

16+

ISSN 20720432

ИСКУССТВО  
и  
**ОБРАЗОВАНИЕ**

*Журнал  
теории, методики и практики  
художественного образования и эстетического  
воспитания*

**30-й год издания**

**1(141) 2023**

Журнал «Искусство и образование» зарегистрирован Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций  
Свидетельство № 014023 от 16 августа 1995 г.

**Учредитель и главный редактор Н.А. Кушаев**

**Адрес редакции:**

101000, Москва, Хохловский пер., 3-16 • Тел.: (495) 917-8441

Вебсайт: [www.art-in-school.ru](http://www.art-in-school.ru) • E-mail: [kushaev38@mail.ru](mailto:kushaev38@mail.ru)

**© «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ», 2023**

Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Наш журнал предоставляет специалистам в области искусствоведения и педагогики искусства возможность публикации своих научно-методических работ. Принимаются материалы, соответствующие специализации журнала: история и теория искусства, педагогика искусства, методика преподавания предметов образовательной области «Искусство» и смежных областей знания. Статьи рецензируются.

Требования к подаче текстовых и иллюстративных материалов:

*Подача текстовых материалов*

В начале первой страницы указываются на русском и английском языках: название статьи, инициалы и фамилия авторов, научная степень и звание (если есть), организация, в которой выполнена работа, должность. В конце статьи должны быть указаны фамилии, имена и отчества (полностью) автора(ов), контактная информация (телефон, адрес электронной почты). К статье должны быть приложены: аннотация на русском и английском языках (не более 2200 знаков); ключевые слова на русском и английском языках; пристатейные библиографические списки. Список используемой литературы печатается в конце статьи.

*Подача иллюстративных материалов*

Изобразительные материалы могут быть представлены в форматах: JPG, TIF, EPS. Размер изображений 300 точек на дюйм.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, редакция и издатель ответственности не несут. Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов. Редакция вправе публиковать любые присланные в свой адрес произведения, письма и обращения читателей.

**Подписка на журналы:**

- Агентство ООО «Урал-Пресс»
- Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU
- ООО «ИВИС»
- Редакция журналов:

Международный Центр «Искусство и образование»

Телефоны: +7 (495) 917-84-41, +7 (906) 063-52-26, +7 (903) 529-89-27

<http://www.art-in-school.ru> E-mail: [kushaev38@mail.ru](mailto:kushaev38@mail.ru) E-mail: [izdatelstvo@list.ru](mailto:izdatelstvo@list.ru)



Подписано в печать 25.02.2023. Формат 70/100 1/16 231с. Усл. печ. л. 18,85

Тираж 500 экз. Цена свободная.

Отпечатано в типографии ООО «Авансед солюшнз» <https://www.aov.ru>

**ООО Международный Центр «Искусство и образование».**  
**Объединенная редакция научно–методических журналов.**

*Музыка в школе*

*Изобразительное искусство в школе*

*BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION*

*Искусство и образование*

Редационный совет:

Бодина Е.А.

Буровкина Л.А.

Горбунова И.Б.

Грибкова О.В.

Дракулич Саня (Хорватия)

Дружкова Н.И.

Долинская Е.Б.

Жаркова А.А.

Игнатович Сарко (Словения)

Красильников И.М.

Кушаев Н.А.

Логинова Л.Н. (Испания)

Ломов С.П.

Мюхкюря С. (Финляндия)

Малинина Т.Г.

Николаева Е.В.

Орлова Е.В.

Петрушин В.И.

Потапов Д.А.

Фомина Н.Н.

Цыпин Г.М.

Цербакова А.И.

# Содержание

## АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА

### **Н.А. Кушаев**

Открытое письмо президенту Российской Академии Образования Васильевой О.Ю...9

### **Н.Н. Фомина**

Институту художественного образования и культурологии Российской Академии образования грозит уничтожение .....12

## ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

### **О.В. Бегичева, Т.С. Андрущак, Ван Тяньтянь**

Сумеречный «эдгаровский миф» в музыкальном искусстве романтизма (по страницам поэмы «Колокола» Эдгара По – Джозефа Холбрука) .....18

### **Н.Л. Кабачёк, Е.В. Новицкая**

Концепции музыкальной неоклассики в культуре XX века .....29

### **Ма Цзыхань**

Творчество А. П. Чехова в контексте эволюции китайского театра .....40

### **А.О. Томас, Л.С. Майковская**

Музыкально-риторическая традиция в импровизационных формах эпохи барокко (на примере «Пассакальи и фуги до минор bww 582 для органа» И. С. Баха) .....48

### **И.А. Карпенко, Е.А. Тихонова**

Новаторство Лои Фуллер в художественном оформлении хореографического произведения .....56

### **А.Е. Булгаков**

Появление и развитие сценографии как неотъемлемой составляющей музыкальных театров Западной Сибири .....63

### **Цуй Хуа**

Аспекты исполнительской работы над партией кларнета в Концерте для кларнета и струнного оркестра А. Копленда .....70

### **Цзян Нань**

Русская фортепианная школа в свете развития китайского пианизма 1930-1950-х гг. ....78

## ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

### **А.А. Барсова, С.А. Давыдова**

Женское музыкальное образование в России: от истории – к современности .....85

### **Л.С. Майковская, А.М. Мишина**

Формирование аппликатурной грамотности скрипача на начальном этапе обучения .....91

### **Сун Сяонань**

Понятие методическая компетентность в контексте сравнительной педагогики музыкального образования России и Китая .....97

### **Т.И. Бакланова**

Обучение музыке в начальной школе в контексте традиционных российских духовно-нравственных ценностей .....104

<b>Д.И. Гемаддиев</b> Стилевая вокальная техника: анализ смыслообразующих морфем .....	112
<b>Ю.В. Савельева</b> Формирование вокально-исполнительской культуры обучающихся: роль сознания в профессиональном развитии певческого голоса .....	119
<b>Ху Цзидун</b> Тенденции развития современного искусства в образовательных парадигмах художественного образования .....	126
<b>С.Б. Новиков, Л.И. Уколова, В.О. Малащенко, А.П. Юдин</b> Воспитательный вектор эстрадного жанра, как эффективное средство формирования мировоззрения у молодого поколения .....	133
<b>Н.Б. Буянова</b> Фаза авторитета в профессиональной работе дирижера-хормейстера .....	141
<b>Гао Тяньли</b> Сущность и структура комплексного подхода в контексте поиска эффективных методик начального обучения эстрадно-джазовому вокалу в Китае .....	148
<b>ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ</b>	
<b>О.Б. Свечникова, Н.Н. Куриленко</b> Трансформация народной празднично-обрядовой культуры России на примере традиционного праздника «Красная горка» .....	155
<b>Хао Цзансю</b> Развитие музыкальных способностей детей посредством изучения народных песен и танцев в китайской системе дошкольного образования .....	164
<b>Е.В. Ахмедиева</b> Музыкально-стилистические основы воспитания вокального слуха .....	173
<b>А.Д. Калининкова, Р.Д. Калинин</b> Роль мотивации студентов творческих специальностей, обучающихся на массовых открытых онлайн-курсах .....	181
<b>А.Л. Саврова, О.Л. Косибород</b> Анализ социокультурной ситуации при реализации проектов выставок для людей третьего возраста в районном культурном учреждении .....	188
<b>ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ</b>	
<b>Д.Д. Таранов</b> Методика решения спектральных конфликтов на стадии звукозаписи с применением моделирующих микрофонных систем как фактора естественной эквализации сигнала .....	198
<b>В.С. Аверьянов</b> Базовые принципы и приемы проведения интегрированных уроков изобразительного искусства и иностранного языка .....	209
<b>ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ</b>	
Резюме опубликованных статей на английском языке .....	216
Сведения об авторах .....	228

