинами (звук, вибрация, мышечная активность) и распространяются на всю «географию» тела певца. Поэтому возникает важнейшая *психологическая и педагогическая проблема – что главное в этих ощущениях для управления певческим голосом и куда должен быть направлен главный фокус внимания певца?*

Поскольку гортань с голосовыми складками является важнейшей частью голосообразующего аппарата, то, казалось бы, туда и должно быть направлено основное внимание певца, что нередко рекомендуется и практикуется (Юдин С. П., 1962 и др.).

Однако, как показывает опыт многих мастеров вокального искусства, певцов и педагогов (Е. Г. Ольховский, В. М. Луканин, Г. И. Тиц

и др.), концентрация внимания на колеблющихся голосовых складках и соответствующих мышечных ощущениях певца приводит к отрицательным результатам, поскольку провоцирует напряжённое горловое звучание голоса по известному психологическому механизму идеомоторного акта: «представление рождает соответствующее движение». В данном случае излишнюю напряжённость гортанных и окологортанных мышц нарушает сложившийся автоматизм взаимодействия голосовых складок с работой дыхания и резонаторов, а кроме того, не обеспечивает оптимальную настройку резонаторов (вследствие иной психофизиологической установки).

Опытные высокопрофессиональные певцы и педагоги, судя по их высказываниям (например, в моей книге «Резонансная техника пения и речи», 2013), избегают культивировать в сознании образ собственного голоса как «образ поющей гортани» («голосовой щели», «голосовой борьбы») и заменяют его образом «сильно резонирующего музыкального инструмента», например органной трубы и т. п., с соответствующей концентрацией внимания на вибрационных ощущениях, являющихся результатом активности резонаторной системы и «резонирующего дыхания». При этом они широко пользуются эмоционально-образными, метафорическими представлениями о работе резонаторов и дыхания (Е. Образцова, М. Рейзен, И. Петров-Краузе, А. Ардер, Н. Гяуров, И. Корадетти, Дж. Барра и др.).

**Седьмой защитный механизм.** Его создаёт феномен *вibrato* певческого голоса, представляющий собой амплитудно-частотную модуляцию певческого звука с частотой 6–7 колебаний в секунду. Происхождение *вibrato* связано с периодической активностью окологортанных мышц и артикуляционного аппарата певца. Исследования показали, что природное *вibrato*, также как и трель, является результатом *механического резонанса* гортанно-глоточной системы, обеспечивающего лёгкость и непринуждённость формирования *вibrato* (Морозов В. П., 1977, 2008).

Указанная периодическая активность окологортанных мышц, глотки, самой гортани, языка, губных мышц оказывает благоприятное влияние на работу гортани, поскольку известно, что колебательный динамический режим любой мышечной системы с физиологической точки зрения более экономичен и менее утомителен, чем режим статического напряжения, приводящий к быстрой утомляемости мышц. «Пение должно быть массажем голосового аппарата, а не утомлением его», – считает солистка Ла Скала М. Оливьеро.

Таким образом, вибрато не только придаёт голосу певца приятное на слух эстетическое качество, но и предохраняет гортань от перенапряжения.

В заключение следует подчеркнуть, что все семь названных защитных механизмов гортани и голосовых складок реализуются только при овладении певцом совершенной *резонансной техникой пения*.

Она является высочайшим искусством, характерным для выдающихся певцов, средством художественной выразительности и вместе с тем важнейшим средством профилактики профессиональных заболеваний голосового аппарата, а также восстановления голоса в фonoпедических целях.

Что касается актёров, то педагоги по сценической речи также включают в программы обучения студентов театральных вузов упражнения по развитию резонансных свойств голосового аппарата. (Ю. А. Васильев, В. П. Камышникова, М. П. Оссовская, Н. Л. Прокопова, И. Ю. Промптова, А. Д. Червинская, Е. И. Чёрная и др.). Их интересные работы включены мною в недавно изданную книгу «Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров» (Морозов В. П., 2013).

## ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «СТУДИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ „СОЛОВУШКА”» В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ВОСПРИЯТИЯ КРАСОТЫ У ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ

© Нужина О. Е., 2015

*заслуженный работник культуры РФ, педагог дополнительного образования детей высшей квалификационной категории МБОУ ДОД ЦДТ № 6, г. Ульяновск*

Среди разнообразных видов детского творчества трудно недооценить привлекательность и эффективность сольного и группового эстрадного пения, социальная и эстетическая природа которого создаёт наиболее благоприятные условия для комплексного воспитания детей. Само по себе коллективное пение является прекрасной психологической, нравственной и эстетической средой для формирования лучших качеств личности.

Современные учёные не зря называют искусство одним из способов познания человека. По мнению С. Ю. Головина именно «способность деятеля искусства к восприятию красоты позволяет наилучшим образом использовать свой творческий потенциал в поисках решения художественной “сверхзадачи”. Способность зрителя к восприятию красоты сближает его с другими людьми через сопереживание прекрасного, напоминает о существовании общечеловеческих ценностей» (Гажевская Т. С., 2013).

При этом особая роль отводится восприятию музыки, поскольку «восприятие музыки является одним из средств целенаправленного педагогического воздействия и играет большую роль в процессе духовно-эстетического становления личности молодого человека, оказывает влияние на эстетическое отношение, чувства, суждения и вкусы» (Головин С. Ю., 1998).

Таким образом, основой для гармоничного развития личности, а стало быть, и социума в целом, становится способность индивида к

восприятию красоты, закладываемая, как правило, в детском и юношеском возрасте. Одновременно следует отметить, что влияние процессов глобализации, а также трансформация системы жизненных ценностей россиян под воздействием рыночных преобразований в экономике государства привели к тому, что вопросам воспитания способности восприятия красоты уделяется всё меньше внимания как со стороны семьи, так и со стороны школьного и музыкального образования. По мнению автора, в решении данной проблемы важную роль могут и должны сыграть учреждения дополнительного образования, сохранившие бесценный педагогический опыт воспитания данной способности у детей и юношества и обогатившие его оригинальными авторскими технологиями, включающими достижения современной науки.

Как показал анализ теоретических источников, проблема эстетического восприятия с давних лет была предметом внимания учёных различных направлений научного познания: философов (Платон, Аристотель, Демокрит, Г. Гегель), эстетиков (А. И. Буров, Н. И. Киященко, Л. Н. Коган, Л. П. Печко), психологов (Б. Г. Ананьев, Л. С. Выготский, Л. М. Веккер, А. В. Запорожец, Е. Л. Крупник, А. Н. Леонтьев, В. И. Петрушин, И. М. Сеченов, Б. М. Теплов, Д. Б. Эльконин и др.).

Разработке методологии решения педагогических проблем музыкального воспитания и музыкального восприятия посвящены работы Э. Б. Абдуллина, О. А. Апраксиной, В. К. Белобородовой, Л. В. Горюновой, Н. А. Гродзенской, Д. Б. Кабалецкого, Б. М. Неменского, В. Д. Остроменского, В. И. Петрушина, Г. М. Цыпина, В. Н. Шацкой и др.

В то же время следует отметить, что большинство данных работ либо имеют общетеоретическое значение, либо не учитывают современных тенденций социального развития, что усложняет практическое применение их результатов.

Таким образом, актуальность темы исследования определена возрастающей потребностью российского социума в эффективных технологиях формирования восприятия красоты у детей и подростков и недостаточной научной разработанностью данной темы.

*Целью статьи* стал анализ дополнительной образовательной программы «Студия эстрадной песни “Соловушка”» с целью использования позитивного авторского опыта для разработки методов и приёмов формирования эстетического восприятия вокального искусства у детей и подростков в процессе организованной деятельности учреждений дополнительного образования.

Для достижения цели исследования были определены следующие задачи:

- проанализировать основные этапы реализации дополнительной образовательной программы «Студия эстрадной песни “Соловушка”»;
- исследовать особенности формирования восприятия красоты у детей и подростков на разных этапах реализации исследуемой программы.

Объектом исследования стала дополнительная образовательная программа «Студия эстрадной песни “Соловушка”» (заслуженный работник культуры РФ, педагог дополнительного образования детей высшей квалификационной категории МБОУ ДОД ЦДТ № 6, г. Ульяновск О. Е. Нужина).

Теоретико-методологической базой исследования явились работы российских и зарубежных учёных по данной проблеме, материалы общеобразовательных программ обучения теории и музыки общеобразовательных школ, методические рекомендации Министерства культуры РФ и Всероссийского научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительной работы, дополнительная образовательная программа «Студия эстрадной песни “Соловушка”».

В ходе исследования были использованы общенаучные методы познания, например метод анализа и синтеза и др.

Дополнительная образовательная программа «Студия эстрадной песни “Соловушка”» разработана и реализуется в муниципальном бюджетном образовательном учреждении дополнительного образования детей Центр детского творчества № 6, представляя комплексный метод обучения эстраднему вокалу в рамках учреждения дополнительного образования. Программа была разработана в 1994 году, переработана с учётом изменившейся внешней среды в 2005 году и дополнена в 2008-м.

Основной целью программы стало создание условий, обеспечивающих выявление и развитие одарённых детей, реализацию их потенциальных возможностей и оказание им социальной поддержки.

Для реализации цели и задач программы автором была разработана модель образовательного процесса, позволяющая осуществить системный, деятельно-личностный подход к формированию эстетической культуры ребёнка в тесной связи с музыкальным, художественным, нравственным и физическим воспитанием.

В студии эстрадной песни «Соловушка» обучаются дети и подростки в возрасте от 6 до 16 лет, объединённые в возрастные подгруппы.

В процессе обучения выделяют три основных этапа (ступени) (рис. 1).



**Рис. 1.** Основные этапы реализации дополнительной образовательной программы «Студия эстрадной песни “Соловушка”»

Основные возрастные подгруппы приведены в табл. 1.

**Таблица 1**

Возрастные подгруппы дополнительной образовательной программы «Студия эстрадной песни “Соловушка”»

Год обучения	Возрастной диапазон	
	Младшая группа	Старшая группа
1-я ступень – подготовительная и развивающая (1-й и 2-й года обучения)		
1-й год	6–8 лет	9–12 лет
2-й год	7–9 лет	10–13 лет
2-я ступень – развивающе-углубленная (3-й и 4-й года обучения)		
3-й год	8-10 лет	11-14 лет
4-й год	9-11 лет	12-15 лет
3-я ступень – концертный состав (5-й год обучения и по желанию выпускники студии)		
5-й год	10–12 лет	13–16 лет

Проанализируем подробнее каждый из этапов программы в контексте формирования восприятия красоты детьми и подростками.

Первая ступень – подготовительная, первый и второй года обучения.

Как показывает анализ программы, основной целью первого года обучения является привитие интереса к систематическим занятиям эстрадным вокалом.

