

2) логическое мышление: повторное восприятие предметов – сравнение и сопоставление нескольких однородных предметов (например, деревьев одного вида берез или дубов); выделение конкретных признаков для данных однородных предметов (например: у берез – белый с черными линиями ствол, тонкая кора и др.; у дубов определенной формы листья, плоды – желуди и др.);

3) абстрактное мышление: отвлечение от отдельных признаков и выделение главных, существенных для всей группы однородных предметов (например, у деревьев наличие одного твердого ствола и кроны), формирование понятия – обобщенного знания целой группы предметов, объединенных по однородности их существенных признаков – формирование суждений и умозаключений.

Таким образом, роль моделей-схем на уроках познания мира велика, так как они помогают более глубокому пониманию и систематизации естественнонаучных знаний, способствуют формированию важного навыка учебного труда – умения обобщать знания, выделять в них главное. Также они имеют большое значение в развитии творческих способностей, логического мышления, воображения, внимания; оказывают

большую помощь в создании проблемных ситуаций на уроке.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Горошенко В.П., Степанов И.А. Методика преподавания природоведения. - М., 1977.
2. Григорьева Е.В. Методика преподавания естествознания. – М., 2008.
3. Методические руководства к учебникам «Познание мира» /1 – 4 класс/. – Алматы, 2003.
4. Миронов А.В. Методика изучения окружающего мира в начальных классах. – М., 2002.
5. Пакулова В.М., Кузнецова В.И. Методика преподавания природоведения. – М., 1990.

#### Түйін

*Дүниетану сабақтарында қолданылатын моделдер мен схемалардың маңызы ерекше. Олар оқушылардың ғылыми-жаратылыстану білімдер жүйесін терең ұғынуына және жүйелеуіне ықпал етеді. Сонымен қатар оқу еңбегі іскерліктерін қалыптастырады.*

#### Conclusion

*The role of the model-schemes used at the lessons of world cognition is great providing deep understanding and systematization of nature and science knowledge resulting in study labour skills forming.*

### **ВОСПИТАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ УВЕРЕННОСТИ У УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ**

**Варюхина В.А.**

Многолетняя педагогическая практика преподавателей музыкальной школы показала, что сценическое волнение является одной из актуальных проблем в воспитании учащихся-исполнителей, преодоление которого поможет юному музыканту получать радость от общения с публикой и способствует творческому росту.

Воспитание сценической уверенности, артистизма – неотъемлемая часть учебно-воспитательной работы педагога музыкальной школы, ведь ему приходится заниматься с детьми в период, когда формируются их способности и складывается характер.

Кроме естественного педагогического честолюбия и желания показать высокий уровень работы своего класса, кроме важной цели – воспитания хорошего эстрадного самочувствия и полноценного «самовыявления» на эстраде, педагог должен всегда помнить, что неудачное эстрадное выступление может оставить неизгла-

димый след в психике ученика. На всю жизнь нередко остаётся страх перед сценой, неверие в свои силы. Между тем специальной тренировкой, тщательной подготовкой можно добиться совершенно уверенного эстрадного исполнения, если на это заблаговременно направлено внимание педагога [1].

Работа над формированием эстрадно-исполнительских качеств включает в себя ряд аспектов: воспитание правильного отношения к публичной игре, приобретение опыта публичных выступлений, правильно подобранный репертуар.

Спецификой педагога-музыканта является необходимость свободного владения своим инструментом. «Нельзя учить только по книгам...», – пишет В. Натансон, – одних словесных указаний недостаточно. Хорошо, когда педагог не только комментирует сочинение, но и играет его. Ученики чутко воспринимают всё талантлив-

вое. Поэтому игра на уроке должна обладать высоким творческим накалом. Не каждый исполнитель обладает способностями воспитателя, однако педагог обязан уметь хорошо играть» [2, 5]. Это одно из важных условий воспитания артистизма у учащихся.

В принятых у нас формах отчётного выступления (академические концерты, экзамены) заложены большие возможности для воспитания в ученике чувства ответственности за свой труд и труд педагога, умения сконцентрировать силы в решающий момент. Преподавателю необходимо умение разобраться в психологии ученика, который волнуется, желание понять причины волнения, найти конкретные пути борьбы с ним.

