

**Кравец Марина Викторовна,**  
доцент кафедры концертмейстерской подготовки ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», г. Москва  
[kravets\\_m@yahoo.com](mailto:kravets_m@yahoo.com)



**Борисова Елена Николаевна,**  
кандидат педагогических наук, доцент кафедры языковой коммуникации ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», г. Москва  
[t202@mail.ru](mailto:t202@mail.ru)

### **Психолого-педагогический аспект подготовки будущего пианиста-концертмейстера в контексте профессиональной коммуникативной среды**

**Аннотация.** В статье речь идет о психолого-педагогических особенностях обучения пианистов-концертмейстеров в российском музыкальном вузе. Авторы рассматривают основные направления деятельности концертмейстера и соответствующие задачи, профессиональные качества будущего специалиста, трудности профессиональной подготовки, а также анализируют возможные векторы развития концертмейстерского искусства в современных условиях профессиональной и образовательной среды.

**Ключевые слова:** концертмейстер, аккомпаниатор, совместное исполнительство, трудности, трансформация музыкальной среды, предслышание, чуткость, стрессоустойчивость, рефлексия.

**Раздел:** (01) педагогика; история педагогики и образования; теория и методика обучения и воспитания (по предметным областям).

Концертмейстер – профессия в своем роде уникальная. Его искусство отличается от искусства концертирующего пианиста. «Сотворение контекста для солидирующей идеи – задача тонкая... многосложная, ибо концертмейстер призван ясно передавать главные параметры стиля сочинения, соотнестись с индивидуальностью солиста и явить свое лицо в суммарном исполнительском результате» [1]. В России бытует расхожее мнение, что «концертмейстерами становятся те, из которых не вышел «ни солист, ни педагог», а за рубежом концертмейстерский труд в почете и ценится дорого, особенно когда речь идет о нагрузке педагога в музыкальном образовательном учреждении, где концертмейстеры приходят играть лишь на репетиции, выступления, экзамены/зачеты. В большинстве стран слово “concertmaster” означает «первая скрипка в оркестре», а значению слова «концертмейстер» как педагога, помогающего учащимся-музыкантам разучивать свои партии, а также аккомпанировать инструменталистам и вокалистам, соответствует слово “pianist” – чаще даже не “accompanist” (а в последнем случае нередко “coach”), что подчеркивает его равноправность в качестве участника единого ансамбля. Что касается концертно-исполнительской деятельности, то за рубежом паритетность концертмейстера в ансамбле также обеспечивается объявлением его имени в афише как «пианиста» (pianist) наряду с другими участниками тем же размером шрифта, а не упоминанием его вскользь с помощью словосочетания «партия фортепиано», набранного мелким шрифтом, что нередко происходит в нашей стране.

Главной особенностью профессиональной деятельности концертмейстера является комплекс его исполнительских и тактико-психологических умений (последние

помогают решать конкретные задачи), который, помимо умения слышать собственное исполнение, предполагает знание партии партнера и умение гибко реагировать на ситуативный контекст (включая способность предвидеть его намерения) для демонстрации слушателям целостной исполнительской интерпретации. «Концертмейстеру необходимо точно почувствовать тот момент, когда его солист чуть-чуть отошел в сторону от задуманного, и пойти за ним, помогая открытию каких-то новых чувств и настроений. Степень талантливости заключается в “чуть-чуть”, – размышляет пианист, композитор и педагог Е. А. Шендерович в своей работе “О преодолении пианистических трудностей в клавирах”. – “Чуть-чуть” иначе построить фразу, и она заиграет другими красками, чуть-чуть изменить интонацию или произнести слова, и появится удивительная трепетность и возвышенность, чуть-чуть по-другому зазвучит мелодия у инструмента, и содержание наполнится новым значительным смыслом, а произведение обогатится неизвестными доселе чувствами и эмоциями. Чуткость партнеров – это обязательные качества ансамбля, залог живого музицирования, естественного сиюминутного высказывания» [2].