На этом этапе в рамках программы решаются следующие задачи:

а) образовательные:

- формировать теоретические и практические знания об элементах музыки, выразительных средствах, её строении и формах,

- познакомить с азами нотной грамоты,

- научить ориентироваться в понятиях «унисон» и «двухголосие»;

б) развивающие:

- вырабатывать навыки: певческой установки, правильного дыхания, артикуляции, звуковедения, различной атаки звука,

- развивать мелодический слух, метроритмические ощущения,

- формировать и развивать певческий аппарат;

в) воспитательные:

- воспитывать интерес к вокальному пению,

- развивать основные морально-этические качества (уважение к окружающим, вежливость, взаимопонимание, взаимопомощь),

- вырабатывать коммуникативные навыки.

Как показывает анализ, основы формирования восприятия красоты и воспитание основных морально-этических качеств закладываются именно на первом этапе реализации программы. На этом этапе дети первого года обучения активно знакомятся с возможностями вокала как искусства, а также с собственными вокальными возможностями, проецируя познание не только вовне, но и в самопознание. На этом этапе происходит накопление информации, пробуждение интереса ребёнка к восприятию вокального и иного искусства, формирование восприятия красоты на уровне «зритель / слушатель».

Целью второго года обучения является закрепление и совершенствование умений и навыков, полученных на первом году обучения.

Основными задачами второго года обучения программа определяет:

а) образовательные:

- научить работать над текстом, добиваясь смыслового единства текста и музыки (интонирование),

- подготовить к определению приемлемой тесситуры при выборе индивидуального репертуара, закрепить понятия «унисон» и «двухголосие»,

- добиться правильного определения движения мелодии и кульминации произведения,

- научить особенностям исполнения музыкального произведения сольно и в составе вокальной группы;

б) развивающие:

- выработать звучность гласных и правильного чёткого произношения согласных,
- развивать «сглаживание» регистров и плавного звукоизвлечения;
- в) воспитательные:
  - способствовать развитию художественного вкуса,
  - развивать трудолюбие, дисциплинированность, уважение к окружающим,
  - содействовать усвоению культуры публичных выступлений.

Как видим, на данном этапе продолжается активное формирование восприятия красоты воспитанниками студии, однако от созерцательно-информативного восприятия воспитанники постепенно переходят к анализу, сравнивая различные произведения и развивая художественный вкус. На этом этапе реализации программы начинается формирование культуры публичных выступлений. Таким образом, от восприятия красоты с позиции зрителя / слушателя воспитанники постепенно переходят к восприятию красоты с позиции исполнителя, творца.

Вторая ступень – репетиционная, третий и четвёртый года обучения.

Целью третьего года обучения является совершенствование индивидуального мастерства исполнения музыкальных произведений.

На этом этапе программой реализуются следующие задачи:

- а) образовательные:
    - продолжить знакомство с нотной грамотой,
    - научить управлению голосовыми связками (по школе С. Ригса),
    - раскрыть особенности исполнения музыкального произведения под аккомпанемент и фонограмму;
  - б) развивающие:
    - совершенствовать навыки, полученные на первой ступени обучения,
    - развивать певческий диапазон и вокально-исполнительские навыки (исполнение красивым звуком, соблюдение динамических оттенков, чувство текста, чёткое пропевание окончаний слов);
  - в) воспитательные:
    - воспитывать самостоятельность, инициативность,
    - содействовать становлению адекватной самооценки ребенка,
    - способствовать развитию ощущения значимости своих действий посредством участия в концертных выступлениях.
- Как показывает анализ, на этом этапе формирование восприятия

красоты детьми и подростками приобретает всё более творческую, созидательную направленность, поддерживая трансформацию личности из созерцателя красоты в её создателя, творца. Немаловажную роль при этом играет развитие ощущения значимости своих действий посредством участия в концертных выступлениях и анализа восприятия собственного творчества зрителем.

Целью четвертого года обучения программы является интенсификация учебно-творческой работы, совершенствование сценических выступлений.

Среди основных задач:

- а) образовательные:
  - систематизировать знания обучающихся по нотной грамоте (соль-феджио),
  - научить принципам подбора музыкально-выразительных средств, исходя из музыкального произведения и решаемых задач,
  - обучить методам самоконтроля физического состояния и приёмам аутогенной тренировки,
  - способствовать освоению различных стилей исполнения;
- б) развивающие:
  - расширять певческий диапазон и улучшать вокально-исполнительские навыки (аcapella, многоголосие),
  - совершенствовать способность к импровизации, поиску индивидуального стиля исполнения и репертуара,
  - развивать артистические способности;
- в) воспитательные:
  - побуждать обучающихся к самосовершенствованию, самообразованию,
  - воспитывать чувство наставничества, тактичного и уважительного отношения к окружающим.

Как видим, на четвёртом году обучения у воспитанников программы начинают формировать чувство наставничества, то есть побуждают не только самим воспринимать красоту, но и способствовать правильно-му восприятию красоты окружающими. Кроме того, продолжает формироваться созидательное, творческое отношение к реальности, желание изменить действительность в лучшую сторону.

Третья ступень – исполнительская, пятый год обучения.

На пятом году обучения основной целью становится создание ситуации успеха и развитие творческих способностей.

На этом этапе решаются следующие задачи:

а) образовательные:

- изучить основы режиссуры концертного выступления,
- продолжить изучение различных стилей исполнения (блюз, свинг, рэп, романс и т. п.),
- познакомить с требованиями поступления в профильные средние и высшие учебные заведения соответствующего профиля и существующими специальностями;

б) развивающие:

- совершенствовать приёмы многоголосного и а капелльного пения, а также исполнения музыкального произведения на иностранном языке,
- содействовать развитию адекватной самооценки,
- способствовать осознанию своих профессиональных склонностей, интересов, способностей;

в) воспитательные:

- воспитывать положительную устойчивую мотивацию к непрерывному образованию, самообразованию,
- формировать отношение к традициям и самобытности коллектива как самоценности.

На данном этапе реализации программы формирование восприятия красоты у воспитанников получает новую направленность. Восприятие красоты с позиции творца и наставника, сформированное на предыдущих этапах программы, позволяет осознать красоту коллективного творчества, воспринимать самобытность коллектива как самоценность и создать устойчивую мотивацию к совершенствованию как внутри коллектива, так и вне его. Собственно, формирование восприятия красоты как результата коллективного созидания является итогом воспитательной составляющей программы и определяет её воспитательную ценность в масштабах России.

По мнению автора, дополнительная образовательная программа «Студия эстрадной песни “Соловушка”» наглядно демонстрирует огромный потенциал учреждений дополнительного образования в формировании восприятия красоты детьми и подростками, а присвоение студии эстрадной песни «Соловушка» званий Образцового, Народного самодеятельного коллектива, стабильность состава студии и социального заказа на данную образовательную услугу свидетельствуют об актуальности и востребованности данной дополнительной образовательной программы.

## ГОЛОС В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕЛЕВЕДУЩИХ

© Огаркова Ю. Л.<sup>1</sup>, Масленникова А. В.<sup>2</sup>, Голева О. А.<sup>3</sup>, 2015

*1 – канд. физ.-мат. наук, доц. кафедры психотерапии и психологического консультирования НОУ ВПО «Московский институт психоанализа», кафедры телевидения ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»*

*2 – канд. биол. наук, зав. лабораторией нейродефектологии и нейропедагогики Института нейронаук и когнитивных исследований ФГБОУ ВПО «Московский государственный гуманитарный университет имени М. А. Шолохова»*

*3 – студентка факультета телевидения (ВШТ) ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»*

В настоящее время особую популярность получили направления психологических исследований в области телевизионных профессий. Увеличивается количество отдельных научно-популярных работ по психологии публичных выступлений. Но среди достаточного числа проводимых экспериментальных и теоретических исследований на данный момент, к сожалению, предельно мало работ посвящено изучению психологии работников телевизионного и радиального эфира.

Каждому творческому человеку важно найти свои неповторимые пути пробуждения, активации и поддержания творческого процесса. Творческая деятельность – это не только способность продуцировать оригинальный продукт, но и комплекс личностных качеств, исследованиям которых для телеведущих и посвящена данная работа.

Целью первого этапа настоящего исследования стало выявление основных способностей (качеств), которые являются необходимыми для успешного ведения телевизионного эфира в разных жанрах – информационном, аналитическом и художественном. Авторами были получены комплексные профили телеведущих информационного, аналитического и художественного жанров.

Экспертные оценки стали основой эмпирических выводов. В качестве экспертов выступили 50 человек, имеющих профессиональную подготовку в области телевидения и опыт работы от трёх месяцев до десяти лет и более.

Результаты исследования для информационного жанра выглядят следующим образом:

- 1) речевые навыки – 17,22% опрошенных, в том числе:
  - техника речи – 14,83%,
  - коммуникативные навыки (логика речи, эмоциональное наполнение речи – 2,39%);
- 2) убедительность, умение преподнести информацию – 8,13%;
- 3) самообладание, собранность – 7,66%.

Подобное исследование было проведено для аналитического и художественного жанров. Им посвящены отдельные работы (Нагибина Н. Л., 2014). Здесь приводим лишь результаты в процентном соотношении по общим выборкам.

Результаты исследования для аналитического жанра выглядят так:

- 1) логические и аналитические способности – 16,15% опрошенных;
- 2) речевые навыки – 15,63%, в том числе:
  - техника речи – 3,65%,
  - коммуникативные навыки (логика речи, эмоциональное наполнение речи – 11,98%);
- 3) эрудиция, кругозор – 11,46%.

Результаты исследования для художественного жанра таковы:

- 1) речевые навыки – 11,5% опрошенных, в том числе:
  - техника речи – 5%,
  - коммуникативные навыки (логика речи, эмоциональное наполнение речи – 6,5%);
- 2) эмпатия, умение располагать к себе, дружелюбие – 11%;
- 3) творчество, креативность, фантазия – 9%.

Полученные данные показывают, что, по мнению экспертов, речевые навыки включены в число трёх самых необходимых способностей для ведения телевизионного эфира вне зависимости от жанровой специфики. Однако видно, что для информационного жанра первостепенное значение приобретает техническая составляющая речи, в то время как для аналитического и художественного жанров на первый план выходит другая – логико-эмоциональная составляющая речи.

Основываясь на комплексном подходе русской психологической театральной школы Ю. Л. Огаркова (Огаркова Ю. Л., 2013) вводит понятие «пирамиды публичности» – комплекса речевых навыков для публичного выступления, в том числе телеведущего. Пирамида публичности охватывает полный комплекс знаний и навыков, способствующих наработке профессиональных умений работников эфира, эффективной социализации в профессиональном коллективе, повышению профессиональной и личностной самооценки, улучшению коммуникативных свойств личности и т. д., то есть в конечном итоге – более успешной и эффективной профессиональной самореализации, особенно в эфирных профессиях, связанных с повышенной ответственностью и частыми стрессовыми ситуациями (Огаркова Ю. Л., 2012).

Не секрет, что тембр голоса ведущего может быть как притягательным (И. Левитан, И. Прудовский), так и отталкивающим, что, без сомнения, сказывается на успешности профессиональной самореализации специалиста.