# Content

## ACTUAL TOPIC

<b>N.A. Kushaev</b> Open letter to the President of the Russian Academy of Education .....	9
<b>N.N. Fomina</b> The Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education is threatened with destruction .....	12

## THEORY AND PRACTICE OF ART

<b>O.V. Begicheva, T.S. Andrushchack, Wang Tiantian</b> The twilight "Edgarian myth" in the musical art of romanticism (wandering through pages of the poem "Bells" by Edgar Poe - Joseph Holbrook) .....	18
<b>N.L. Kabachek, E.V. Novitskaya</b> The concepts of musical neoclassics in the culture of the twentieth century.....	29
<b>Ma Zihan</b> Creative heritage of A.P. Chekhov in the context of the evolution of Chinese theater....	40
<b>A.O. Thomas, L.S. Maykovskaya</b> Musical and rhetorical tradition in improvisational forms of the baroque era (for example, "Passacaglia and fugue in c minor BWV 582 for organ" by J.S. Bach) .....	48
<b>I.A. Karpenko, E.A. Tikhonova</b> Loie Fuller's innovation in the artistic design of a choreographic work .....	56
<b>A.E. Bulgakov</b> The emergence and development of scenography as an integral part of musical theaters in Western Siberia .....	63
<b>Cui Hua</b> Aspects of performing work on the clarinet part in A. Copland's Concerto for Clarinet and String Orchestra.....	70
<b>Jiang Nan</b> Russian piano school in the light of the development of Chinese pianism in the 1930-1950s .....	78

## ART PEDAGOGY

<b>A.A. Barsova  , S.A. Davidova</b> The problem of becoming female music education in Russia. from history to the present.....	85
<b>L.S. Maykovskaya, A.M. Mishina</b> Formation of a violinist's fingering literacy at the initial stage of training .....	91
<b>Song Xiaonan</b> The concept of methodological competence in the context of comparative pedagogy of music education in Russia and China .....	97
<b>T.I. Baklanova</b> Teaching music in primary school in the context of traditional Russian spiritual and moral values .....	104
<b>D.I. Gemaddiev</b> Stylistic vocal technique: analysis of meaning-forming morphemes .....	112

**Y.V. Saveljeva**

Formation of vocal and performing culture of students: the role of consciousness in the professional development of the singing voice ..... 119

**Hu Zedong**

Trends in the development of contemporary art in the educational paradigms of art education ..... 126

**S.B. Novikov, L.I. Ukolova, V.O. Malashchenko, A.P. Yudin**

The educational vector of the pop genre as an effective means of forming the worldview of the younger generation ..... 133

**N.B. Buyanova**

The phase of authority in professional work conductor-choirmaster ..... 141

**Gao Tianli**

The essence and structure of an integrated approach in the context of searching for effective methods of initial teaching jazz vocal in China ..... 148

**ART AND PERSONALITY****O.B. Svechnikova, N.N. Kurilenko**

Transformation of the national festive and ceremonial culture of Russia on the example of a traditional holiday "Krasnaya gorka" ..... 155

**Hao Zangxiuyi**

Developing children's musical abilities through the study of folk singing and dances in the Chinese preschool education system ..... 164

**E.V. Akhmedieva**

Musical and stylistic foundations of vocal ear education ..... 173

**A.D. Kalinnikova, R.D. Kalinnikov**

The role of motivation of students of creative specialties studying at mass open online courses ..... 181

**A.L. Savrova, O.L. Kosiborod**

The socio-cultural situation analysis in the exhibition projects implementation for older adults in a regional cultural institution ..... 188

**DIGITAL TECHNOLOGIES****D.D. Taranov**

A method for solving spectral conflicts at the stage of audio source recording with the implementation of microphone modeling systems as a natural signal equalization factor ..... 198

**V.S. Averyanov**

Basic principles and techniques of conducting integrated lessons of fine arts and a foreign language ..... 209

**INFORMATION, MESSAGES**

Summary of published articles in english ..... 216

Information about authors ..... 228

АКТУАЛЬНАЯ ТЕМА





*Н.А. Кушаев*

## **Открытое письмо президенту Российской Академии Образования Васильевой О.Ю.**

*Уважаемая Ольга Юрьевна!*

*В конце декабря прошлого года Президент России В.В.Путин Указом № 809 утвердил очень важный идеологический документ «Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей».*



Монолитно российская, по национальным укладам разнообразная, многовековая русская культура нерушимо привержена принципам человечности, стремления к правде и справедливости. Это особенно важно понимать в настоящее время, когда американизм во главе и вместе с европейской цивилизацией в каком-то диком сумеречном состоянии упорно разрушает традиционные культурные нормы во имя ложно толкуемого приоритета индивидуальных прав человека. Наступила эпоха бескомпромиссного насаждения в мировое сознание катастрофического конфликта противостояния человека — обществу, хаоса — порядку, дикости — культуре, грубого эгоизма — духовным потребностям. Насаждение хаоса, неверия, дискредитация благородных моральных принципов, утвержденных догматами великих религиозных систем — и все это ради удовлетворения притязаний тех, кто утратил выработанные всем человечеством в течение многих веков представления.

Русская художественная культура с самого зарождения, с первого своего педагогического сочинения «Почтения детям» Владимира Мономаха ( XII в. ) является отраслью педагогики, средством духовного учительства и никогда ее вековых заветов не забывала. Ныне, как всегда, может быть даже острее, не разрушение что ни есть малого, а требуется многократное увеличение усилий в науке, образовании, политике и идеологии, во всем том, что ведет к человечности, к

пониманию истинной и непреложной ценности любви к своему Отечеству, идеалам его культуры и творческого самосознания.

Возможно ошибаюсь, но составление такой декларации, послужившей поводом к президентскому Указу, является личной инициатива В.В.Путина. Он настойчиво и часто говорит о деградации западного мировоззрения, предупреждая и убеждая соотечественников не совершать такой пагубной ошибки, сохранить в целостности и единстве наше духовное наследие и, одновременно, словно бы через головы, обращается и к западной аудитории с увещаниями и объяснениями сущности происходящего. Среди современных мировых лидеров почти нет ни одного, кто бы с такой же настойчивостью как он предупреждал об охватившем мир духовном кризисе и необходимости его пресечения.