В российских музыкальных вузах концертмейстерская деятельность включена в состав специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства (специализация-01 «Фортепиано») и реализуется в рамках Основной образовательной программы высшего образования, сформированной на основе Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования (ФГОС ВО) [3]. Основные направления концертмейстерской деятельности включают в себя работу с оперными, народными и эстрадно-джазовыми певцами, танцорами, а также с инструменталистами многих специальностей (струнные и духовые инструменты, народные инструменты и т. д.), так как концертмейстер работает с камерными инструментальными ансамблями, в составе фортепианного ансамбля, с хором, в классах оперно-симфонического дирижирования. Согласно образовательным документам, концертмейстер-выпускник должен обладать 13 общекультурными, 27 профессиональными и четырьмя профессионально-специализированными компетенциями. За время обучения в вузе (например, в Академии музыки имени Гнесиных) студент должен овладеть различными стилями и жанрами вокального и инструментального аккомпанеента, охватив весь спектр – от музыки старинных композиторов до музыки современных композиторов, от малых форм до сложных вокально-инструментальных сочинений. В число зачетов и экзаменов входит обязательное выступление с солистом-вокалистом, исполнение крупной формы – концерта с солистом-инструменталистом (кроме фортепиано), романсов П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, вокального цикла, произведений русских композиторов XX в. В отдельный курсовой экзамен выделены исполнение романсов и песен М. Глинки и Ф. Шуберта. Итоговая аттестация в рамках государственного экзамена включает в себя произведения кантатно-ораториального жанра, развернутой арии или сцены из оперы, немецкой Lied, русского, зарубежного, современного романса. Необходимо также представить инструментальную пьесу.

Динамичная трансформация музыкальной среды вызывает дополнительные трудности в профессиональной подготовке студентов-концертмейстеров. Программа обучения в вузе построена с учетом усложнения художественных, ансамблевых, стилистических и пианистических задач в аккомпанеентах, но педагоги все чаще сталкиваются с большими пробелами в области музыкального кругозора, со стилистической неграмотностью и пианистической беспомощностью студентов, причины которых кроются в обучении на предыдущих звеньях музыкального образования – музыкальной школе и среднем звене. Огромное количество фестивалей, концертов,

чрезвычайная загруженность в общеобразовательной школе отнимают возможность скрупулезно и последовательно изучать азы профессии пианиста. В ход идут блиц-методы: выработка психологической устойчивости за счет многократных обыгрываний, автоматизация (как следствие – недостаточная осознанность процесса исполнения). В эмоциональной сфере акцент делается на природной стихийности ребенка, его музыкальных способностях. Это работает в течение определенного времени, но с усложнением задач и умений учащийся начинает понимать, что сугубо технического владения инструментом недостаточно для его будущей профессиональной деятельности. Приходится признать, что некоторые студенты не могут самостоятельно работать над текстом, выбрать удобную аппликатуру, определить фразировку, «грамотно» пользоваться педалью. Для многих трудность представляет доскональное знание партии солиста или вокальной строчки с поэтическим текстом. Вместе с тем осмысленное и выразительное пропевание мелодии помогает пианисту найти верную, рельефную интонацию фортепианной партии (М. А. Балакирев в своих рассуждениях о музицировании советовал концертмейстерам играть так, как будто они поют словами!). К сожалению, интонация как основное понятие процесса исполнения нередко отходит на второй план в угоду виртуозности, внешнему эффекту. К тому же, согласно исследованиям, интонационное поле академической композиторской музыки воспринимается намного хуже, чем интонационное поле массовой культуры, в связи с большей доступностью и легкостью запоминания массовой интонации [4]. Одна из главных задач концертмейстера состоит в нахождении верной интонации, налаживании двигательной и речевой координации, умении мыслить, а не просто проигрывать механически заученный текст. Хорошо обученные пианисты осознанно подходят к тексту, читают и понимают его смысл, без особых усилий осваивают трудности. Но число тех, кто так или иначе приспособливается, «выигрывается» чисто механически, т. е. бессознательно, гораздо больше. На это уходят бесполезно потраченные часы занятий, нередко приводя к разочарованию в профессии. Бессмысленное многочасовое проигрывание гамм и упражнений может закончиться «переигранными» руками. Антихудожественный механический метод постижения пианистического мастерства абсолютно неприемлем и опасен: «молекула», из которой рождается музыка, – Интонация – умирает.