В педагогике телевизионной (как и в театральной, и, наверное, в других видах педагогики творческих профессий) некоторые профессиональные приёмы, секреты передаются «из уст в уста» от учителя к ученику, оставаясь при этом не проанализированными, не осмысленными с научной точки зрения. Одним из таких принципов является следующий: «более низкий голос воспринимается зрителем лучше, чем высокий». Имеется в виду такой параметр, как звуковысотность.

Задачей второго этапа настоящей работы было проверить экспериментальным путём данную гипотезу. Для этого были проведены психофизиологическое и психологическое исследования восприятия голосов телеведущих различной высоты (женские: колоратурное сопрано, сопрано, альт, контральто; мужские: тенор, баритон, бас).

Испытуемым были предложены 17 отрывков продолжительностью в 1 минуту с записями речи различных телеведущих. При этом для того чтобы минимизировать влияние смысла речи на восприятие, отрывки речи были инвертированы (согласно методике исследования, применённой В. П. Морозовым (Морозов В. П., 2010)). Таким образом, испытуемый воспринимал только звуковую и интонационную составляющие речи.

Психофизиологическая часть исследования проводилась с использованием энцефалографа NVX52 «Неокортекс». Параллельно с записью энцефалограммы испытуемый оценивал голос телеведущего по шкалам анкеты.

Достоверные различия ( $p < 0,05$ ) были получены для всех голосов по сравнению с фоновым состоянием (запись энцефалограммы без стимула с открытыми глазами) в темпорально-париетальной области левого полушария (зона Tr7), где возникает усиление мощности всех ритмов (тета, альфа и нижней беты) на голос. Активация этой области, вероятно, связана с обработкой звуковысотности голоса, его тембральных характеристик. Можно предположить, что здесь происходит обработка, либо один из важных её этапов, экстралингвистических характеристик голоса, поскольку данные области связаны с восприятием звукового состава речи. При локальных поражениях этой области возникает сенсорная афазия, часто без нарушения музыкального слуха, что лишь подтверждает специфичность обработки именно паравербальных характеристик речи (Хомская Е. Д., 2005).

Достоверные различия были получены для женских голосов в диапазоне тета1 и тета2 ритмов. По данным литературы, тета-ритм связывается с эмоциональным реагированием на стимулы, особенно на аудиальные (Heller W., 1993).

Полученные данные хорошо согласуются с результатами других исследователей (Aftanas L., 2003), показавших, что увеличение тета-ритма во фронто-медиальной области на звуковые стимулы связано с субъективным переживанием расслабления, успокоения, приятного состояния, то есть испытуемый скорее переживал эмоции спокойствия, нежели радости при прослушивании низкого женского голоса. Однако при картировании потенциалов по отдельным голосам (усредненные результаты для всех испытуемых) было найдено, что в низком женском голосе активация в диапазоне тета-ритма на голос Л. Боярской сильнее, чем на голос О. Шелест (обе – контральто). Этот эффект получен, вероятно, из-за большей эмоциональности и сценической подачи материала, наличия актёрского «посыла», так как представляет собой декламацию Л. Боярской стихотворения.

Для мужских голосов увеличение мощности тета-ритма на уровне тенденции было получено для баритона по сравнению с остальными голосами, то есть звуковысотность голоса не дала ожидаемого эффекта. При анализе индивидуальных спектров и карт была выявлена большая вариативность для мужских голосов.

Психологическая часть исследования предполагала ответ на авторскую анкету, представляющий собой оценку услышанной записи речи методом субъективного шкалирования по следующим шкалам: прият-

ный-неприятный, высокий-низкий, мягкий-резкий, мелодичный-немелодичный, полётный-писклявый, гармоничный-дисгармоничный, мой-не мой.

Данные психологического исследования выявляют связь между шкалами «высокий-низкий» и «мой-не мой» таким образом, что с вероятностью 73,5% голос, который испытуемые квалифицировали как «мой», представлял собой низкий голос. При этом на долю высоких голосов (выше среднего) приходилось всего 27,5%.

При этом среди голосов, которые были квалифицированы как «не мой» доля низких голосов составила 41,8%, доля же высоких голосов (выше среднего) заняла 58,2%.

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы:

- специальная способность «речевые навыки» является необходимой для ведения телевизионного эфира вне зависимости от жанровой специфики;
- экстралингвистические характеристики голоса обрабатываются в темпорально-париетальных областях коры левого полушария;
- низкие голоса с большей вероятностью воспринимаются слушателем благоприятно, чем высокие голоса;
- восприятие наряду со звуковысотностью связано с такими речевыми характеристиками, как интонация, сценическая подача (энергетическая наполненность речи, «посыл»), причём для исключения влияния данных факторов на испытуемого инвертирования стимульных сигналов недостаточно.



## ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ РЕЧЕВОГО САМОКОНТРОЛЯ У ДИКТОРОВ И ТЕЛЕВЕДУЩИХ ПОСРЕДСТВОМ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АППАРАТА «МОНОЛОГ»

© Петрова Е. В., 2015

*фонопед, логопед Муниципального телерадиоканала акимата Северо-Казахстанской области, магистрант ФГБОУ ВПО «Московский государственный гуманитарный университет имени М. А. Шолохова»*

Есть такая категория людей, голоса которых вызывают традиционное восхищение. Это дикторы и телеведущие. Несмотря на то что многие из них имеют хорошие голоса от природы, они сознательно работают над ними. Современное развитие телеэфира таково, что фигура телеведущего или диктора является «символом», олицетворяющим ту или иную телепередачу. При этом к личности телеведущего предъявляются высочайшие требования – как к его техническим характеристикам (внешность, голос, техника речи, актёрское мастерство), так и к компетентным (в рамках тематики программы) и психологическим (стрессоустойчивость). Кроме того, набор навыков и умений, необходимых для повышения качества работы, и профессиональная самореализация зависят от жанра – информационного, аналитического или художественного, в котором работает телеведущий и диктор (Нагибина Н. Л., Огаркова Ю. Л., 2013). Слова главного редактора службы информации телеканала «Культура», руководителя студии и ведущего программы «Новости культуры» Владислава Флярковского как нельзя лучше отражают профессию телеведущего и корреспондента: «...пытливость, желание всё узнать, душу вынуть... А в профессии телеведущего владеть собой – владеешь собой, владеешь профессией».

Профессионал, для которого публичная речь – образ жизни и работа, должен долгое время контролировать своё произношение, прежде чем свободно, автоматизированно станет употреблять сложные обо-

роты, фразы, научиться пользоваться всеми просодическими средствами языка. Профессиональная речь должна отличаться замечательной дикцией, позволяющей услышать и разобрать речь в любой аудитории. Слышимость и разборчивость являются одними из основных требований к публичной речи. Хорошее звучание достигается постановкой голоса, увеличением выносливости, слаженностью в артикуляционном аппарате, правильном дыхании. Только в совокупности этих умений и навыков, в правильной голосоподаче можно достигнуть желаемого результата (Орлова О. С., 2008). Нельзя забывать и об интонации. Она связывает слова в высказывании, отграничивает одно высказывание от другого и объединяет слова в единый текст. Интонация выделяет наиболее важные части, передаёт подтекст сообщения, определённым образом характеризует самого говорящего. Также делает речь выразительной, придаёт художественную окраску (Шевцова Е. Е., Забродина Л. В., 2009).

С. И. Бернштейн (1937) считает, что диктор должен быть мастером звучащего слова. Следует помнить, что работа над речевым голосом – не просто усвоение ряда приёмов, помогающих сделать голос профессиональным, это работа над всей речевой системой, укрепление и физическая закалка организма (Аникеева З. И., 1981; Чарели Э. В., Козлянинова И. П., 1992).

Для развития не только звуковой, но и интонационной стороны речи необходим активный слуховой самоконтроль. Очевидно, что при контроле за собственным произношением слуху принадлежит ведущая роль. Слуховой самоконтроль – не врождённое качество, он формируется постепенно в процессе общения и работы. Для дикторов и телеведущих важным аспектом является контроль за собственной речью. В процессе работы профессионал должен удерживать информацию, определять её объём, интонационную наполняемость, расставлять логические ударения, паузы и справляться с психологическими перепадами во время прямого эфира. Таким образом, дикторы и телеведущие являются своеобразным наполненным «сгустком» владения всеми профессиональными приёмами подачи речевого материала.

Кроме того, низкий уровень сформированности навыка самоконтроля за речью приводит к множественным дефектам просодической стороны речи. При психологических перегрузках у дикторов и телеведущих проявляется упорное шаблонное воспроизведение наиболее упрочнённых старых связей и трудности переключения на новые. В

результате неправильная подача материала, искажённая интонация, неверные логические ударения и, следовательно, новость или информация зрителями воспринимается недостаточно ясно. Всегда нужно думать и слышать, о чём говоришь!

В широком смысле понятие «самоконтроль» можно обобщить как способность осознанно контролировать свои действия, поступки и состояния в соответствии с определёнными нормами и представлениями (Головин С., Мижерина В., Ожегов С., Ярошевский М.). Это понятие широко представлено в работах по педагогике, физиологии, психологии, социологии, музыковедению. Но учитывая специфику, а именно речь диктора и телеведущего, следует уточнить формулировку. В данном случае речь идёт о профессиональной разновидности самоконтроля. Профессиональный самоконтроль – это осознанный, целенаправленный процесс концентрации речевого слуха, внимания, регуляции речедвигательного аппарата на соответствие подаваемого речевого материала. И его составляющими являются слуховые представления, концентрация внимания, психологическая готовность.

Если сравнить дикторов, телеведущих и музыкантов, то можно обнаружить множество совпадений. Педагоги-пианисты отмечают, что при руководстве слуховыми представлениями самоконтроль позволяет корректировать качество игры на инструменте. Но для этого музыкант должен обладать максимальной слуховой активностью и развитым внутренним слухом, чтобы слух мог «направлять пальцы» и «слышащие пальцы» воспроизводили музыку. И только «систематическая тренировка слуха» способствует формированию внутренних слуховых представлений, которое может выглядеть следующим образом: «фиксирующее слышание – частные слуховые представления – конкретные звуковые задачи – слуховое выучивание деталей – внутренние слуховые представления – звуковой замысел произведения» (Цыпин Г. М., 2003).

В работе дикторов и телеведущих очень важно не только слушать себя, но и критически относиться к собственным речи и голосу, оценивать каждый момент подачи материала в эфир. Следует отметить, что если в процессе работы над текстом присутствует сознательный контроль, то в момент эфира «сверхконтроль» сгладится и останется на уровне подсознания, чтобы не нарушить процесс автоматизма. Для достижения максимальной выразительности требуется большая концентрация, точный анализ и знание материала, выдаваемого в эфир.