По принятому издревле порядку вслед любому важному государственному решению подведомственные учреждения вырабатывают и представляют План реализации установок президентского Указа. Так, наверное, было и в этом случае. Министерство образования и другие учреждения, связанные с ним, по этой теме спешно подготовили свои предложения, и теперь они у истоков Леты, которая понесет их медленно вперед до полного забвения. А может и нет, кто знает?!

Как эти предложения вырабатывались, кем обсуждались, насколько они реальны, имеют ли здравый смысл и насколько они первоочередны, нам это неизвестно, как и многим другим заинтересованным лицам и учреждениям.

Из обращения в редакцию одного из уважаемых наших авторов Н.Н.Фоминой можно узнать удивительно неожиданную и нелепую с точки зрения президентского Указа новость о закрытии Института художественного образования и культурологии Академии образования России и передаче какой-то ничтожной части его функций Институту стратегии образования.

Министерской бюрократии это событие непонятно. Ей, наверное, смешны наши стенания. Да и что ей тысячелетняя история воспитания народа, целиком основанная на духовной художественной культуре, что ей искусство, что великие наши в буквальном смысле учителя – Вл. Мономах, В.А.Жуковский, Л.Н.Толстой, И.Е.Репин, П.И.Чайковский, Д.Д.Шостакович, В.И.Суриков, И.И.Левитан и тысячи других тружеников, поставивших русскую педагогику искусства по своей духовной устремленности и учительству на первое место в мире.

Академия педагогических наук РСФСР, основанная в 1943 году – пример непостижимой уверенности в себе руководства страны и народа. Еще предстоит ожить великому Сталинграду, а тут замыслы и решения об образовании, организации в будущем педагогической науки, об Уставе Академии, количестве будущих академиков. Одним из самых родовитых в составе будущей Академии оказался Институт художественного воспитания, потому что его уже действующим

предтечей был Центральный Дом художественного воспитания детей, известный с первых послереволюционных десятилетий.

Невозможно винить нас в том, что мы переоцениваем значение русского художественного наследия. Мы знаем, что на небосклоне России за ее долгую историю зажглись и горят множество великих имен. У нас есть Ломоносов и Менделеев, Циолковский и Королев, Келдыш и Александров, Лобачевский, Софья Ковалевская, Пирогов и множество других.

Почти столетняя история Института художественного воспитания свидетельствует о том, что его коллектив стойко переносил непонимание его целей, задач, благородной устремленности и верности идеалу художника-педагога, отдающего свою энергию и способности детям.

Надо подумать, с чем Вы останетесь, так недальновидно отказываясь от богатейшего наследия. Какими средствами вы собираетесь достичь тех целей, которые пока еще декларируете только кажущимися Вам благими намерениями?\*

Не лучше ли попробовать изменить методологию планирования научных исследований? Перенести внимание с участия в т.н. коллективных исследованиях на индивидуальные. Эффективность работы, устойчивость мотивации, темпы профессионального развития возрастут многократно. Пример отказа от советского госпланирования сверху оказался правильным.

Среди многих других возможно еще одно радикальное средство, которое в особенности повысило бы значение и роль Института художественного воспитания в организации и экспертизе комплексных крупных исследований в целях объединения вузовской и академической науки. Множество условно провинциальных вузовских ученых, занимающихся педагогикой искусства, к сожалению иногда бывают малокомпетентны и нуждаются в серьезной помощи.

Для серьезного реформирования всей сферы академической и вузовской науки – простор необъятный.

*Кушаев Н.А. Главный редактор журнала «Искусство и образование», Генеральный директор Международного центра «Искусство и образование».*

*\*Прошу читателей ознакомиться с обращением Н.Н.Фоминой.*

**Н.Н. Фомина**

## **Институту художественного образования и культурологии Российской Академии образования грозит уничтожение**

*19 января 2023 года я, как и все сотрудники Института художественного образования и культурологии РАО, получила уведомление о начавшейся реорганизации с целью присоединения нашего института – одного из старейших в нашей стране научно-исследовательского института в системе образования и науки, к Институту стратегии развития образования РАО.*



Подписывая уведомление, прекрасно понимала, что это не столько предвестник заявления об увольнении по собственному желанию (в моем возрасте естественно уйти на пенсию), сколько принятое Министерством просвещения Российской Федерации решение о ликвидации Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования». Интересно, что историческое решение (приказ) подписан заместителем министра. По-видимому, с точки зрения министра С.С. Кравцова, это проходное событие не его уровня. А может быть, Сергей Сергеевич не рискнул подписывать, вспомнив, что приказ о создании нашего учреждения (Центрального дома художественного обслуживания детей), образованного в 1929 году, принималось Народным комиссариатом просвещения РСФСР благодаря пониманию государством самостоятельной роли искусства в воспитании и развитии представителей нового поколения, как тогда считали, строителей нового общества. Не хочется говорить общие мысли. И все-таки напомним. Весьма успешно нашим государством на протяжении десятилетий искусство использовалось как самое эффективное «средство коммунистического воспитания», «средство духовного и нравственно-эстетического воспитания» и т. д. Сегодня актуальна задача патриотического воспитания. И это искусство может.

Обозначать искусство в качестве средства все-таки весьма поверхностно и не справедливо. Искусство – это остров свободы, в котором личность может проявить свою индивидуальность, собственное видение себя, мира, человека. Доверить зрителю и слушателю свое самое сокровенное: мысли, чувства, сомнения. Погрузить в размышления о вечных ценностях жизни, помочь выработать собственные убеждения.

Ликвидация нашего института возвращает меня к национальному вопросу: кто виноват и что делать. Убеждена: решение министерства обусловлено абсолютным незнанием чиновниками содержания нашей работы. Ведь министерские чиновники полагают, что научные сотрудники института ограничиваются выполнением государственных заданий. Да нет же. Основную работу составляют проекты, инициированные сотрудниками института – опытными педагогами, высококвалифицированными учеными, творчески работающими представителями всех видов искусства. Наш коллектив составляют композиторы и музыканты – исполнители и теоретики, профессиональный танцор и хореограф, художники и искусствоведы, философы и культурологи, филологи, психологи, социологи. За разработанные ими проекты международного масштаба, получившие всемирное признание, в течение десятилетий министерство не платит вообще, а по сути именно они определяют особое место Института художественного образования и культурологии в художественно-педагогической и научной жизни России.

Назову некоторые: проект члена союза композиторов России, главного научного сотрудника, доктора педагогических наук И.М. Красильникова «Музицирование для всех»; ведущего научного сотрудника, кандидата педагогических наук М.С. Красильниковой «Дети на оперной сцене»; проект старшего научного сотрудника, члена международного союза художников, кандидата педагогических наук, доцента Т.А. Копцевой «Передвижничество», объединяющий учителей изобразительного искусства, дошкольников и школьников в конкурсах детского рисунка, всегда посвященных самым важным проблемам в жизни общества. Необходимо вспомнить театральные проекты старшего научного сотрудника, кандидата филологических наук О.В. Гальчук, работу в области хореографии всех народов мира ведущего научного сотрудника, доктора педагогических наук, профессора В.Н. Нилова. Все названные проекты имеют международный статус, ими охвачены тысячи учащихся и сотни педагогов всех областей художественного образования. Но... публикации о работе по этим проектам входят в разряд внеплановых. Демонстрация результатов происходит на площадках, за аренду которых нужно изыскивать средства для оплаты. Поясню: каждым проектом занимается один человек – уникальный специалист и энтузиаст своего дела, выполняющий все виды работ, необходимые для его реализации.