Еще одну трудность представляет собой совместное музыкальное исполнительство в интерактивном режиме. Это непростая деятельность для начинающего концертмейстера, и она подчас вызывает даже у «крепких» студентов состояние неуверенности, зажатости, потерю контроля при чтении текста, соблюдения правил совместного музицирования. Результатом могут стать не только дискоординация, потеря равномерной пульсации, фальшивые ноты, безлика фразировка, но и несинхронность исполнения.

Концертмейстеру, работающему в образовательной системе, приходится сталкиваться со своими специфическими трудностями. Например, распространённым недостатком исполнения музыкантов является «спотыкание», к которому должен быть готов концертмейстер. Для этого «он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот... Быстрая реакция концертмейстера сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей» [5]. Работая в музыкальных учебных заведениях и на концертной эстраде, концертмейстер должен быть готов и к другой, типично «детской» ошибке: «Пропустив несколько тактов, ученик возвращается назад, чтобы сыграть всё пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы» [6].

Наши исследования показывают, что в связи с масштабным «разбросом» поля профессиональной деятельности концертмейстера, алгоритм формирования у него компетенций целесообразно строить с учетом ее психолого-педагогических особенностей. Согласно исследователю Е. А. Островской, «если по типологическим признакам концертмейстер может быть отнесён и к исполнителям, и к педагогам, то по требованиям, которые профессия предъявляет к интуитивным свойствам, это музыкант, обладающий сверхразвитыми психологическими свойствами эмпатии, позволяющей налаживать с партнёром по ансамблю любого возраста, уровня исполнительских способностей, характера музыкальное и человеческое взаимопонимание» [7]. Мы согласны с автором исследования, полагающим, что два компонента данной профессии – педагогика и исполнительство – в значительной степени трансформируются в концертмейстерской деятельности, что делает невозможным изучение их на основе отдельно взятых фортепианной педагогики и исполнительства без учета третьего компонента – психологии.

Рассматривая критерии профессиональной компетентности концертмейстера, следует учитывать сложность их определения, объясняющуюся феноменальностью его необходимых психолого-педагогических качеств, таких как творческое воображение, внимание, интуиция, способность к предслышанию и воплощению звукового образа, способность к импровизации, социальной и музыкальной коммуникации с разнообразными партнерами по ансамблю, эмоциональная восприимчивость, готовность к расширению культурной картины мира, а также мобильность, инициативность, творческая смелость, психологическая гибкость, стрессоустойчивость, рефлексия. Концертмейстер выступает одновременно и как соавтор замысла/интерпретации (композитора, режиссера, актеров, партнеров по ансамблю). Даже блестящее овладение концертмейстером необходимыми технико-исполнительскими знаниями и умениями в своей профессии (ориентация в тексте, координация движений всего пианистического аппарата, владение музыкальным временем и т. д.) не гарантирует полноценного воплощения художественного замысла и успешного музыкального диалога с партнерами. Английский пианист Дж. Мур, например, писал о том, что умение беглого чтения музыки с листа говорит об «уровне всего-навсего хорошей стенографистки», но не артиста [8]. Выдающийся грузинский концертмейстер и музыкальный педагог В. Н. Чачава, внесший неоценимый вклад в российскую концертмейстерскую школу и проработавший в МГК имени П. И. Чайковского более 30 лет, важнейшей чертой считал воображение, рассматривая его как основополагающее свойство личности, определяющее способность человека к художественному творчеству: «Никакие природные физические данные – особые руки, красивый голос – не заменят воображения: если его нет, нельзя даже помышлять об артистическом пути» [9]. Он также придавал особую значимость концепту «многоплоскостного» внимания, совершенствование которого требует напряжения духовных и физических сил: «Стоит иногда ослабить внимание к какой-то детали, к какому-то компоненту творчества – и получается “клякса”» [10].

Рассуждая о роли концертмейстера в оперном театре, знаменитый российский оперный режиссер Б. А. Покровский подчеркивал, что режиссеру необходима предварительная работа за столом с участием концертмейстера как метод работы над сценическим образом, и считал необходимым общение артиста с концертмейстером с начала постановки спектакля, «с момента творческого зарождения образа»: «Занятиям артиста с концертмейстером надо предпослать определение общего замысла спектакля и функций каждого определенного образа» [цит. по: 11].