Концентрация и устойчивость внимания во время работы приводит к навыкам самообладания и стрессоустойчивости. Формирование навыка самоконтроля является сложным и длительным процессом, требует системной, целенаправленной педагогической работы с учётом индивидуальной подготовки диктора и телеведущего и носит характер постепенно возрастающей сложности.

Диктор и телеведущий должны видеть и понимать то, о чём, они говорят, тогда это увидит и ярко представит и телезритель. Таким образом, основой для диктора и телеведущего является их способность вырабатывать в себе установку в соответствии с подаваемой новостью. Для каждого материала нужно подобрать соответствующую интонацию, жесты, мимику и голосоподачу.

Этими предпосылками было обусловлено проведение эмпирического исследования по данной актуальной проблеме. В задачи настоящего исследования входило изучение особенностей объективации различных компонентов речи в процессе работы в прямом эфире телеведущих и дикторов.

Данное исследование проводилось на базе Муниципального телерадиоканала акимата Северо-Казахстанской области. В нём приняли участие девять профессионалов эфира. Эксперимент включал анализ допущенных ошибок во время прямого эфира.

При этом учитывались следующие параметры:

соответствие / несоответствие интонационного оформления (темпо-ритмическое оформление, логическое ударение);  
чёткое / нечёткое звукопроизношение;  
изменение / не изменение высоты и окраски голоса;  
полнота реализации и передача основного смысла новостного материала на всём протяжении прямого эфира.

Нами использовалась балльная оценка результатов.

По первому критерию:

- соответствие интонационного оформления:
  - а) темпо-ритмически всё верно – 0 баллов,
  - б) логические ударения проставлены верно – 0 баллов;
- несоответствие интонационного оформления:
  - а) в темпо-ритмическом оформлении присутствуют ошибки. За каждый недочёт прибавляется 1 балл,
  - б) неправильно проставлены логические ударения. За каждый недочёт прибавляется 1 балл.

По второму критерию:

- чёткое звукопроизношение – 0 баллов;
- нечёткое, неправильное (пропуски, замены) звукопроизношение – 1 балл за каждую ошибку.

По третьему критерию:

- изменение высоты и окраски голоса в соответствии с подаваемой новостью – 0 баллов;
- однотипное голосовое оформление всего новостного материала – 1 балл.

По четвертому критерию:

- полностью передан основной смысл новостного материала – 0 баллов;
- имеются искажения в передаче новостного материала – 1 балл.

Процедура обследования состояла в следующем: дикторы и телеведущие в рабочем порядке осуществляли свою профессиональную деятельность, а фиксация ошибок и недочётов проводилась в течение одного месяца, суммарно выводились средние показатели и округлялись до единиц по каждому участнику эксперимента.

Балльный подсчёт результатов выполнения данного эксперимента позволил увидеть следующие данные: у всех дикторов и телеведущих присутствовали ошибки. Больше всего ошибок получили в категории темпо-ритмическое оформление речи и логическое ударение.

Полученные данные показывают, что работа в эфире требует самоконтроля не только речевого, но и эмоционального. Как только диктор сбивался с темпо-ритмически правильной подачи материала, следовало нарушение логического ударения и нарушалась чёткость речи. И на выходе голос становился тише. От совокупности всех этих факторов смысл новостного материала нарушался.

Для оптимизации работы дикторов и телеведущих мы использовали аппарат для закрепления навыков и коррекции речи АКР-01 «Монолог». Применялась функция «Задержка». Она позволяет изменять величину задержки прямого сигнала, поступающего с микрофона (эхо). «Эхо» даёт задержку речевого сигнала в диапазоне от 10 до 200 мс, что, в свою очередь, улучшает качество звучания, замедляет речь, способствует коррекции просодической стороны речи и самое важное – способствует формированию навыка речевого самоконтроля.

Работа с аппаратом велась на этапе подготовки диктора и телеведущего к эфиру.

Через четыре месяца работы мы получили результаты, показывающие, что применение аппарата АКР-01 «Монолог», даёт существенные положительные результаты при подготовке диктора и телеведущего к эфиру, а также формирует навык самоконтроля за речью. Количество ошибок уменьшается. Достигается максимальная концентрация внимания и самообладания. В результате телезрители получают информацию достаточно ясно, чётко, профессионально.

Анализ результатов проведённого исследования позволил представить исчерпывающую картину о необходимости использования вспомогательной аппаратуры при подготовке дикторов и телеведущих к эфиру на телевидении.

Таким образом, материалы эксперимента являются базой для разработки методических рекомендаций по формированию речевого самоконтроля у дикторов и телеведущих.

## ТРУДНЫЙ ДИАГНОЗ В ФОНИАТРИИ

© Рудин Л. Б., 2015

канд. мед. наук, доц., президент Общероссийской общественной организации «Российская общественная академия голоса», врач-отоларинголог ООО «Клиника Льва Рудина»

В ООО «Клиника Льва Рудина» после безрезультатного лечения у тех или иных специалистов обращается большое количество пациентов. У некоторых из них рецидивы дисфонии от двух и более раз за календарный год, а давность анамнеза иногда по несколько лет. Особую группу составляют подростки, у которых возникла стойкая афония после перенесённого острого ларингита, а также лица мужского пола с постмутационной фальцетофонией.

Целью данного исследования явилось изучение и систематизация частых причин неверной интерпретации природы возникновения дисфонии.

Нами обработано 100 амбулаторных карт первичных пациентов, обратившихся по поводу дисфонии в ООО «Клиника Льва Рудина» в течение 2013 года после сомнительной диагностики и (или) безуспешного лечения в других лечебных учреждениях. Результаты представлены в таблице.

**Таблица**

Основные этиологические и детерминирующие факторы, вызвавшие возникновение дисфонии у вокалистов, обратившихся в ООО «Клиника Льва Рудина» в течение 2013 года

Выявленная сопутствующая патология	Количество пациентов	Элиминация дисфонии на фоне лечения сопутствующей патологии
Хронический	46 (46%)	30 (65%) ( $p < 0,05$ )

Фаринго-ларингеальный рефлюкс	13 (13%)	13 (100%) ( $p < 0,05$ )
Сочетание хронического	26 (26%)	20 (75%) ( $p < 0,05$ )
ВСЕГО:	85 (85%)	

Из приведённых данных видно, что у подавляющего большинства обратившихся с патологией голоса пациентов (100 человек) выявлена сопутствующая патология в виде хронического компенсированного тонзиллита (46%), внепищеводного проявления гастроэзофагеальная рефлюксная болезнь (ГЭРБ) – фаринго-ларингеальный рефлюкс (13%), а также их сочетание (26%), что в общем составляет 85% от всех обратившихся.

Диагноз ГЭРБ ставили на основании жалоб, специального анкетирования и объективной картины. Некоторые пациенты прошли обследование у гастроэнтеролога до посещения фониатра.

Причиной возникновения дисфонии явились различные структурно-функциональные изменения на уровне голосовых складок: их гипотонус, маргинальный хордит, хронический ларингит, опухолеподобные новообразования и др.

Узелки голосовых складок диагностированы у 13 человек (13%). Из них у семи пациентов они располагались по нижнебоковой поверхности голосовой складки, что визуально не определялось при рутинной непрямой ларингоскопии. У этих пациентов диагноз не был поставлен в 100% случаев. Узелки подобной локализации визуализировались нами исключительно во время видеоларингостробоскопии при оценке вертикального компонента (слизистой волны).

Трое пациентов мужского пола в возрасте 16, 17 и 23 лет обратились с жалобами на высокую тональность голоса, утомляемость и охриплость голоса. Всем был поставлен диагноз «хронический ларингит», проводилось лечение. Нами была констатирована постмутационная фальцетофония, после однократного фонопедического занятия (23-летнему пациенту потребовались два занятия) голос восстановлен полностью.

Четверо подростков женского пола в возрасте 13–15 лет обратились с жалобами на отсутствие звучного голоса после перенесённого острого ларингита. Всем было рекомендовано обратиться к психиатру. При осмотре: звучный голос отсутствует, речь шёпотная, воспалительных явлений со стороны ЛОР-органов нет. У всех обратившихся во время перенесённого ларингита отмечалась афония. Нами была констатирована функциональная афония поствоспалительного генеза, после однократного фонопедического занятия голос восстановился полностью.

Таким образом, неверная интерпретация состояния голосового аппарата до обращения в ООО «Клиника Льва Рудина» нами констатирована у 83% пациентов, в связи с чем и отмечалась низкая эффективность лечения, рецидивы или сохранность дисфонии, необходимость повторного обращения к специалисту-фониатру.

При соответствующей терапии элиминация симптомов дисфонии отмечалась уже через 5–7 дней у 62% пациентов, при фонопедической коррекции сразу.

Порядка 15% обратившимся требовалась оперативная коррекция.

Остальные 23% проходили курсовое лечение по поводу более стойких состояний (хронический ларингит, вазомоторный монохордит и др.). Слабоположительная динамика в подобных случаях дополнительно провоцировалась продолжающимися голосовыми нагрузками.

Таким образом, одними из частых причин неверной интерпретации природы возникновения дисфоний можно считать следующие:

- недооценка влияния хронического тонзиллита на клинично-функциональное состояние гортани;
- фаринго-ларингеальный рефлюкс;
- сочетание хронического тонзиллита с фаринго-ларингеальным рефлюксом;
- узелки нижнейбоковой поверхности голосовых складок;
- функциональная афония у подростков после перенесённого острого ларингита;
- постмутационная фальцетофония.

## ОРГАНИЗАЦИОННО-КАДРОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОНИАТРИИ

© Рудин Л. Б., 2015

*канд. мед. наук, доц., президент Общероссийской общественной организации «Российская общественная академия голоса», врач-отоларинголог ООО «Клиника Льва Рудина»*

В настоящее время оказание помощи пациентам с заболеваниями уха, горла и носа регламентируется Приказом Минздрава России от 12.11.2012 № 905н «Об утверждении порядка оказания медицинской помощи населению по профилю “оториноларингология”», в котором определены принципы работы ЛОР-кабинетов и отделений, их оснащённость и штатные нормативы.

Пунктом 21 Порядка определено: «В случае подозрения или выявления у больного заболевания голосового аппарата больной направляется в оториноларингологический кабинет, оказывающий медицинскую помощь, в том числе при заболеваниях голосового аппарата, для уточнения диагноза и определения последующей тактики лечения, проведения необходимых лечебных мероприятий и диспансерного наблюдения».

Понятие «фониатрия» в Приказе отсутствует, так как она не выделена отдельно в номенклатуре специальностей. Однако установлен минимально-обязательный уровень оснащённости кабинета, в котором оказывается помощь пациентам с заболеваниями голосового аппарата.