Школы всей России, многие педагогические вузы успешно работают в соответствии с концепциями и программами, созданными последователями научной школы выдающего ученого Б.П. Юсова, имя которого увековечено в названии лаборатории интеграции искусств и культурологии. Их проекты достойны самостоятельной презентации.

В 1982 году в НИИ художественного воспитания АПН СССР был создан диссертационный совет, давший возможность для защиты диссертационных исследований по широкому кругу проблем художественной педагогики. За 40 лет деятельности совета в нем защитились сотни квалифицированных специалистов, работающих в научно-исследовательских институтах, педагогических вузах, учреждениях культуры России, стран СНГ и дальнего зарубежья. Закрытие института перекрывает воздух для развития этого самостоятельного направления в науке.

Культурным достоянием России является Международная коллекция детского рисунка, насчитывающая десятки тысяч творческих работ детей от младенчества до 18 лет из 74 стран мира за период с 1890-х годов до настоящего времени. Ее изучение, начавшееся в 1990 году по инициативе лаборатории изобразительного искусства, которой я имею честь руководить с 1987 года, постоянно встречало препятствия в силу несоответствия функционала научного сотрудника задаче инвентаризации и хранения детских рисунков. Из года в год исследовательской, выставочной работой в крупнейших художественных музеях, публикацией каталогов и статей удавалось доказывать выдающееся значение подлинных произведений творчества детей для изучения истории художественного образования, художественно-творческого развития и раннего выявления одаренности, национальных особенностей воспитания, авторских систем выдающихся художников-педагогов, различных направлений в изучении детского творчества. Несмотря на то, что по результатам изучения коллекции защищены докторская и кандидатские диссертации, опубликованы монографии и каталоги, в кругах чиновников от науки и образования нет понимания ее значения. Являясь результатом научной деятельности основателей института на протяжении столетия, она остается достоверной исследовательской базой выше названных вопросов педагогики искусства.

Оптимизм внушает создание в институте Центра детского рисунка (руководитель кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник В.В. Комлева), главной задачей которого, наряду с выше названными, является музейная каталогизация коллекции.

Проблемы, о которых я говорю, возникли не вчера. В 1947 году при преобразовании Центрального дома художественного воспитания детей Наркомпроса РСФСР в НИИ художественного воспитания АПН РСФСР, был закрыт существовавший с 1935 года Музей детского рисунка (рисунки в папках отправились в сарай Театра юного зрителя, где находился ЦДХВД), закрыты студии для дошкольников, литературная, театральная, работавшие даже во время войны. Некоторое время продолжалась работа изостудий. Главной причиной являлось

отсутствие методистов в штатных расписаниях научно-исследовательских институтов.

На протяжении многих лет гордостью института являлся детский хор НИИ художественного воспитания под управлением профессора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Владислава Геннадьевича Соколова (1908—1993). Сначала капелла, а затем хор приобрел широкую известность еще во времена ЦДХВД. В годы войны была очевидна роль искусства в патриотическом и эстетическом воспитании. В подготовке к концертам хора принимали участие все кружки и студии воспитанников Дома художественного воспитания детей: танцоры, чтецы, созданием костюмов, элементов декорации занимались учащиеся кружков и студий изобразительного искусства. Детский хор за годы войны дал более трехсот концертов в госпиталях, военных клубах, по радио. За большую работу «по художественному обслуживанию Советской Армии» 45 учеников хора, кружков и студий ЦДХВД были награждены медалью «За оборону Москвы». Хорошо помню, как в 1990-е годы в наш институт приходили старые, но бодрые воспитанники хора, стремившиеся восстановить удостоверение о полученной медали. Институт им помогал.

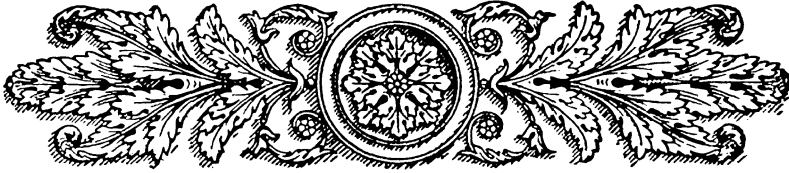
Работа сотрудников института с учащимися хора не находила поддержки чиновников, как не соответствующая функционалу научно-исследовательской организации. В конце 1990-х хор прекратил свое существование. Сегодня добрались до института.

Решая вопрос о ликвидации Института художественного образования и культурологии, чиновникам Министерства просвещения Российской Федерации, стоит познакомиться с его деятельностью, понять творческий потенциал коллектива, ведущего помимо названных проектов, выполнения государственных заданий, плодотворную работу в области подготовки научных кадров. Приходя в институт, погружаясь в рассмотрение детских рисунков нашей коллекции, я возвращаюсь в его историю. За каждой подборкой работ стоит педагогический и исследовательский труд наших выдающихся предшественников и учителей — А.В. Бакушинского и Л.С. Выготского, организатора первой международной выставки 1934 года и многих последующих конкурсов и выставок детского рисунка Г.В. Лабунской. Изучая работы из 7-ой опытной станции художественного воспитания Наркомпроса РСФСР 1920-х, узнаешь, как приобщали к литературе и искусству театра тогдашние педагоги школ этой станции Г.Л. Рошаль и С.М. Бонди, как учили рисунку и живописи Н.Н. Купреянов и В.Е. Пестель. Наш институт на протяжении десятилетий работал в плодотворном сотрудничестве с выдающимися деятелями культуры и образования. В 1970-1980-е С.А. Герасимов, Д.Б. Кабалевский, Б.М. Неменский, Р.А. Быков соучаствовали в создании программ по музыке и изобразительному искусству, по кинообразованию. Опыт

общения с ними, их творчество, их педагогическая деятельность убеждают меня в том, что Институт художественного образования и культурологии, как самостоятельное, приоритетное направление в образовании и науке необходимо сохранить, за него нужно бороться.



ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА  
ИСКУССТВА



***О.В. Бегичева, Т.С. Андрущак, Ван Тяньтянь***

## **Сумеречный «эдгаровский миф» в музыкальном искусстве романтизма (по страницам поэмы «Колокола» Эдгара По – Джозефа Холбрука)**

*Аннотация: В статье осуществляется поиск принципов построения поэтологической системы Э. По в аспекте индивидуально-авторского мифотворчества и точек ее соприкосновения с музыкальным искусством. Цель – выявить и рассмотреть балладный пласт в поэме «Колокола» Эдгара По и одноименной Драматической поэме для хора и оркестра Джозефа Холбрука.*

*Новизна работы определяется тем, что интерпретация художественных образов поэмы осуществляется в жанрово-балладной парадигме. С помощью метода жанрово-поэтологического анализа литературоведения и метода целостного анализа музыковедения реконструируются балладные мотивы в названных опусах. В соответствии с этим корректируется принятая в литературоведении концепция поэмы «Колокола» как жизненный путь «от колыбели до могилы».*

*Отмечается, что в рамках сумеречного «эдгаровского мифа» появляется дополнительный смысл поэмы. Он видится в концепции экзистенциальной потерянности героя в огромных масштабах Вселенной, иллюзорности жизни у Э. По и пути преодоления границ отчужденности в пространстве жизни-смерти у Дж. Холбрука.*

*Ключевые слова: музыкальный романтизм, поэма «Колокола», Эдгар Аллан По, Джозеф Холбрук, балладная поэтика.*



моциональная тональность литературных произведений романтизма уже давно стала предметом научного дискурса. Ее наклонение сигнализирует не только об отношении автора к изображаемому событию, но и замыкает на себя образно-смысловое пространство текста. Далеко не у каждого писателя экспрессивные и эмотивные компоненты становятся маркерами творческого почерка. Пожалуй, к такому уникальному явлению в литературе можно отнести произведения Эдгара Аллана По. Думается, что не будет преувеличением сказать, что темная эмоциональная тональность — главная и узнаваемая черта авторского идиостиля писателя.

«Точкой входа» в сумеречный миф, созданный Эдгаром По, стал танатологический концепт. Тема мистической тайны смерти пронизывает все сочинения писателя, каждый раз разворачиваясь в них неповторимым сюжетом. В своем эссе «Философии творчества» Э. По взял прямой курс на художественное исследование темы смерти: «... Я спросил себя: «Изо всех печальных предметов какой, в понятиях всего человечества, самый печальный??» «Смерть?, — был очевидный ответ. «И когда, — спросил я, — этот наиболее печальный изо всех предметов наиболее поэтичен?? Из того, что я уже довольно подробно объяснял, очевиден и следующий ответ: «Когда он наиболее тесно связан с прекрасным; следовательно, смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете; в равной мере не подлежит сомнению, что лучше всего для этого предмета подходят уста ее убитого горем возлюбленного» [1, с. 712].

Спустя время на эти основы творческой «кухни» наложилась личная драма художника, связанная со смертью любимой супруги Вирджинии. Таким образом, логический расчет и судьба писателя сложили тот неповторимый эдгаровский сверхсюжет — целостный воображаемый мир, который стал узнаваемым почерком американского романтика, авторской мифологией Э. По. Этот миф «читается» в мрачной фабуле его новелл и поэм, проступает сквозь сюжетную канву, сотканную из экстремальных событий и необъяснимых явлений, подчеркивается резким контрастом непримиримых сторон жизни и смерти.

Мистика, повышенный интерес к трансцендентному и необъяснимому были не только генеральной содержательной линией творчества американского писателя, но, благодаря художественным открытиям в этой сфере, стали экспонентой романтизма, краеугольным камнем его онтологической рефлексии. В своей новеллистике Э. По представил бесконечный спектр всевозможных трактовок темы смерти, однако мало кто обращал внимание на то, что танатологические мотивы эдгаровских «арабесок» прочно стоят на корневой основе фольклорной

баллады, ставшей благодатной почвой для расцвета жанров готической литературы романтизма.

Саспенс, формирующий эмоциональную тональность ужаса «арабесок» находится в одном ряду с генеральной интонацией романтической баллады, питается ею, равно как и становится источником для иллюзорного знигматичного мира готики. На особенность готической поэтики, связанной с проницаемостью границ между жизнью и смертью, порождающей эмоцию безотчетного страха, обратила внимание Г. В. Заломкина: «Разбалансировка, двойственность характеризуют готическую картину мира и обуславливают страх перед мирозданием — неопределенным и изменчивым. Окружающий мир опасен в силу невозможности разобраться в его устройстве и действии» [2, с. 4]. Ее наблюдения корреспондируют с представлениями о древних балладах, в которых мотивы возрождения всего, «что умерло на зиму, — земле, росткам, покойникам», породили сюжет о «бродячих мертвецах», «снарядив» будущую готическую литературу целым арсеналом фольклорной нежити [3, с. 330].

В трагических историях у Э. По на первом месте всегда стоит образ прекрасной женщины — сказочно красивой, хрупкой и беззащитной. Он неизменно дается в «оркестровке» ледящего дыхания смерти, и взгляд писателя направлен за черту мира здешнего, готового в любой момент обернуться миром потусторонним. В каждом сочинении Э. По очерчивает контуры экзистенциальной катастрофы героев. «Колокола» в этом отношении не стали исключением.

Поэма, бесспорно, входит в золотой фонд поэтической эдгарианы, благодаря чему неоднократно становилась объектом научной рефлексии. Главное внимание ученых обычно сосредотачивалось на уникальной фоносемантической организации поэмы в аспекте перехода имманентной семантики звука к конвенциональной сфере языка. На этой основе смысловое пространство сочинения виделось в виде смены периодов человеческого существования, а жизнь лирического героя как четырехступенчатый путь «от колыбели до могилы» [См.: 4; 5].

Не исключая названной трактовки философской проблематики «Колоколов», попробуем рассмотреть дополнительные смысловые страты поэмы. Для этой цели обратимся к выявлению скрытого балладного сюжета. Его обнаружение и опредмечивание в сочинениях Эдгара Аллана По — Джозефа Холбрука является целью данной статьи.

На первый взгляд, поэма не содержит нарративного компонента, который традиционно считается одним из жанровых маркеров баллады. Последнее обстоятельство сыграло свою роль в том, что «Колокола» никогда не рассматривались в ракурсе балладной поэтики, которая, безусловно, шире балладного жанра, повествовательного по своей природе. По мнению ряда балладоведов, при-

знаками балладности является ситуация встречи двух миров – здешнего и потустороннего и «генеральная интонация» страха/страдания [См.: 6; 7]. Как подчеркивают филологи, «балладный модус – это эстетика и поэтика страшного, состояние ужаса перед лицом Хаоса, с которым неожиданно столкнулся человек, ощущение таинственности и загадочности мира, его непредсказуемости» [8, с. 101].

В качестве факультативных компонентов балладного повествования выступают мистический антураж действия, фантастический локус, персонажи разного рода нежити. Эти неперменные атрибуты балладности дополняет особый хромотоп: события происходят на границе разрыва времен. Обычно он маркирован пространственно-временной щелью между канунами и началами, что соответствует полночи (и ночи как таковой), преимущественно в границах так называемого карнавального времени (Святки) или кануна праздников святой Вальпурги (Вальпургиева ночь) и Дня всех святых (Хэллоуин).