В возрасте 6-9 лет, в силу несформированного самосознания и малого жизненного опыта, отсутствия понятий престижа и собственной значимости, отсутствуют и ярко выраженные проявления волнения [3, 181]. Но даже в таком юном возрасте советуем начать работу над привыканием к зрителю – расставлять игрушки на инструменте слушателей; представлять себя играющим в концертном зале; обязательно устраивать домашние концерты, особенно для гостей. В переходном возрасте, когда формируется самоутверждение, резко обостряется чувствительность к оценке, такая проблема особенно актуальна. И здесь необходимо умение педагога понять причины волнения, найти пути его преодоления.

«Волнение волнению рознь, – пишет Г.М. Коган, – известная взволнованность, «приподнятость» перед выступлением и во время него не только естественна, но и желательна, полезна, благотворна. Она спасает выступление от будничности, способствует возникновению артистического подъёма... но помимо «волнения – подъёма» существует ещё другой вид эстрадного волнения «волнение – паника»..., являющееся подлинным бичом большинства учеников» [4, 73-74].

В чём же причина волнения? Чаще всего оно происходит от того, что произведение не готово в должной степени. Не случайно бытует среди музыкантов мнение, что такое волнение от «нечистой совести» (И. Гофман). В этом случае, кроме умения рационально спланировать работу над репертуаром и добиться от ученика свободного владения материалом, требуется ещё одно: правильно подобрать программу, чтобы она соответствовала возможностям ученика. Индивидуальный план учащегося составляется на основании учебной программы с

учётом сильных и слабых сторон в подготовленности ученика, позволяя ему «расти» и в то же время показать себя на выступлениях с лучшей стороны.

Педагоги музыкальной школы имеют дело в основном с обычными детьми. Сложной и благородной задачей является приобщение к музыке всех учащихся, стремление заинтересовать, увлечь, развить их способности, пробудить к творчеству. Несмотря на трудности, именно в этой работе оттачивается психолого-педагогическое мастерство учителя при условии, что он относится к ученику не как к «материалу», объекту, а как к личности, субъекту воспитания.

В выборе концертных программ для учеников со средними способностями целесообразна определённая избирательность. Любое непродуманное завышение трудности произведения явится барьером к их творческому самовыражению на сцене. В результате – психическая травма, боязнь сцены. Здесь необходимо учитывать желание ученика выучить то или иное музыкальное произведение, вводить в учебный процесс исполнение новой музыки, у которой нет привычных норм интерпретаций, изучение произведений казахстанских композиторов. Тем самым приучить ученика к хорошему эстраднему самоощущению, самовыявлению на сцене.

Другая причина, вызывающая волнение, – неверие в себя. Некоторые педагоги видят решение вопроса в том, чтобы преодолеть страх перед сценой воспитанием у таких учеников честолюбия, непоколебимой уверенности в себе, внушают ему мысль о превосходстве над другими учениками. Возможно, здесь есть своя логика, и это было бы уместно в каком-либо другом виде деятельности, но не в той, что связана с искусством. Известная пианистка и педагог Н.И. Голубовская говорила: «Мы должны быть скромны и понимать, что музыка великих композиторов – нечто столь высокое, до чего мы можем только дотянуться» [5, 14]. Если рассматривать данный вопрос в аспекте сценического самоощущения, то о самолюбии А.Г. Рубинштейн говорил как о возможной причине возникновения панического волнения. Он считал, что робость происходит, кроме нервности, тоже и от самолюбия и гордости. Действительно, если разобраться в психике ученика, заявляющего, что он «очень волнуется и боится, что ничего не сыграет», то видно, что он занят лишь собой, тем, какое впечатление он производит. А думать надо о произведении, о том, как донести его до слушателей так, чтобы они ощутили ту же влюблённость в музыку, её красоту и смысл,

которые ощущает сам ученик. Даже на конкурсах, когда идёт борьба за первенство, настраивать нужно так, чтобы он боролся не за место, а за музыку, услышанную и понятую именно так.