Стандарт дополнительного оснащения оториноларингологического кабинета, в котором оказывается помощь больным с заболеваниями голосового аппарата

№ п/п	Наименование оснащения (оборудования)	Требуемое количество, шт.
1	Аппарат для реабилитации, саморегуляции с биологической обратной связью, психорелаксации и снятия стрессовых состояний	По требованию
2	Ларингофарингоскоп	По требованию

3	Компьютерная система диагностики голоса и речи	1
4	Набор инструментов для эндоларингеальной микрохирургии	По требованию
5	Персональный компьютер, принтер	1
6	Секундомер	1
7	Пианино (электронное пианино)	По требованию
8	Ларингостробоскоп (стробоскоп) электронный	1
9	Шумоинтегратор (измеритель шумов и вибраций)	По требованию
10	Аппарат для нервно-мышечной электрофониатрической стимуляции	По требованию

Единственным плюсом данных требований является необходимость наличия в таких кабинетах ларингостробоскопа, без которого специализированной фониатрической помощи оказать просто невозможно.

Важнейшей проблемой фониатрии на современном этапе является поистине ужасающая ситуация с уровнем квалификации и компетентности кадрового состава. Уровень диагностических ошибок у фониатрических пациентов, обратившихся в ООО «Клиника Льва Рудина» после лечения в других лечебных учреждениях Москвы, достигает 80–85%!

И это не случайно. Коммерческие клиники, предлагающие услуги фониатра, не располагают необходимым оборудованием, что в значительной степени влияет на качество диагностики.

Ещё более удручающая картина в регионах. По исследованиям О. В. Казариной (Казарина О. В., 2013, 2014), обеспеченность современным оборудованием в подразделениях, оказывающих фониатрическую помощь, низкая в 18% субъектов, в 20% подразделений отсутствовало специализированное оборудование для оказания фониатрической помощи. Уровень инновационности оборудования не соответствовал существующим нормативам более чем в 80% подразделений.

Кадровая компетентность определяется «степенью погружения» в специальность и поддержанием знаний на должном уровне. Максимальную степень «погружения» в фониатрию является тематическое усовершенствование по избранным вопросам фониатрии: в лучшем

случае – 144 часа, в худшем – 72 часа. Большинство новоиспечённых кадров прошли именно такие курсы в НКЦ оториноларингологии ФМБА России или в Санкт-Петербургском НИИ уха, горла и носа. При этом данные циклы лишены последовательной программы и во многом преследуют маркетинговые цели фармацевтических компаний.

Российская общественная академия голоса раз в два года проводит междисциплинарный конгресс «Голос и речь», в 2015 году уже 5-й. За всё это время некоторые специалисты, работающие в Москве и Петербурге, ни разу не посетили конгресс! Не посещают они и другие научные мероприятия, мало интересуются периодическими изданиями.

С завидной регулярностью научно-практические мероприятия посещают лишь наши «старые» кадры, являясь их завсегдатаями.

Проблема кадровой компетентности будет ещё более ощутимой, так как по неизвестным причинам действующий порядок вообще этого не регламентирует. Цитируем: На должность врача-оториноларинголога Кабинета назначается специалист, соответствующий Квалификационным требованиям к специалистам с высшим и послевузовским медицинским и фармацевтическим образованием в сфере здравоохранения Российской Федерации...» (п. 5 Правил организации деятельности оториноларингологического кабинета медицинской организации из Приложения 1 вышеназванного Приказа). И не более того.

По данным той же О. В. Казариной (Казарина О. В., 2013, 2014) 9% оториноларингологов и 14% логопедов не имели тематического усовершенствования по фониатрии, 13% и 6% проходили тематическое усовершенствование по фониатрии более 15 лет назад.

Несколько лучшую ситуацию демонстрируют учреждения культуры, в которых и материально-техническая база, и уровень компетентности специалистов оказывается выше, чем в большинстве частных структур и учреждений системы МЗ РФ. Однако фониатрические кабинеты учреждений культуры, являющиеся в России достаточно многочисленными, лишены единого организационно-методического руководства, что является минусом в их работе.

Давней и не менее важной проблемой является принцип преемственности в фониатрии. Он во многом связан с формулировкой клинического диагноза при заболеваниях и состояниях голосового аппарата. В силу чрезвычайной сложности механизмов нарушения голосообразования десятилетиями устоялся принцип синдромального диагноза, в основном касательно функциональной патологии, по картине в гор-

тани. Функциональные расстройства гортани являются неспецифической реакцией на множественный ряд факторов (пение не подходящего репертуара, или в форсированной манере, или на фоне сопутствующей патологии и пр.). Например, диагноз «гипотонусная дисфония», или «гипотонус голосовых складок», отражает картину в гортани, а не истинную причину произошедшего. Такой диагноз не понятен ни другому отоларингологу, ни тем более другому специалисту – отсутствует этиология произошедшего, то есть формулируется отдельный симптом некоего процесса, который привёл к гипотонусу. Так, доказанным фактом является рефлекторное влияние на тонус голосовых складок со стороны нёбных миндалин при воспалительном процессе в них. Дисфония, возникающая при хроническом тонзиллите, имеет в своей основе чаще всего гипотонус голосовых складок, который, в свою очередь, возник в силу рефлекторных влияний от воспалённых миндалин. На его фоне в дальнейшем развивается та или иная органическая патология. Диагноз в таком случае правильно формулировать следующим образом: «хронический компенсированный тонзиллит, тонзиллогенная ларингопатия по гипотонусному типу, дисфония (с указанием степени)».

Немало функциональных расстройств гортани происходит в силу неадекватного вокального процесса, форсированного пения, голосовых эксцессов и пр. Возникает так называемая фонаторная травма. Её проявления многообразны – функциональные изменения со стороны гортани, узелки, гематомы, контактные язвы голосовых складок и пр. Таким образом, основным этиологическим фактором при этом является голосовая нагрузка, превышающая индивидуальные физиологические возможности. В данном случае клинический диагноз может выглядеть следующим образом: «фонаторная травма: ларингопатия по гипертонусному типу, дисфония».

Принцип формулировки клинического диагноза в фониатрии требует переосмысления, доработки и дальнейшего внедрения в практику.

Таким образом, считаем необходимым:

- направить в МЗ РФ и Росздравнадзор информационное письмо с перечнем учреждений, неправомочно осуществляющих деятельность в сфере фониатрии в связи с отсутствием материально-технической базы, соответствующей Приказу № 905н от 12.11.2012;
- направить в МЗ РФ обращение о необходимости внесения изменений в Приказ № 905н от 12.11.2012 по части определения квалификационных требований для отоларингологов, оказывающих

- медицинскую помощь при заболеваниях голосового аппарата;
- рекомендовать учреждениям, осуществляющим образовательную деятельность по отоларингологии, реализовывать дополнительные образовательные программы по проблемам фониатрии и фониологии (голосоведения) последовательно в зависимости от степени подготовленности специалистов и стажа их работы с фониатрическим контингентом;
- продолжить работу по разработке и внедрению в практику унифицированной этиопатогенетической классификации дисфоний.

## ПРОЦЕСС ОСВОЕНИЯ ВЫСОКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЯЗЫКОВОЙ ПРАКТИКЕ МОЛОДЁЖИ

© Усанова О. Г.<sup>1</sup>, Селютина Е. А.<sup>2</sup>, 2015

1 – канд. пед. наук, доц. кафедры литературы и русского языка

2 – канд. филол. наук, доц. кафедры литературы и русского языка  
ФГБОУ ВПО «Челябинская государственная академия культуры и искусств»

Цель исследуемой проблемы заключается в формировании у студентов представления о многообразии литературных направлений и особенностей стилевых течений в контексте русской и мировой культуры на основе языковой составляющей.

*Задачи* определяются следующим образом:

- сформировать целостное представление о русской литературе в контексте эволюции культуры, раскрывая языковую картину мира;
- познакомить студентов с различными формами высокой литературы и культуры;
- выявить связь литературы с русским современным молодёжным сленгом как одной из замкнутых референтных групп.

*Объектом* исследования является процесс освоения высокой литературы и культуры в повседневной языковой практике молодёжи.

С достаточной степенью уверенности можно утверждать, что картина мира любого человека (и языковой её аспект) имеет следы влияния разных типов культуры: высокой, мидл, массовой культуры, отрефлексированных в соответствии с личным опытом (социальной средой, воспитанием, семейным положением и т. п.). Особенно заметно влияние массовой культуры на картину мира молодого человека, так как большинство её продуктов рассчитано (русская словесность не исключение) прежде всего на молодёжную аудиторию как наиболее перспективную в плане усвоения образов и языковых трендов, предлагаемых таким типом культуры, и также с точки зрения готовности финансового потребления в этой сфере.

Русская литература знала разные времена, переживала высокие подъёмы: Серебряный век, 1920-е годы, период «оттепели», и сокрушительные падения: конец 1930-х гг., рубеж 1940–1950-х годов – и сохранила мощь, богатство ярких талантов, гениальных произведений, творческих поисков (Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., 2003).

Культура связана неразрывно с творческой деятельностью личности, и включает не только научные и технические знания, произведения литературы и искусства, нормы морали и права, но и субъективные человеческие силы, способности и возможности (Фролова И. Т., 2001).

*Материалы и методы.* Мы должны заметить, что уровень соотношения влияния высокой и массовой культуры на студенческую среду и его качество до сих пор не исследованы в достаточной степени, тогда как это является показательным для определения особенностей коммуникации в молодёжной среде: популярная культура обеспечивает её узнаваемыми креолизованными текстами (подобно печатной рекламе прохладительного напитка со слоганом «Имидж ничто – жажда всё»), языковыми трендами («Пелевин», «McDonalds», «ПрожекторПерисХилтон» и т. п.), а также языковыми формулами, отражающими момент языкового речетворчества, в том числе и языковыми блендами (Скребцова Т.). Массовая культура определяет внутрикорпоративные отношения студентов: языковая среда отражает формирование оппозиций свой / чужой, модный / немодный, информированный / неинформированный.

Высокая культура зачастую оказывается поставщиком тех же свёрнутых языковых формул, знаков без содержательного ядра, что, на наш взгляд, является определённой проблемой в прогнозировании результатов обучения в вузе. Причина данного явления кроется в особом структурировании повседневной жизни представителя молодёжи. Поступая в вуз, он неизбежно оказывается в поле высокой культуры, которую ему предлагает вузовская программа: курсы по истории культуры, искусства, литературы, их современному состоянию, а на занятиях по этим дисциплинам исследуются образцы высокой культуры, так как именно они остались в качестве маркёров этапов развития человечества. Тогда как массовая культура изучается в контексте развития культуры второй половины XX века и далее, когда влияние её уже невозможно не замечать. Такой подход правомерен, ибо на преподавание дисциплин общегуманитарного цикла отводится не слишком много часов (Стандарт специальности 030901).



Покидая каждый день вузовские аудитории, студенты перемещаются в гораздо более широкий контекст существования культуры. И тогда стройная система академических иерархий перестаёт быть актуальной, встраиваясь в общие представления человека о мире и своём месте в нём.