В этом разрыве времен, по мнению А. Е. Шумахер, заключена глубинная основа балладного жанра: «мотивный комплекс, непосредственно связанный с архетипической сюжетной ситуацией, которую можно определить как пороговую: это переход из мира мертвых в мир живых, пересечение границы, отделяющий один мир от другого» [9, с. 3]. Встреча со смертью на границе времен порождала шквал экспрессивных чувств. Сильный эмоциональный накал усиливали троекратная нагнетательность и срыв кульминации перед окончанием повествования.

В романтической балладе сложилась своя система персонажей. Выделим трех главных участников балладных событий, эксплицитно или имплицитно присутствующих в тексте (в зависимости от удаления/приближения к жанровому ядру). Ими стали главный герой – «пришлец иноплеменный» (М. Лермонтов), его возлюбленная/невеста и повествователь. Они отвечали за формирование специфической балладной поэтики.

В романтизме влияние баллады было повсеместным. Не будет ошибкой сказать, что балладный дискурс стал приметой времени, реактуализируя балладную модель посредством ее семантических элементов в других жанровых структурах. Такими элементами в «Колоколах» выступили эмоциональная тональность балладного *horror*-а, обращение к архетипическим балладным мифологемам конного пути, погребального звона и балладным персонажам: «бродячего покойника»/упыря, его возлюбленной и повествователя. Рассмотрим особенности воплощения этих жанровых маркеров в сочинениях Э. По и Дж. Холбрука.

В первых двух частях поэмы Эдгара По экспонированы образы, на первый взгляд, далекие от балладной поэтики. Перед читателем разворачивается картина, восходящая к концепту «мир счастья». Россыпь звезд-кристаллов, мер-

цающих и переливающихся в ночном воздухе, синтагма «руническая рифма», берущая свое начало в древних мифах о сотворении мира – все складывается в единую космогоническую «партию»: «the stars that over sprinkle /All the heavens, seem to twinkle /With a crystalline delight; /Keeping time, time, time, /In a sort of Runic rhyme» (звезды, что рассыпаны в небе /Все небеса, кажется, мерцают /В кристаллическом восторге; /Застывшее время, время, время, /В какой-то рунической рифме)<sup>1</sup>.

Что, казалось бы, здесь может работать на балладную поэтику? На «поверхности» текста репрезентирован серебряный звон колокольчиков, «вшитых» в руническую рифму, однако «сани с колокольчиками» – ни что иное, как самый «заезженный» балладный мотив пути. За ним стоит семантика гибели, сохраненная «памятью жанра».

Смысловые акценты следующего раздела аккумулированы в двух ключевых словах – «the balmy air» («благоухание») и «the euphony» («благозвучие»). Под аккомпанемент «рифмы и перезвон колоколов», то есть в союзе поэзии и музыки, возникает образ голубки-горлицы – райской птицы, с древних времен являющейся персонификацией невесты. Становится понятным, что мерцающие звезды Первой части поэмы Э. По, как выражение восторга перед Гармонией мироздания, являются предтечей и косвенной характеристикой одного из главных балладных персонажей – возлюбленной – образа, экспонированного во Второй части «Колоколов».

Восторг и ликование наполняют эту часть: «Hear the mellow wedding bells, /Golden bells! /What a world of happiness their harmony foretells! /Through the balmy air of night /How they ring out their delight! /From the molten-golden notes, /And all in tune (Услышь нежные свадебные колокола, /Золотые колокола! /Сколько счастья предвещает их гармония! /Сквозь благоухание ночи, /Как они вызывают свой восторг! /Через разлитое золото нот, /И все в лад). Колоратив «золото», заданный в названии Второй части, кодирует мистерию божественной любви, которой колокола поют свой гимн.

Водораздел между образами жизни и смерти проходит четко посередине поэмы. Миру грез, радости и ликования первых двух частей резко контрастируют образы наваждений, блуждающих призраков, колдовства, чародейства, представленные далее. Они ассоциируются с черной магией и греховностью. На сцену выходит главный герой страшных баллад – «бродячий покойник»: «On the

---

<sup>1</sup> Здесь и далее использован дословный перевод с целью максимальной смысловой точности в плане передачи содержания оригинала.

human heart a stone – /They are neither man nor woman – /They are neither brute nor human – /They are Ghouls: – /And their king it is who tolls. . . » (На сердце человеческого камень – /Они ни мужчина и ни женщина – /Они ни звери, ни люди – /Это упыри: – /И их король звонит. . . »).

Страх, как главная эмоция балладного мира явлен акустически, посредством «пронзительного крика» колокола. Его, «воплль», «рев», «лязг», «столкновение», «гул», «возмущение» приводят к высокому накалу эмоций, разрушая гармонию мироздания: «How they scream out their affright! /Too much horrified to speak, /They can only shriek, shriek, /Out of tune» (Как они кричат о своем страхе! / Слишком напуганы, чтобы говорить, /Они могут только пронзительно вопить, / Разрушить строй).

Хтонический персонаж (представитель потустороннего мира), свадебный поезд с невестой-горлицей, похоронный набат пунктиром прочерчивают балладную фабулу: явление иномирного пришельца в мир живых – его встреча с возлюбленной – их возвращение обратно – свадьба-похороны. Безусловно, в «Колоколах» Э. По отсутствует четкая сюжетная линия, связующая между собой несколько эпизодов на основе причинно-следственных связей. Тем не менее, растущее чувство иррационального страха от начала к концу поэмы, трепет души в преддверии неизвестного – в третьей части, катастрофизм финала, наконец, хронотоп ночи и двумерность пространства – все это отсылает к балладной семантике. Пожалуй, недостающим звеном здесь является отсутствие повествователя. Эту функцию поэт возлагает на Колокол.

Вне всякого сомнения, Колокол становится «говорящим» героем поэмы. От его лица идет повествование. Здесь важно то, что колокола способны вести повествование «от себя», без участия человека. Именно колокол, как «инструмент», вознесенный над землей (над земным) делил пространство надвое – сакральное и профанное. Интенсивность использования лексических, фонетических, синтаксических средств в поэме не только усиливает эмоциональное впечатление от погружения в звуковое поле колокольности, но что наиболее важно, создает мистическое ощущение одушевленности Колокола. Его заклинательный рефрен то ласкает слух нежным перебором бубенцов, то убаюкивает читателя, погружая в застывшее время неясных ощущений, то рождает всполохи воспоминаний, то в лунном мерцании поет о вечной ночи, то будит ревом, размывая пространство миров и предвещая смерть, наконец, жалуется и стонет, оплакивая потерянный рай.

Среди композиторов, отдавших дань творению Эдгара По, встречаются как всемирно признанные авторы, так и музыканты, известные лишь очень узкому кругу знатоков. Среди первых – Сергей Рахманинов (Россия), Дариус Мийо (Франция), среди вторых – Джозеф Холбрук (Англия), Уильям Гилкрист (Аме-

рика), Артур Фут (Америка), Джорж Фокс (Англия), Стенли Холи (Англия), Генг Шики (Китай). В этом ряду Драматическая поэма для хора и большого оркестра Джозефа Холбрука занимает одно из центральных мест.