В Санкт-Петербургской консерватории в комнате для разыгрывания висел плакат: «Волнуйся не за себя, а за композитора» [6, 90]. Действительно, судьба произведения часто зависит от тех, кто его исполняет. Ученик должен осознавать свою «миссию» посредника между композитором и слушателем.

Предконцертное самочувствие учащихся в значительной мере зависит от психического состояния их педагога. Чтобы не возник синдром «боязни сцены», учитель должен уметь вселять бодрость и энтузиазм в сердца своих учеников, т.е. быть для них своеобразным психотерапевтом. Нет ничего более нелепого и более травмирующего для ученика, нежели вид собственного наставника, волнующегося до дрожи и в то же время призывающего к спокойствию и уверенности в своих силах. Не только педагог, но и родители учащихся должны быть воплощением спокойствия и собранности, ничем не выдавать своего волнения.

Важно научить юного музыканта работать самостоятельно не только на инструменте, над произведением, но и над собой. Собственный организм – это такой же инструмент, который необходимо хорошо настроить и внутри себя, и по отношению к внешним условиям.

Как бы ни были велики психологические сложности публичного исполнения, они могут быть с успехом устранены, если музыкант будет владеть соответствующими приемами и способами их преодоления. Как правило, удачным выступлениям сопутствуют приподнятое настроение, желание играть хорошо, особый боевой задор, отсутствие утомления, хорошие отношения с окружающими, нормальное физическое самочувствие. Неудачным выступлениям предшествуют общее утомление и переутомление, плохое питание, отсутствие режима труда и отдыха, плохая физическая подготовка, пониженное настроение.

Можно иметь выдающиеся музыкальные способности и прекрасных учителей, можно иметь негибкую волю и упорство в достижении целей высокого профессионализма, но все эти прекрасные качества и преимущества не многого стоят, если у ученика нет хорошего здоровья и поддерживающего его режима работы.

Г. Нейгауз приводит слова А. Корго о том, что самое важное для концертирующего музыканта, совершающего турне, – это хороший сон

и здоровый желудок. Для самого Г. Нейгауза самой важной предпосылкой удачного концерта являлся предварительный отдых, бодрое, хорошее состояние здоровья, свежесть души и тела [6].

Бывают случаи, когда преподаватель объясняет неудачу тем, что программа «перестоялась». Кажется, что если бы ученик чуть раньше бы сыграл, всё бы было хорошо. Происходит это в результате того, что ученику и педагогу начинает казаться, что делать уже нечего, перестают ставиться и решаться новые художественные и технические задачи. Такие «остановки» самым губительным образом сказываются на концертном выступлении. Лучше вместо повторения пройденного устремиться дальше, всё более совершенствуя своё исполнение. При этом не стоит забывать, что факторы автоматизма имеют большое значение в музыкальном исполнении. Поэтому нельзя вносить радикальных изменений в трактовку, менять аппликатуру, штрихи, педализацию незадолго до выступления, так как это может разрушить сложившиеся двигательные-слуховые автоматические навыки и повлечь за собой сбой в игре. Ученик может лишиться чувства уверенности, которое является основой свободного эстрадного самочувствия [7].

Интересный приём работы на завершающей стадии рекомендует Г.М. Коган, называя его «охотой за ошибкой». По его мнению, ошибка, не «убитая» пианистом во время работы, «убивает» его во время выступления. Значит, надо дать возможность ошибке обнаружить себя заранее. Для этого в классе можно предложить ученику сыграть произведение как на экзамене, в настоящем темпе, смело, ярко, причём не один, а большее число раз. Обнаружившиеся при таком методе ошибки ученик целеустремленнее преодолевает, так как он удручён представлением о том, что подобное может с ним случиться при выступлении на сцене. Работа начинается на уроке и завершается в домашних занятиях.

Многочисленное проигрывание выученных произведений вносит эмоциональный автоматизм, ведёт к формальной игре, не исключено и «заигрывание» трудных мест. Чтобы преодолеть инерцию «забалтывания», полезно «прочистить» произведение игрой в медленном темпе, отработкой по нотам различных построений, чтобы не терять связь с нотной картиной; выявлять свои исполнительские намерения как бы через «увеличительное стекло» (метод объёмной игры – вслушивания).