Русский современный молодёжный сленг представляет собой интересный лингвистический феномен, бытование которого ограничено не только определёнными возрастными рамками (учащаяся молодёжь или отдельные представители более или менее замкнутых референтных групп), как это ясно из самой его номинации, но и социальными, временными и пространственными рамками. Как все социальные диалекты, он представляет собой лексикон, который насыщается истоками общенационального языка, живёт на его фонетической и грамматической почве.

Поток этой лексики никогда не исчерпывается полностью, он только временами мелеет, а в другие периоды становится полноводным. Это связано с историческим фоном, на котором развивается русский язык. Следует заметить, что эту связь нельзя трактовать слишком прямолинейно, объясняя заметное оживление и интенсивное словообразование в сленге только историческими катаклизмами. Обратим внимание на XX век, когда были зафиксированы три бурные волны в развитии молодёжного сленга. Первая датируется 1920-ми годами, революция и Гражданская война, разрушив до основания структуру общества, породили армию беспризорных, и речь учащихся подростков и молодёжи, которая не была отделена от беспризорных непроходимыми перегородками, окрасилась множеством «блатных» словечек. Вторая волна приходится на 1950-е годы, когда на улицы и танцплощадки городов вышли стилисты. Появление третьей волны связано не с эпохой бурных событий, а с периодом застоя, когда атмосфера общественной жизни 1970–1980-х годов породила разные неформальные молодёжные движения, и «хиппующие» молодые люди создали «системный» сленг как языковой жест противостояния официальной идеологии.

Современный исследователь Э. М. Береговская (Береговская Э. М., 1996) выделяет более десяти способов образования функциональных единиц сленга, подтверждая тем самым тезис о постоянном обновлении словарного состава сленга.

На первое место по продуктивности, как считает лингвист, выходят иноязычные, в большей части англоязычные, заимствования. Напри-

мер: thank you (спасибо) – *сенька*; parents (родители) – *пэренты, прэнты*; birthday (день рождения) – *бездник, безник*. Этот способ органично сочетается с аффиксацией, так что слово сразу приходит в русифицированной форме.

Появившись в таком гротескном облике заимствованный сленгизм активно и сразу вступает в систему словоизменения: стрит (улица) – *на стриту*, лукнуть (смотреть) – *лукни*, таким образом, подтверждая включение механизма деривации: дринк (спиртной напиток) – *дринкач, дринкер, дринк-команда, надринкаться*. Некоторые иноязычные слова, давно ассимилированные русским языком, как бы заново заимствованы в другом значении: *митинг* (встреча), *ринг* (телефон), *спич* (разговор) и др.

Мощным источником формирования лексического состава сленга, по утверждению Э. М. Береговской, является метафорика, например, *аквариум, обезьянник* – «скамейка в полиции для задержанных», *голяк* – полное отсутствие чего-либо, *гасить* – бить, *улетать* – чувствовать себя превосходно. В метафорике часто присутствует юмористическая трактовка означаемого: *лохматый* – лысый, *баскетболист* – человек маленького роста, *мерседес педальный* – велосипед.

Яркая особенность молодёжного жаргона – его быстрая обновляемость. Во времена молодости бабушек и дедушек деньги могли называться *тугрики, рупии*, во времена родителей – *монеты, мани*, у нынешней молодежи в ходу *бабки, баксы*.

Другая черта молодёжного жаргона – ограниченность тематики. Выделяется около десятка семантических классов наименований, внутри которых много синонимов. Это названия лиц: *чувак, лоб, мелкие, кони*; частей тела: *фонари, рубильник, клешни*; одежды и обуви: *шузы, свингера, прикид*; денег: *баксы, бабки, кусок, лимон*; положительные оценки: *круто, клёво, улёт, отпад, аут*; названия некоторых действий и состояний: *вырубиться, приколоться, тащить* и др.

Наличие такого обновления объяснимо прежде всего тем, что массовая культура имеет подчёркнуто развлекательный характер, по сути, это её главная функция, о чём говорят все специалисты в этой сфере (Костина А. В., 2006.; Ильин А. Н., 2010; Чумаков А. Н., 2006). Поэтому вполне естественна смена регистров потребления информации: для учёбы – серьёзная, «элитарная» сфера гуманитарных рефлексий, для остального времени – развлекательная. Именно поэтому некоторые исследователи утверждают, что вузовское обучение мало меняет кар-

тину мира представителя молодёжи, так как большинство элитарных ценностей ещё со школьной скамьи оказывается в поле стереотипных представлений о культуре (Глотов М. Б., 2001).

Именно поэтому нам не кажется удивительным, что на главный вопрос анкетирования, проводимого в вузах Челябинска на гуманитарных специальностях: «Какими источниками информации вы пользуетесь, чтобы узнавать что-либо об окружающем мире?», опрашиваемые ответили более чем широко, включив в сферу своего внимания не только ожидаемые в качестве ответов интернет-сайты, социальные сети, но и мир художественных фильмов / сериалов, некоторое количество книг популярных авторов. Никто из опрашиваемых, за очень редким исключением, не назвал учебные материалы, статьи по различным проблемам учебного процесса, популярные исследования по вопросам искусства и культуры, хотя предлагаемый вопрос не предполагал, что студенты должны назвать только альтернативные вузовским источники. То есть молодой человек воспринимает популярные сериалы и гляцевые журналы как авторитетный, возможно, правдивый источник информации, не испытывая дискомфорта от явного противоречия между предлагаемой системы ценностей в вузовском образовании и аксиологией массовой культуры.

*Полученные результаты.* Таким образом, на наш взгляд, абсолютно естественным образом в жизни молодого человека элиминируется конфликт между традиционной системой ценностей, активно транслируемой высокими образцами культуры, прежде всего литературой и философской критикой (подобно той ценностной пирамиде, которую приводит в своей работе философ Г. Тульчинский (Тульчинский Г. Л., 2008), и ценностями консьюмеризма, призывающего активно включаться в процесс потребления всего, что предоставляет массовая культура. Вспомним: если герой классической литературы теряет высокие духовные запросы в процессе личного обогащения и осуществления карьерных планов (такого рода сюжетную схему мы можем увидеть, например, в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история» – образы Петра и Александра Адуева, или в романе О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» – образ Люсьена де Рюампре), то герой массовой культуры, напротив, увлечённо участвует в презентации её продуктов, считая это способом саморазвития и внутреннего роста (из названных студентами примеров TV-продукции показательны, на наш взгляд, главные героини сериала «Сплетница» / «Gossip Girl» (2010–2012) – сериала о

жизни «золотой молодёжи» Нью-Йорка – Блэр Уолдорф и Серена Вандервудсен. Так, в одном из эпизодов «королева школы» Блэр, выбирая себе девушек для свиты из младшекурсниц, отказывает одной по причине покупки той туфель из прошлогодней, а не новой коллекции дизайнера Луи Виттона).

*Выводы.* Стихия, питающая молодёжный язык, – это всё новое, нетрадиционное или отвергаемое: речь музыкальных фанатов, музыкальное телевидение, компьютерный жаргон и городское просторечие, английский язык и др. Каждая из этих составляющих имеет свою сферу, свой предмет и в то же время представляет широкое поле для заимствования.

Современный студент, покидая стены вуза, имеет полную возможность просто отодвинуть в сторону предлагаемую ему в процессе обучения ценностную иерархию (то есть «уйти отдыхать», развлекаться), потому что она безусловно требует больших душевных усилий. И в ситуации повседневности от неё проще отказаться, чем пытаться встроить в ежедневную практику.

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ РЕГИСТРОВОГО СТРОЕНИЯ ГОЛОСА И ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

© Филиппов А. В., 2015

*канд. пед. наук, доц. Института искусств ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»*

Современная вокальная педагогика в деле воспитания голоса уделяет практически рядовое значение существованию регистров в певческом голосе и особенностям вокальной постановки в переходных зонах. Акценты современной педагогики распределены несколько иначе. Это прежде всего – вокальное дыхание и сопутствующие ему опора звука и дыхания; затем – проблемы резонанса в пении; психологические аспекты вокального исполнительства и др. Однако вокальная педагогика прошлого вплоть до середины XIX века признавала регистровый аспект как основополагающий в деле постановки голоса, опираясь при этом на вокальные понятия, выделенные на основе внешних слуховых и внутренних мышечных, бароцептивных и вибрационных ощущений.

Если проанализировать историю развития исследуемого понятия, то чётко прослеживаются два подхода. Первый прочно связан с традиционным направлением развития вокальной и вокально-педагогической деятельности и в основном с итальянской школой пения, высшим проявлением которой является, на наш взгляд, школа пения Ф. Ламперти, изложенная в трудах «Guida teorica-pratika-elementa per lo studio del canto» (1864) и «L'arte del canto» (1883). Второй подход можно отождествить с началом развития научного, или исследовательского, направления в певческом искусстве, и, по общему мнению, он связан с педагогической и научной деятельностью М. Гарсиа, который впервые в 1854 году применил стоматологическое зеркало для наблюдений над процессом голосообразования.

Основываясь на этих наблюдениях, в работе «Ecole de Garcia: traité complet de l'art du chant par Manuel Garcia fils» (1847) он дал наиболее полное и актуальное до сих пор определение понятия «регистр», где под ним понимается «ряд последовательных и однородных тонов, идущих от низкого до высокого, имеющих одинаковый механизм образования, природа которого существенно отличается от другого ряда идущих подряд однородных тонов, производимых на основе другого механического принципа». Несмотря на кажущуюся конкретность определения, толкование его носит по крайней мере двойственный характер. Сам М. Гарсиа придерживался в своей исследовательской и педагогической деятельности принципа трёхрегистрового строения голоса, выделяя в нём грудной, фальцетный и головной типы голосообразования. Фальцет (в дословном переводе как «фальшивый») он определял как участок диапазона голоса, возникающий на основе смешения грудного и головного звучания. Грудное звучание он называл тёмным, головное – белым, и, таким образом, степень соотношения тёмного и светлого звучания определяла качество звучания середины голоса.

Теория М. Гарсиа является непосредственным продолжением двухрегистровой теории, господствующей в итальянской школе пения периода барокко (*bel canto*). Основные положения двухрегистровой теории строения голоса отражены в трудах певцов-кастратов и известных вокальных педагогов П. Този («*Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*» by Pierfrancesco Tosi», 1723) и Дж. Манчини («*Pensierie riflessioni pratiche sopra il canto figurato*» (1774). В этих работах в полной мере выявлены все основные представления того времени о двойственности голосовой природы певческого голоса, определены точки перехода, представлены рекомендации по сглаживанию этого перехода, даны предпочтения основной голосовой работы с преобладанием того или иного регистра. По мнению А. Стахевича (2012), именно с этого времени «соединение регистровых звукообразований в единый диапазон устанавливается как основополагающий закон педагогики сольного пения в процессе постановки голоса». Из работ итальянских педагогов не понятно, появился ли к тому времени механизм прикрытия или он существовал на уровне интуитивного понимания. Так, П. Този пишет, что некоторые певцы знают, как объединить регистры, но при этом не даёт каких-либо методических указаний.