Композитор был одним из самых преданных почитателей таланта Э. По. На сюжеты его произведений написано более тридцати композиций, названных Холбруком «Поэмой»<sup>2</sup>. О масштабах композиторского замысла свидетельствуют композиционный размах Поэмы, уникальный исполнительский состав и оригинальное драматургическое решение. Она включает в себя Прелюдию и четыре части (в соответствии с текстом литературного первоисточника). Композитор предполагал использовать хор от 300 до 500 голосов и большой оркестр с расширенной ударной группой. Перед партитурой стоит примечание: «Если произведение когда-либо будет исполнено, то очень желательно, чтобы это произошло в тех условиях, которые задумывал композитор. Аудитория должна находиться во мраке, свет (насколько возможно) нужно сокрыть от публики» [цит. по: 10, с. 8].

В отличие от Э. По, Дж. Холбрук иначе выстраивает последовательность образов и систему контрастов. С первых тактов задана сумеречная тональность, действие разворачивается ретроспективно, с эпилога. Семантические знаки балладной поэтики в Драматической поэме получают сквозной характер. В Прелюдии они экспонированы как загробный вихрь, характеризующий иномирного пришельца. Его звуковой комплекс составляют мрачная пульсация четвертой *marcato* в партии виолончелей и контрабасов, «взвихренные» пассажи триолей у скрипок по звукам тетракорда тон – полутон – полутон в амбигусе уменьшенной кварты, злое *sforzando* выдержанных звуков у деревянных духовых с «лающими» форшлагами, наконец, напряженные созвучия уменьшенных гармоний. Ощущение жуткого inferнального холода усиливает отдаленное звучание валторн, в партии которых скорбно и обреченно проходит нисходящий оборот (*catabasis*) первой темы-лейтмотива Прелюдии.

Звуковой границей миров, сигналом вторжения нежити в здешний мир становится удар гонга, устрашающий своей таинственной силой. Начинаясь с приглушенной звучности в низком регистре, музыкальный материал получает интенсивное развитие. На гребне стремительного подъема хроматических пасса-

---

2 Среди наиболее известных и репертуарных назовем оркестровые произведения "Ворон", "Улалум", "Спящий", "Амонтильядо", "Яма и маятник", двойной концерт для кларнета и фагота "Тамерлан", хоровую симфонию, посвященную Э.А. По, балет "Маска "Красной смерти", а также ряд камерно-инструментальных произведений, включая квинтет "Лигейя", трио "Волшебная страна" и "Ноне Ирен", фортепианные пьесы.



жей струнных, подчеркнутого молниеносным усилением динамики от *pp* до *ff*, возникают приметы главного балладного персонажа – иномирного пришельца. Это жесткий ритм «скачки», на фоне которого *catabasis* звучит подчеркнуто угрожающе, рисуя явление зловещего призрака из загробной бездны.

Атмосфера мрачного небытия, заданная в Прелюдии, откликнется в Пятой части – «Железные колокола». В ней мертвенность потустороннего мира композитор воссоздает средствами погребальной стилистики. *Adagio funebre* – пример концентрации семиозиса страха, доказывающего, что романтическая баллада – это жанр, который «отражает катастрофическое сознание человека, оказавшегося один на один с Роком, Судьбой», где проницаемость границ рождает «бессилие перед миром и хаосом собственной души с ее темными глубинами» [8, с. 101].

Приглушенная звучность, гулкие тембры низких мужских голосов (из хора выключаются женские голоса и тенора), механистичные удары баса, «завывания» тромбонов и хроматические пассажи высокого дерева рисуют мрачную картину безжизненного холода inferнальных глубин.

Открывающим Прелюдию пейзажам «макабрической» Вселенной (см. ремарку *misterioso*) с мрачным звучанием погребального колокола противопоставлены образы света, гармонии и чистоты, которые, безусловно, являются символами жизни и в романтических балладах соответствуют второму персонажу – возлюбленной.

Цветовая палитра ассоциативного ряда, характеризующий невесту-горлицу, включает в себя связанные со светом кристально-чистые оркестровые тембры. Колокольчики в семантическом окружении мажорного лада вызывают к жизни образы возрождения природы, цветения и буйства красок. Душа, охваченная «симфонией» колокольчатых переливов, трепетных вибраций уподобляется раю, наполненному чистотой, безгрешностью, что позволяет говорить о музыкальном топосе высшего блаженства.

В верхнем регистре у скрипок предельно легко и прозрачно в динамике пианиссимо (*ppp*) появляется скерцозная тема, имитирующая звон бубенцов. Лучезарную прозрачность и хрустальную чистоту ей сообщают звенящие тембры гlockеншпиля, треугольника, тремоло колокольчиков. Ритмическая прогрессия «трепещущих» триолей ассоциируется с легким порханием, а «папилюновская» стилистика напоминает об одной из балладных ипостасей образа возлюбленной, восходящего к архетипу Психеи, явленному в искусстве через скульптурные композиции бабочки или птицы.

Сферу возвышенного в сочинении Дж. Хольбрука также представляют другие лирические темы Прелюдии. Одна из них, усложненная хроматическими интонациями, звучит в исполнении высоких деревянных духовых инструментов, а

затем у скрипок томно и проникновенно, рисуя образ неземной красоты и чувственного наслаждения.

Повествователь – еще один персонаж балладного жанра. В сочинении Дж. Хольбрука его присутствие узнается благодаря интонационным средствам и композиционным приемам. В первом случае речь идет о лейтмотиве нарратора. Скрепляя контрастную пятичастную композицию сочинения, он указывает на то, что историю излагает «некто» от первого лица. Появляясь во всех частях опуса в оркестровой ткани или в вокальной партии, лейтмотив неизменно актуализирует в сознании слушателя образ Повествователя. Он способен менять эмоциональную окраску, обогащаясь новыми смысловыми нюансами, в соответствии с содержательным наполнением «рассказа».

Взаимодействие пространственных зон – мира здешнего и потустороннего – является драматургическим знаком балладного жанра. Для столкновения полярных образов, Холбрук использует как прием контрастного сопоставления частей, так и метод тематического вторжения. Последний заявляет о себе уже в Прелюдии. Здесь в гимнический топос возвышенной лирики, представленный энергичной темой духовых врывается inferнальный звукокомплекс, построенный на ритмоформуле «скачки» в мощном сопровождении оркестрового *tutti*. Подобный «слом» наблюдаем и в следующем эпизоде. Монотонно покачивающаяся флейтовая тема, основанная на пластике колыбельной (*moderato sostenuto*) в окружении призрачно-таинственного хрустального звона гlockenspiela, не успев раскрыться, «сворачивается» в глухой колокольный набат, а чувство онтологического покоя и безмятежности внезапно оборачивается состоянием мрачной тревожности (*piu animato sostenuto misterioso*). Агрессивная экспансия властной маршевой темы, подчеркнутая чеканной пульсацией малого барабана, нагнетает чувство роковой предопределенности.