Педагогу следует как можно реже прерывать игру ученика, иначе охвата целого не полу-

чится. Не следует позволять и самому ученику никаких остановок и неряшливых многократных начал, надо заботиться о восприятии произведения как единого целого.

От недочётов на сцене не застрахован никто. Известен афоризм Н. Перельмана: «Ошибаться на эстраде можно, исправлять ошибку на эстраде нельзя» [8, 36].

Перед ответственным выступлением надо подумать, как создать ученику условия для приведения его нервной системы в состояние равновесия, для обеспечения максимальной мобилизации сил на эстраде. Это поможет сделать правильно проведённая репетиция. При этом надо учесть один момент. Многолетний опыт работы с учениками показал, что удачная репетиция не всегда является основанием для ожидания такого же удачного выступления, что удачная репетиция часто влечет за собой неудачу в концерте, и наоборот. Действительно, яркая игра на репетиции, когда ученику удаётся сыграть с полной самоотдачей, вселяет в него самонадеянность, понижает собранность, стремление выложиться на концерте.

Здесь нужен правильный настрой со стороны педагога, который отметит в исполнении моменты, которые могли быть более убедительными. Если же самому педагогу кажется, что всё в полном порядке, полезно пригласить музыкантов других специальностей или коллег: пусть выскажут своё мнение. Может быть, они заметят то, чего уже не замечает педагог, который «присмотрелся к своему ученику». Случается, что два-три штриха могут существенно повлиять на исполнение без ущерба для замысла.

На последней репетиции не всегда стоит играть всю программу, достаточно проверить способность начать в нужном темпе, с нужным настроением. Это требует предварительных слуховых представлений, формирование которых постоянно находится в поле зрения педагога на всех этапах работы над произведением.

На последние уроки полезно приглашать слушателей, советовать ученику играть дома перед родителями, создавая эффект эстрадного выступления.

В день концерта не стоит менять привычный распорядок, слишком много играть, голова и руки не должны быть утомлены.

Важно научить детей самостоятельно разыгрываться перед выступлением. Для этой цели хорошо, к примеру, проиграть аккорды – свободно, полным звуком, с переносом в разные регистры (в этом случае подключаются движения крупных мышц, что улучшает кровообраще-

ние, быстрее «разогревает» руки), гамму в спокойном, а затем более подвижном темпе, ранее пройденный этюд или играть другие пьесы (так поступал С. Рахманинов).

Перед выходом на сцену очень важно предостеречь учеников от излишне активного общения друг с другом, шуток, разговоров, хождений по коридору.

В воспитании артистизма немаловажное значение имеют эстетика сценического поведения, внешние факторы, а именно: манера поведения ученика на сцене, его внешний вид. Даже умение подойти к инструменту спокойно, без суеты, важность правильной посадки, необходимость поклона до и после выступления, эмоциональной перестройки между произведениями программы – всё это следует заранее оговаривать с учеником. Культура, эстетика сценического поведения создаст самое благоприятное впечатление у слушателей, пойдет только на пользу самому маленькому исполнителю, так как поможет ему обрести внутреннюю собранность и сосредоточенность во время игры.

В приобретении учеником сценической уверенности имеет значение привычка играть перед публикой. Сценический опыт приобретается не только на экзаменах, но и на отчётных, сольных, классных концертах. Для этого проводятся различные лекции-концерты, концерты класса, где учащиеся выступают в качестве концертмейстера, в фортепианных ансамблях, в роли ведущих. Заметим из личного опыта, что участие педагога в качестве исполнителя – очень желательно при проведении подобных мероприятий как положительный пример выдержанности и мастерства.

Следует использовать любую возможность для выступления учащихся перед сверстниками в общеобразовательной школе. Подобная форма общения особенно важна для подростков, которые часто переживают состояние тревожности, обусловленное одним из основных противоречий этого возраста: между стремлением быть самим собой, сохранять свою индивидуальность и в то же время найти своё место в кругу сверстников и взрослых.