В это же время появляются и рекомендации безопасного использования того или иного регистра в определённом участке диапазона.

Иначе говоря, развиваются понятие и методика работы на участке диапазона голоса, при пении в котором можно использовать либо грудной, либо головной регистр. Кроме точки слома появляются точки наиболее низкого использования головного регистра и наиболее высокого использования грудного регистра в диапазоне певца. Создаются методики завышения грудного регистра (в основном у низких мужских голосов) и методики занижения головного (высокие женские голоса, кастраты). По мнению многих исследователей, школа кастратов, то есть школа XVIII века, характеризующаяся расцветом двухрегистровой манеры пения, – это школа не только сглаживания, но и продвижения и завышения межрегистрового перехода с поиском механизмов голососбережения при пении в данных режимах, чем и явилось округление или «затемнение», приведшее в дальнейшем к открытию механизма голосового прикрытия. Сам механизм прикрытия, по-видимому, постепенно осознавался певцами и педагогами при работе над переходным участком диапазона, который даже в XVIII веке составлял несколько нот. Именно в этот период развиваются методики, представленные в работе И. В. Лассера «Руководство для искусства пения» (1798), когда «все переходные ноты поются обоими звукообразованиями попеременно». Тем самым происходит поиск навыков не только сглаживания, но и расширения диапазона с возможностью двойкой вокализации.

Открытие механизма прикрытия, впервые официально продемонстрированное творчеством Ж. Дюпре при работе над партией Арнольда в опере Дж. Россини «Вильгельм Тель», вывело вокальное искусство из барочного кризиса.

Встаёт вопрос о причинах столь позднего осмысления и овладения навыками прикрытия в пении. Ведь сольному оперному пению к тому времени было более 200 лет. Причины, по нашему мнению, кроются в комплексном характере проблемы, краеугольным камнем решения которой является отношение к дыханию. Происходит переосмысление сущности пения от школы регистрового строительства к школе дыхания. В этот период происходит кардинальная смена типа дыхания в сторону его понижения, а также начинает осмысливаться вдыхательная установка с преобладанием диафрагмального управления и сопутствующими приёмами этого управления: округления, зевка, эластичного раскрытия глотки и т. п. В работах Ламперти как раз и подводятся итоги этой смены вех и во всеулышание провозглашается, что «школа пения – есть школа дыхания».

В отличие от Ламперти, представляющего апогей романтической эстетики развития вокального искусства, в работах Гарсиа на основе обобщений периода *bel canto* началось теоретическое осмысление новых регистровых возможностей певца. В голосе он выделил новый регистр певческого голоса (*voix mixte*), тем самым создав базу для трёхрегистровой певческой теории. На самом деле, исходя из определения регистра, данного самим М. Гарсиа, выделенный участок «однородных тонов» является не совсем регистром, а лишь акустически-мышечным приспособлением околоскладочных мышц для комфортной и функционально устойчивой работы голосовых складок в верхнем участке грудного регистра у мужчин и головного у женщин. Эти зоны, акустически несколько отличающиеся от базовых регистров, на самом деле не имеют важной характеристики межрегистрового механизма – точки слома (*break*). Иначе говоря, ноту акустически микстового звучания можно динамически без звукового разрыва довести до звучания базового регистра, и наоборот, что не скажешь об истинных регистрах, когда динамически бесшовный переход оказывается невозможным.

Атаки на двухрегистровую теорию начались задолго до М. Гарсиа. Начиная с конца XVIII века, новые теории представили Дж. Феррари (J. Ferrari, 1763–1842), Дж. Мартини (J. Martini, 1741–1816), Б. Менгоцци (B. Mengozzi, 1758–1800) и др. Ими предлагалось на основе достаточно поверхностного анализа пения трёхрегистровое строение голоса – *grave*, *medium*, *acute*, причём данная трактовка в большей степени касалась женщин. Работы М. Гарсиа обострили дискуссию по данной проблеме. По-видимому, опираясь на определение понятия «регистр», данное им, его ученик Ю. Штокхаузен (J. Stockhausen, 1826–1906) разделяет проблему на режимы голосообразования и регистры. Он выделяет два режима (грудной голос и фальцет) и три регистра (грудной, средний и головной).

Таким образом, акустические и физиологические аспекты часто подменялись, что и приводило к существованию самых различных гипотез и схем регистрового строения голоса как в прошлом, так и на современном этапе, в том числе и к четырём- и пятирегистровым теориям. Показателен пример пятирегистровой схемы строения голоса Е. Сайлер (E. Seiler, р. 1978). Е. Seiler выделяет два ряда грудных тонов в зависимости от плотности смыкания складок и вовлечённости черпаловидных хрящей и три вида головных, производимых только голосовыми складками, но отличаемых степенью вовлечённости складок в колебательный процесс как по длине, так и по периферии.

Приходится констатировать, что невнятность в определении понятия «регистр» и его сущности и в настоящее время проистекает от не до конца изученного процесса складочных колебаний и применяемых теорий голосообразования.

Голосообразование – это тема отдельного исследования. В этой статье мы лишь кратко можем описать основные теории, приближающие нас к пониманию сущности процесса голосообразования. Современная вокальная педагогика, особенно западная, базируется на аэродинамической теории голосообразования в различных её усовершенствованиях. Аэродинамическая теория – наследница миоэластической теории, разработанной в середине XX века в основном благодаря работам голландского учёного Дж. ван ден Берга (1926–1985) и имеющей ряд усовершенствований. Она определяет голосообразование как функцию подкладочного давления, обеспечивающего как энергетический, так и при участии эластичной мышечной системы складок за счёт их натяжения звуковысотные режимы колебаний. В теорию для объяснения некоторых сложностей процесса звукоизвлечения вовлечен эффект «всасывания» Д. Бернулли, открытый им в XVIII веке при исследовании потоков жидкости.

Тем не менее при постоянном своём усовершенствовании (можно назвать как минимум три усовершенствования аэродинамической модели), связанном с постоянным поиском оптимальной модели складочных колебаний, аэродинамическая теория подвергается определённой критике вплоть до создания несколько отличных теорий, например эмоционально-личностной теории Roy and Bless (2000). Теория вовлекает психологический фактор в процесс голосообразования, который, по мнению исследователей, является важным звеном возникновения голосовых расстройств, в том числе и spasmodic dysphonia, существование которой аэродинамическая теория объяснить не в силах.

Нейрохронаксическая теория голосообразования Р. Юссона (Physiologia de la Phonation, 1962), практически похороненная на Западе на 7th International Congress of Phonetic Sciences (Монреаль, 1971), тем не менее как у нас, так и на Западе до сих пор имеет последователей среди певцов и преподавателей. Причины устойчивого интереса к теории, на наш взгляд, кроются в предложенной исследователем ясной схеме регистрового и типового строения певческого голоса, что во многом согласуется с певческой практикой.

Л. Б. Дмитриев в своё время проанализировал в работе «Основы вокальной методики» (1968) положительные и отрицательные стороны обеих теорий и пришёл к выводу, что «обе теории в известном смысле могут быть объединены». К сожалению, объединением двух представлений никто так и не занялся, возможно, потому, что не был найден механизм этого объединения. Основная претензия к теории Р. Юссона – это то, что частота фонации на основных частотах голоса выше, чем это может пропустить возвратный нерв. Это подтверждено исследованиями наших и зарубежных учёных. Однако если учесть способность голосовых складок к упругому натяжению, как это постулирует миоэластическая теория, то приходится признать, что при этом создаются условия для существования собственной частоты складочной системы как колебательной (осциллятора), определяемой её жёсткостью и массой, вовлекаемой в колебательный процесс. При этом нервный импульс может выступать в роли регулятора колебательного процесса и инициатора резонанса системы, облегчающего и усиливающего сам процесс. При лабильности нерва до 500 Гц и выше, как это доказано различными экспериментами, он может управлять колебаниями системы, вызывая в ней кратный резонанс, до 1000 Гц. Иначе говоря, при наличии собственной колебательной частоты у связочного осциллятора мы можем говорить о другой степени взаимодействия системы нерв – мышца. Торможение не возникнет, если импульс возбуждения будет совпадать или будет кратным фазе колебательного цикла. Степень кратности как раз и будет соответствовать тому или иному регистру голоса.

Это можно представить формулой  $\omega = n\omega_0$ , где  $\omega$  – частота колебаний складок;  $\omega_0$  – частота импульса;  $n$  – величина кратности, то есть при  $n=2$  импульс частотой 400 Гц будет вызывать резонанс складочного осциллятора с частотой 800 Гц, что вполне укладывается в схему ограничений для нейрохронаксической теории.

При кратности  $n=1$  ряд последовательных тонов будет составлять грудной регистр или мужской тип пения, при  $n=2$  – фальцет, головной регистр или детский и женский типы пения. Кроме того, переход от одного регистра к другому связан с резким изменением соотношения частот колебаний. Так, при движении голоса, например баритона, вверх от предельной «соль#» первой октавы в 415 Гц к «ля» 440 Гц произойдёт скачок частоты колебаний нервного импульса в сторону понижения от 415 до 220 Гц, что мы услышим как появление нового режима колебаний, в нашем случае фальцета. Возможным оказывается пение одной и

той же ноты в разных регистрах (режимах), например, «соль#» первой октавы 415 Гц в грудном режиме с управляющей частотой импульса также 415 Гц и в фальцетном с импульсным управлением в 207,5 Гц. В обоих случаях подобное движение будет сопровождаться голосовым сломом или «брейком», сущность которого и есть переход от однофазного резонанса к кратному. Также возможен резонанс при соответствующих особенностях строения голосовых складок и резонанс, кратный 3 ( $n = 3$ ), соответствующий высокому регистру в третьей октаве.

Сходная классификация регистрового строения голоса предложена В. Roubeau, N. Henrich, M. Castellengo (*Laryngeal Vibratory Mechanisms: The Notion of Vocal Register Revisited // Journal of Voice*. 2009), созданная ими на основании исследований процесса пения при помощи электроглоттографии (*electroglottographic*). Однако в отличие от отечественного подхода регистром они называют модуляции тембра и proprioceptive ощущений, связанных с их производством, то есть характер и особенности резонирования. Тогда как различия в принципах голосообразования они предлагают определять как вибрационный механизм (*laryngeal vibratory mechanism*). Выявив единую природу женского и мужского механизмов голосообразования, они предложили различать четыре вибрационных механизма: два основных (M1 и M2) и два дополнительных (M0 и M3) с доминированием использования у той или иной половой группы. Так, у мужчин преобладает механизм M1, у женщин – M2. Проведя исторический экскурс определений понятия «регистр» и его характеристик от М. Гарсиа (1840) до Н. Генриха (2001), таких как головной и грудной регистры, фальцет, микст, медиум, мужской тип, женский тип и т. п., они определили их как относящиеся к тому или иному механизму голосообразования. Говоря о том, что понятие «регистр» не совсем совпадает с понятием «вибрационный механизм», они указывают, что «несколько регистров могут быть описаны как разные, хотя производятся одним и тем же механизмом голосообразования». К характерным отличиям вибрационного механизма одной группы звуков от другой они относят конфигурацию голосового вибратора, наличие точки срыва между переходами от группы к группе, а также зоны перекрытия между двумя типами голосообразования (возможности взятия одной той же ноты разными механизмами).