В своей книге «За кулисами оперы. Записки концертмейстера» известный аккомпаниатор Л. А. Могилевская вспоминает: «Во время исполнения я и Маквала\* четко знаем, о чем думаем в каждый момент звучания музыки: она выстраивает свои актерские перпендикуляры и планы к тексту, я выстраиваю внутренние монологи на аккомпанементе. Что это значит? Играя сольный фортепианный кусок, я себе его представляю звучащим в оркестровых красках, решаю, каким пианистическим приемом сыграть, чтобы темброво выразить звучание» [12]. Играть «оркестрово» Л. Могилевская считала необходимым умением любого концертмейстера, работающего в театре: «Я всегда хожу на корректурные репетиции дирижера. А затем в классе начинаю прибавлять лишние аккорды, удваивать фактуру с тем, чтобы приблизить фортепианное звучание к оркестровому. Тогда у артистов не будет неожиданностей на оркестровых репетициях, они смогут заранее сбалансировать соотношение звучания голоса и оркестра. К сожалению, когда певцы... попадают в руки пианистов... ничего не знающих о функциях оперного концертмейстерства, то нетрудно предугадать, какой будет результат работы» [13]. Именно Могилевской принадлежит определение «концертмейстер-режиссер», опирающееся на умение осуществить музыкальный анализ музыкальной драматургии, под которой имеется в виду «особая педагогическая ответственность концертмейстера за результат работы с актером, в процессе которой незримо продолжается формирование художника, творца-исполнителя» [14]. В музыкальном партнерстве с концертмейстером «доверие рождается в процессе взаимного растворения в единой музыкальной идее произведения, когда срабатывает даже не творческий метод или принцип творчества, но творческая интуиция, опирающаяся на этот метод или принцип» [15]. Творческое вдохновение «передается партнеру и помогает ему приобрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу... При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, произошедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни исправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом» [16].

Сотрудничающий с чутким концертмейстером музыкант сможет увидеть, что «одна и та же пьеса имеет сто различных способов исполнения». Понимая, что при работе концертмейстера с музыкантами могут быть разночтения по поводу настроений, фразировки, темпов, динамики, оттенков, он должен быть способен к компромиссу, а также понимать, когда может дать совет, а когда должен принять его сам, «когда атаковать и когда отступить» [17]. Вспоминая актерское мастерство, непредсказуемость и магнетизм Ф. Шаляпина, Дж. Мур пишет: «Аккомпаниатор должен быть все время начеку, чтобы предугадать действия певца: ускорит ли он эту фразу, взяв дыхание в ее середине? А эта нота, сделает ли он на ней фермату или не задержится на ней? Будет ли кульминация на этой фразе или она прозвучит *subitopianissimo*? Все это зависело от настроения и самочувствия Шаляпина. Но я понимал, что мало кто может увлечь публику так, как этот великий певец» [18].

Рассматривая связку «аккомпаниатор – певец» как партнерство, Дж. Мур говорил о том, что «пианист остается “на веслах” на протяжении всего произведения. Музыкант считал, что концертмейстер должен до тонкостей знать мелодическую линию, чтобы суметь “предвосхитить любой нюанс, любой изгиб... создать определенное настроение произведения, обрисовать место действия... еще до того, как певец откроет рот”, а фортепиано должно “вынести на своих плечах бремя смысла”» [19].

---

\* Маквала Касрашвили – советская оперная певица (прим. авторов).

Необходимость развития психолого-педагогических качеств концертмейстера продиктована сегодня также активным поиском новых форм музицирования, синтезом музыкальных жанров различных видов искусства – театра, балета, живописи, литературы – и их взаимодействием с информационно-телекоммуникационной сетью Интернет, системами теле- и радиовещания, СМИ. Разрастается сеть малых концертных коллективов, выступающих на базе неконцертных организаций – при музеях, храмах, учебных заведениях, а также на базе больших мегаполисных концертных площадок. Популярными становятся фестивали, объединяющие различные формы и жанры: классику и джаз, музыку и слово, театр, живопись, архитектуру и религию. Поле профессиональной деятельности концертмейстера неуклонно расширяется, соответственно, повышая его ответственность в рамках музыкального творчества как в репетиционном процессе, так и во время концертного исполнения.