Большую роль в становлении исполнителя играют конкурсы. Ориентация на соревновательность, склонность к конкурентным формам взаимодействия – одна из отличительных черт одарённых детей. Опыт, приобретаемый в ходе конкурсов, чрезвычайно важен для дальнейшей жизни: он учит рисковать, самоутверждаться, выигрывать и, что тоже немаловажно, учит и проигрывать, сохраняя присутствие духа, волю к

дальнейшему совершенствованию.

Дать однозначный рецепт, чтобы выступление ученика всегда имело успех, не возьмется, пожалуй, ни один из педагогов и музыкантов-исполнителей. Каждый человек – неповторимая индивидуальность, и, следовательно, методы подготовки всегда должны основываться на индивидуальных качествах внутренней и внешней среды ученика.

Сценическое выступление – это не только испытание нервной системы на прочность, но и радость от общения с публикой; творческое вдохновение и профессиональный рост. Чем больше выходишь на сцену, тем больше появляется уверенности, ибо сцена – лучшее лекарство от волнения.

Обобщив опыт выдающихся педагогов и применив их советы в нашей практической деятельности, можно достичь положительных результатов в воспитании сценической уверенности у учащихся-пианистов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ройзман Л. Спрашивают педагоги-практики // Вопросы фортепианной педагогики. – Вып.1. – М., 1963.
2. Натансон Н. Заметки педагога // Вопросы фортепианной педагогики. – Вып.1. – М., 1963.
3. Подуровский В. И Сусллова Р. Психологи-

ческая коррекция музыкально-педагогической деятельности. – М., 2001.

4. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. – М., 1969.
5. Бронфин Е. Надежда Иосифовна Голубовская // В фортепианных классах Ленинградской консерватории. – Л., 1968.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1976.
7. Баренбойм Л.А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского (о воспитании творческого воображения, творческого внимания и эстрадного самочувствия) // Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. – Л., 1974.
8. Перельман Н.Е. В классе рояля. – Л., 1986.

#### Түйін

*Бұл жазылған мақала сахнада толқу мәселесіне арналған. Мақалада эстрадалық орындаушылық методикалық жұмыстарының сапалы түрде қалыптасуы көрсетілген. Бұл мақала ән-күй мұғалімдеріне арналған.*

#### Conclusion

*This article is devoted to solving the problem of stage excitement. It analyzes its own pedagogical practice and experience of renowned musicians, artists, disclosed methods of the formation of performing properties. It designed for music teachers.*

### **ОПЫТ ПРАКТИКО-ПРАГМАТИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ПРОИЗВОДСТВЕННОМ ОБУЧЕНИИ ЛИЦЕЙСТОВ**

**Ким И.А.**

Динамичное развитие казахстанского производства ставит перед системой профессионально-технического образования важнейшую задачу – интенсификацию подготовки квалифицированных рабочих кадров для всех отраслей экономики и хозяйства. Современная педагогическая наука с опережением осуществляет поиск и отбор практико-ориентированных прагматических путей и способов решения данной задачи. Воплощение находок педагогической теории в опыте работы профессиональных лицеев является залогом успешности и качества профессионального становления специалистов начального уровня квалификации.

Современные требования экономики и педагогики обусловили необходимость совершенствования технологии производственного обучения в условиях профессионального лицея

№ 10 г. Костаная, осуществляющего подготовку специалистов по восьми рабочим профессиям:

- «Радиомеханик по ремонту и обслуживанию радиотелевизионной аппаратуры»;
- «Техник по обслуживанию компьютерных устройств»;
- «Электромеханик по ремонту и обслуживанию медицинского оборудования»;
- «Слесарь-электрик по ремонту электрооборудования»;
- «Оператор компьютерного набора и верстки»;
- «Модельер-закройщик»;
- «Портной»;
- «Парикмахер-модельер».

В лицее профессиональная подготовка делится на 2 периода: подготовительный и период овладения профессией. Подготовительный период проводится поэтапно: на первом этапе учащиеся осваивают приемы поузловой обработки