К положительной стороне этих исследований и теории, базирующейся на них, относится то, что авторами снимается разногласия терминологии в отношении регистрового строения, установившаяся

при взаимодействии различных школ, подходов, взглядов и мнений. Однако чёткой теории, объясняющей выявленные особенности вибрационного механизма гортани, авторы не представили. Так, описывая переход между вибрационными механизмами M2 и M3, авторы указывают, что «происхождение разрыва не полностью определено ... гипотезы должны быть исследованы и, в частности, завершены на уровне физиологии для данного специфического механизма мышечных действий».

Некоторые аспекты проведённых В. Roubeau, N. Henrich, M. Castellengo исследований прямо и косвенно подтверждают необходимость введения вынуждающей внешней силы для организации складочных колебаний. Кроме приведённого выше анализа разрыва, авторы выявили разницу во времени между скоростями раскрытия и закрытия голосовой щели. Оказалось, что фаза закрытия колебательного цикла, особенно в регистре M1, протекает короче во времени, чем фаза открытия, что позволяет, по нашему мнению, говорить о разной природе управления этими фазами. Фаза открытия протекает за счёт сокращения косых систем голосовых мышц под действием нервного импульса, тогда как фаза закрытия – за счёт эластичного возвращения их в первоначальное состояние. В силу того что в механизме M2 жёсткость связок на порядок выше и процесс колебаний протекает в большей степени благодаря упругости складочной системы, эта асимметрия менее выражена и должна принимать периодичность в форме дублей колебательных циклов, где амплитуда первого цикла дубля несколько выше, чем второго.

Мы не совсем согласны с выделением авторами сверхнизких участков певческого голоса в отдельный вибрационный механизм M0. Наш взгляд, он обеспечивается тем же вибрационным механизмом, что и M1, и только увеличение сил трения и уменьшение сил натяжения на низком участке диапазона в связи с недостатком колеблющейся массы делают его сначала проблемным, а потом и невозможным на более низких высотах. Энергии импульса явно не хватает на возбуждение колебаний при таком низком КПД, колебания то возникают, то гаснут. Тембр нот окрашивается характерным треском или рокотанием, что говорит о не периодичности колебаний. В. Roubeau, N. Henrich, M. Castellengo отмечают чередование двойных или тройных гармонических колебательных циклов с нарушениями колебательного процесса вплоть до полной остановки при дальнейшем движении вниз. Кроме того, по

их же исследованиям между механизмами М1 и М0 отсутствует такой важный компонент, характеризующий границу, как зона перекрытия, то есть возможность петь ноту определённой высоты разными колебательными режимами, что подтверждает нашу мысль о необязательности выделения данной группы в отдельную. В академическом пении данная зона используется только в хоровом искусстве для озвучивания сверхнизких участков партитуры или для характеристики персонажа, как, например, низкая, еле интонируемая «ре» в романсе Ф. Шуберта «Девушка и Смерть» для характеристики образа Смерти, идущая от Ф. И. Шаляпина. Как показывает педагогическая практика, в том числе и наша, увеличить диапазон голоса за счёт низких нот невозможно, можно лишь оптимизировать то, что уже дано природой.

Проведя достаточно подробный для избранной формы изложения анализ понятия «регистр», можно ещё раз выделить основные его характеристики и отличительные черты:

- конфигурация голосового вибратора;
- наличие точки срыва или перехода от одного регистра или режима в другой;
- присутствие зоны перекрытия между двумя режимами, то есть возможность завышения или занижения точки перехода с помощью использования определённых вокальных приёмов или возможность пения одной из нот зоны разными регистрами (режимами).

На рис. 1, представляющем собой схему регистрового строения высокого мужского голоса, отражены основные характеристические аспекты понятия.



Рис. 1. Регистровое строение высокого мужского голоса

У неопытного певца или певца, поющего в народной манере, регистровый слом обычно приходится на фа# первой октавы. Однако в процессе обучения за счёт приёма прикрытия, предполагающего овла-

дение навыками дополнительного натяжения голосовых складок, грудной механизм расширяется на интервал квинты или тритона, обеспечивая работу мужского голоса любого типа в одном регистре, оставляя возможность фальцетного пения как редкого контраста, например, как *pianissimo* в пении Ф. И. Шаляпина. Несмотря на однорегистровый принцип мужского пения в современной вокальной эстетике, акустически и мышечно мы ощущаем некоторые особенности вокализации в определённом участке диапазона и некоторые функциональные точки, так или иначе обращающие на себя внимание в пении. Кроме точки слома, которая превращается в процессе занятий в точку максимального использования механизма прикрытия, сдвигая механизм регистрового перехода, мужские голоса ощущают также границу наиболее низкого использования фальцетного регистра. На рис. 1 это нота «до» первой октавы, ниже которой тенора в принципе не могут петь в фальцетном режиме (у баритонов – «ля», у басов – «фа»). При движении вверх именно на этой ноте появляется некоторая неловкость, преодоление которой требует задействования несколько других акустических механизмов. На слух – это граница между преобладанием грудного и головного резонирования, на самом деле начало зоны перекрытия. Так называемая зона перекрытия или наложения регистров во многих школах определяется как микст, головной регистр и т. п.



Рис. 2. Регистровое строение высокого женского голоса

Женские голоса в своей работе используют, как правило, два режима колебаний. Это пение по мужскому типу, то есть механизм М1, причём современная вокальная эстетика требует его уменьшения по диапазону за счёт занижения перехода и увеличения диапазона режима М2. Переход между режимами устанавливается на уровне точки

слома параллельного мужского голоса фа# первой октавы при движении по диапазону вверх и «фа», «ми» при движении по диапазону вниз. На уровне «фа», фа# второй октавы появляется необходимость корректировки процесса пения и включения приёма, схожего с приёмом прикрытия у мужчин, что позволяет придать складкам дополнительный запас жёсткости и натяжение для движения до начальных нот третьей октавы. Здесь встают более сложные задачи: попытаться взять сверхвысокие ноты механизмом М2 или перейти в новый регистр М3. Методика данного перехода практически не разработана, так как этот регистр встречается достаточно редко. Тем не менее все элементы, характеризующие его как отдельный режим, такие как точка срыва, зона перекрытия, возможность его занижения по диапазону, у данного участка голоса налицо. Присутствие данного регистра в голосе проверяется обычно арпеджио снизу вверх на сверхмягком безударном staccato и максимальном глоточном раскрытии, конечно, при жёстком контроле педагога.

Существуют уникальные случаи работы голоса в третьем регистре. Из нашей практики можно привести голос студентки N, которая уже через несколько занятий ощутила возможность безболезненного пения в третьей октаве и спустя некоторое время поднималась в распевках до предельных нот этой октавы. Студентка не имела желаний заниматься профессионально, тем не менее редких занятий было достаточно, чтобы держать некоторую форму. Желающие могут посмотреть видео процесса работы над произведением Алябьева «Соловей» ([http://vk.com/video99364306\\_164100253](http://vk.com/video99364306_164100253)), где студентка весьма свободно поёт «ля» третьей октавы. В данном случае возникает мысль о наличии ещё одного сверхвысокого режима пения М4, существование которого нуждается в научном подтверждении.

Для педагога-практика, коим является автор, конечно, менее всего важна сущность исследованного понятия. Важны те характеристические моменты диапазона голоса, которые создают трудности при постановке и которые мы попытались осветить. К сожалению, приходится констатировать, что неясная в некоторых аспектах картина механизма голосообразования и особенностей его проявления при постановке голоса мешает как общению на уровне вокально-педагогических знаний, так и осмыслению этих знаний и переводу их на уровень навыков и умений. Можно только надеяться, что представленный анализ поможет вокальному педагогу оптимизировать вокально-педагогический процесс.

## СОДЕРЖАНИЕ

Агин М. С. СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМА РОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПЛЮСЫ И МИНУСЫ . . . . .	3
Аникеева З. И., Авдеева С. Н. ЛЕЧЕНИЕ И ПРОФИЛАКТИКА РЕСПИРАТОРНЫХ ИНФЕКЦИЙ У ДЕТЕЙ С НАРУШЕНИЯМИ ГОЛОСА . . . . .	11
Волощенко А. Ю. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ВОКАЛОТЕРАПИИ КАК НАУКИ . . . . .	18
Героева Л. М. СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ – АКТЁРОВ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА . . . . .	24
Казарина О. В. ФОНИАТРИЧЕСКАЯ ПОМОЩЬ В РОССИИ: МАРШРУТЫ, ВЕДУЩИЕ В БУДУЩЕЕ . . . . .	32
Медведева М. В. СОВРЕМЕННАЯ ЭТНОПАРАДИГМА В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ . . . . .	37
Морозов В. П. ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЗАЩИТЫ ГОРТАНИ ПЕВЦА И АКТЁРА ОТ ПРОФЗАБОЛЕВАНИЙ . . . . .	43
Нужина О. Е. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «СТУДИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ „СОЛОВУШКА»» В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ВОСПРИЯТИЯ КРАСОТЫ У ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ . . . . .	51
Огаркова Ю. Л., Масленникова А. В., Голева О. А. ГОЛОС В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕЛЕВЕДУЩИХ . . . . .	59



Петрова Е. В. ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ РЕЧЕВОГО САМОКОНТРОЛЯ У ДИКТОРОВ И ТЕЛЕВЕДУЩИХ ПОСРЕДСТВОМ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АППАРАТА «МОНОЛОГ» . . . . .	64
Рудин Л. Б. ТРУДНЫЙ ДИАГНОЗ В ФОНИАТРИИ . . . . .	70
Рудин Л. Б. ОРГАНИЗАЦИОННО-КАДРОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОНИАТРИИ . . . . .	73
Усанова О. Г., Селютина Е. А. ПРОЦЕСС ОСВОЕНИЯ ВЫСОКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЯЗЫКОВОЙ ПРАКТИКЕ МОЛОДЁЖИ . . . . .	78
Филиппов А. В. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ РЕГИСТРОВОГО СТРОЕНИЯ ГОЛОСА И ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА . . . . .	84

**СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ**  
**V МЕЖДУНАРОДНЫЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ КОНГРЕСС**  
**«ГОЛОС И РЕЧЬ»**

ООО «Издательство «Граница»  
123007 Москва, Хорошевское шоссе, 38  
Тел.: (495) 941-26-66, 941-36-46  
[www.granicagroup.ru](http://www.granicagroup.ru)

Подписано в печать 15.04.2015  
Формат 60x90/16. Печать офсетная. Печ. л. 6  
Тираж 200 экз. Заказ № 700.