Важным условием совершенствования концертмейстерского искусства в постоянно трансформирующейся профессиональной и образовательной среде является умение рефлексировать, представляющее собой «расширение концептуальной картины мира на фоне переосмысления индивидуального опыта; возрастание внутренней свободы; развитие способности осмыслить позицию других; повышение творческой активности» [20].

Не менее важными факторами успешного овладения профессиональным мастерством и преодоления трудностей для современного студента-концертмейстера является саморазвитие (в русле не только духовного, но и физического совершенствования) и самостоятельная работа. Для этого существуют разнообразные информационные и образовательные ресурсы. Приведем некоторые из них в качестве примера: сайт [ForumKlassika.ru](http://ForumKlassika.ru), где размещен список книг о концертмейстерах и книг, написанных концертмейстерами, документальный фильм “Maestro Collaboratore from the Bolshoi” (режиссер Г. Бабушкин), а также Российская гильдия пианистов-концертмейстеров, где проходит множество творческих и научных мероприятий (студентам предоставляются льготы).

Таким образом, подготовка будущего пианиста-концертмейстера требует учета особенностей его профессиональной деятельности. В условиях быстро меняющейся социокультурной ситуации и, соответственно, профессиональной и образовательной коммуникативной среды будущему концертмейстеру необходимо развивать такие психолого-педагогические качества, как творческое воображение, внимание, интуиция, способность к предслышанию и воплощению звукового образа, способность к импровизации, социальной и музыкальной коммуникации с разнообразными партнерами по ансамблю, эмоциональная восприимчивость, готовность к расширению кругозора, мобильность, инициативность, творческая смелость, психологическая гибкость, стрессоустойчивость, рефлексия. Развитие данных качеств в полной мере может осуществляться лишь при условии непрерывного самосовершенствования и осуществления самостоятельной работы, в том числе на основе включения информационных, образовательных и других видов ресурсов.

#### Ссылки на источники

1. Овчинников И. Концертмейстер: творчество и статус. – URL: [www.classicalforum.ru/index.php?topic=4263.10;wap2](http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=4263.10;wap2).
2. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. – Л.: Музыка, 1972. – С. 130.
3. ФГОС 53.05.01. Искусство концертного исполнительства. – URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/14136>.
4. Дубровская Е. А. Интонационная теория музыки в практике музыкального воспитания детей // Современное дошкольное образование. Теория и практика. – 2013. – № 3 (35). – URL:

<http://cyberleninka.ru/article/n/intonatsionnaya-teoriya-muzyki-v-praktike-muzykal'nogo-vospitaniya-detey/>

5. Загоскина Е. Н. Искусство аккомпанемента и специфика концертмейстерской работы // Образование и воспитание. — 2016. — № 4. — URL: <http://moluch.ru/th/4/archive/39/1227/>.
6. Там же.
7. Островская Е. А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология // Фундаментальные исследования. — 2009. — № 1. — URL: <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=1755>.
8. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / пер. с англ.; предисл. В. Н. Чачавы. — М.: Радуга, 1987.
9. Там же. — С. 9.
10. Там же.
11. Могилевская Л. А. За кулисами оперы. Записки концертмейстера. — М.: Музыка, 2010. — С. 66.
12. Там же. — С. 191.
13. Там же. — С. 174.
14. Там же. — С. 23.
15. Там же. — С. 194.
16. Ребенко М. Н. Концертмейстерское исполнительство как практическая деятельность музыканта // Искусство пианиста-концертмейстера: теория и практика: сб. ст. конф. Школы концертмейстерского мастерства 2014 года / предисл. О. Л. Бер. — М.: Принт-макет, 2015. — С. 13–14.
17. Могилевская Л. А. Указ. соч. — С. 95, 97.
18. Мур Дж. Указ. соч. — С. 35.
19. Там же. — С. 272.
20. Овчинников И. Указ. соч. — С. 152.

#### **Marina Kravets,**

Associate Professor at Chair of Accompaniment, the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow  
[kravets\\_m@yahoo.com](mailto:kravets_m@yahoo.com)

#### **Elena Borisova,**

Associate Professor at Chair of Language Communication, the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow  
[t202@mail.ru](mailto:t202@mail.ru)

#### **Psychological-pedagogical aspect of preparation future pianist-accompanist in the context of professional communication environments**

**Abstract.** The article discusses psychological and pedagogical features of collaborative pianists' education at Russian music universities. The authors focus on the main directions of their professional activity, major tasks, professional characteristics, difficulties of professional training. They also analyze possible trends of collaborative piano art development in the context of professional and educational environment.

**Key words:** collaborative pianist, accompanist, music collaboration, difficulties, changes in culture, anticipation, responsiveness, stress resistance, reflection.

#### **References**

1. Ovchinnikov, I. *Koncertmeister: tvorchestvo i status*. Available at: [www.classicalforum.ru/index.php?topic=4263.10;wap2](http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=4263.10;wap2) (in Russian).
2. Shenderovich, E. M. (1972). *O preodolenii pianisticheskikh trudnostej v klavirah: sovety akkompaniatora*, Muzyka, Leningrad, p. 130 (in Russian).
3. FGOS 53.05.01. *Iskusstvo koncertnogo ispolnitel'stva*. Available at: <http://www.gnesin-academy.ru/node/14136> (in Russian).
4. Dubrovskaja, E. A. (2013). "Intonatsionnaya teoriya muzyki v praktike muzykal'nogo vospitaniya detej", *Sovremennoe doshkol'noe obrazovanie. Teoriya i praktika*, № 3 (35). Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/intonatsionnaya-teoriya-muzyki-v-praktike-muzykal'nogo-vospitaniya-detey/> (in Russian).
5. Zagoskina, E. N. (2016). "Iskusstvo akkompanementa i specifika koncertmeisterskoj raboty", *Obrazovanie i vospitanie*, № 4. Available at: <http://moluch.ru/th/4/archive/39/1227/> (in Russian).
6. Ibid.
7. Ostrovskaja, E. A. (2009). "Koncertmeisterskoe iskusstvo: pedagogika, ispolnitel'stvo i psihologija", *Fundamental'nye issledovaniya*, № 1. Available at: <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=1755> (in Russian).
8. Mur, Dzh. (1987). *Pevec i akkompaniator* / per. s angl.; predisl. V. N. Chachavy, Raduga, Moscow (in Russian).
9. Ibid., p. 9.
10. Ibid.

11. Mogilevskaja, L. A. (2010). *Za kulisami opery. Zapiski koncertmejstera*, Muzyka, Moscow, p. 66 (in Russian).
12. Ibid., p. 191.
13. Ibid., p. 174.
14. Ibid., p. 23.
15. Ibid., p. 194.
16. Rebenok, M. N. (2015). "Koncertmejsterskoe ispolnitel'stvo kak prakticheskaja dejatel'nost' muzykanta", in *Iskusstvo pianista-koncertmejstera: teorija i praktika: sb. st. konf. Shkoly koncertmejsterskogo masterstva 2014 goda* / predisl. O. L. Ber, Print-maket, Moscow, pp. 13–14 (in Russian).
17. Mogilevskaja, L. A. (2010). Op. cit., pp. 95, 97.
18. Mur, Dzh. (1987). Op. cit., p. 35.
19. Ibid., p. 272.
20. Ovchinnikov, I. Op. cit., p. 152.

**Рекомендовано к публикации:**

Горевым П. М., кандидатом педагогических наук,  
 главным редактором журнала «Концепт»

Поступила в редакцию <i>Received</i>	02.03.17	Получена положительная рецензия <i>Received a positive review</i>	03.03.17
Принята к публикации <i>Accepted for publication</i>	03.03.17	Опубликована <i>Published</i>	04.03.17



[www.e-koncept.ru](http://www.e-koncept.ru)

© Концепт, научно-методический электронный журнал, 2017

© Кравец М. В., Борисова Е. Н., 2017