Таким образом, благодаря закольцованности драматургии формируется неповторимая художественная концепция поэмы, связанная как с актуализацией в сознании лирического героя картин прошлого, так и одновременный рассказ о них. Траурная колокольность в начале поэмы и ее возвращение в финальных тактах сочинения в качестве логического итога развития событий говорит о том, что сюжетные перипетии, запечатленные в пяти частях, разворачивались не «здесь и сейчас», но представлялись Повествователем, как ретроспекция. Нелинейность драматургии, калейдоскопичность экспонирования материала, принципы образно-тематического обрамления целого, интонационного прорастания также работают на моделирование художественного пространства ретроспективного повествования, основной приметой которого становится не хронологическая, а психологическая последовательность представляемых событий.

Подведем итоги. Дж. Холбрук смог преодолеть сложившуюся инерцию понимания поэмы, как пути «от рождения до смерти». Он вывел на поверхность скрытый смысл сочинения Э. По. Для этого композитор использовал весь спектр музыкально-драматургических средств. В качестве сильного художественного инструмента для экспликации «реалий» посюсторонности им был выбран балладный жанр. Напомним, что события музыкальной поэмы развернулись в фантазмагоричном топосе, в процессе повествования актуализировалась семантическая оппозиция жизни/смерти и генеральная интонация страха, в соответствии с мистическим «догматом» балладного жанра события излагались в обратном порядке.

Тем не менее, чередование сферы зловещего мистицизма со светлыми образами без погружения в темные глубины человеческого сознания в финале Драматической поэмы несколько скорректировало концепцию литературного первоисточника. С одной стороны, музыкальные события поэмы Дж. Холбрука наследовали все самые важные темы эдгаровских «арабесок»: трагедию отчуждения, утрату солнечного рая. С другой стороны, показав всепроницаемость границ жизни и смерти, композитор предпочел поставить четкую демаркационную линию между этими полюсами, не разделив концепцию поэта, в понимании которого смерть — главная гостья в жизни человека, а мир бытия — это мир иллюзорности.

### **Литература**

1. По Э.А. Стихотворения; Новеллы; Повесть о приключениях Артура Гордона Пима; Эссе. / Сост., вступ. ст. и примеч. А. М. Зверева. — М.: АСТ: НФ «Пушк. б-ка», 2003. — 765 с.
2. Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен: автореф. дис. ... доктора филол. наук. — Самара, 2011. — 44 с.
3. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. — Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 368 с.
4. Уракова А.П. Рассказы Эдгара Аллана По: смерть в тексте и за текстом // Жизнь и смерть в литературе романтизма: оппозиция или единство? — М.: ИМЛИ, 2010. С. 251-276.
5. Чередников В.И. Модель мира Эдгара По // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2009. № 6. С. 45-53.
6. Магомедова Д. М. К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы. — М.: Изд-во РГГУ, 2001. С. 38-45.
7. Бегичева О.В. Романтическая баллада в художественной культуре XIX — XX вв.: типология и поэтика: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. — Краснодар, 2019. — 41 с.
8. Козубовская Г.П. Пушкинский зимнедорожный цикл: балладный пласт // Культура и текст. 2017. № 1 (28). С. 98-124.
9. Шумахер А. Е. Русская литературная баллада конца XVIII — начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы: дис. ... канд. филол. наук. — Новосибирск, 2015. — 170 с.
10. Newman E. Analytical and Descriptive Notes on Joseph Holbrooke's «The Bells». — London: Breitkopf und Hirtel, 1906. — 28 p.

**REFERENCES**

1. По Е`А. Stixotvoreniya; Novelly` ; Povest` o priklyuchenyax Artura Gordona Pima; E`sse (Poems; Short Stories; The Story of the Adventures of Arthur Gordon Pym; Essays), Sost., vstup. st. i primech. A. M. Zvereva, Moscow, AST, NF Pushkin Library, 2003, 765 p.
2. Zalomkina G. V. Goticheskij mif kak literaturny`j fenomen (The Gothic myth as a literary phenomenon), avtoreferat dissertatsii, Samara, 2011, 44 p.
3. Teoriya literatury` : V 2 t., T. 2: Brojtman S. N. Istoricheskaya poe`tika (Theory of literature: In 2 vols.), Pod red. N. D. Tamarchenko, T. 2: Brojtman S. N. Istoricheskaya poe`tika, Moscow, Academy, 2004, 368 p.
4. Urakova A.P. Zhizn` i smert` v literature romantizma: oppozitsiya ili edinstvo? (The stories of Edgar Allan Poe: death in the text and behind the text), Moscow, IMLI, 2010. pp. 251-276.
5. Cherednikov V.I. Vestnik Baltijskogo federal`nogo universiteta im. I. Kanta. Seriya: Gumanitarny`e i obshhe-stvenny`e nauki, 2009, No. 6, pp. 45-53.
6. Magomedova D. M. Poe`tika russkoj literatury` (Poetics of Russian literature), Moscow, RGGU, 2001, pp. 38-45.
7. Begicheva O. V. Romanticheskaya ballada v xudozhestvennoj kul`ture XIX – XX vv.: tipologiya i poe`tika (Romantic ballad in the artistic culture of the 19th - 20th centuries: typology and poetics), avtoreferat dissertatsii, Krasnodar, 2019, 41 p.
8. Kozubovskaya G. P. Kul`tura i tekst, 2017, No. 1 (28), pp. 98-124.
9. Shumaxer A. E. Russkaya literaturnaya ballada koncza XVIII – nachala XIX veka: syuzhetno-motivny`j repertuar i zhanrovy`e granicy (Russian literary ballad of the late 18th - early 19th centuries: plot-motive repertoire and genre boundaries), dissertatsiya, Novosibirsk, 2015, 170 p.
10. Newman E. Analytical and Descriptive Notes on Joseph Holbrooke's «The Bells», London, Breitkopf und Härtel, 1906, 28 p.



*Н.Л. Кабачёк, Е.В. Новицкая*

## **Концепции музыкальной неоклассики в культуре XX века**

*Аннотация: Статья посвящена рассмотрению концепции музыкальной неоклассики в культуре XX века, выделены основные черты и отличительные признаки данного направления. Отдельное внимание в процессе исследования уделено наиболее яркому проявлению неоклассицизма в музыке – творчеству И. Стравинского. Обозначена его несхожесть с другими представителями неоклассицизма, поскольку в его наследии содержится огромное разнообразие прообразов, начиная от концепции инструментальной культуры барокко в ее самых разнообразных проявлениях, и заканчивая ранним венским классицизмом. Также в статье представлен исторический анализ неоклассических традиций в странах Европы (Германия, Италия, Франция) и Северной Америки. Особый акцент сделан на выразительных средствах музыкального неоклассицизма, формах художественного выражения, благодаря которым возможно в полной мере отобразить новое содержание музыкального произведения. Обозначено противоречие, содержащиеся в сочетании современных на сегодняшний день средств и способов выражения со старой логикой упорядочивания в музыке.*

*Ключевые слова: неоклассицизм, Стравинский, выразительные средства, музыка, композитор, стиль.*



онцепция неоклассицизма в русской музыке долгое время не имела своего развития. В то же время, она в конце концов нашла свое отражение с определенным опозданием, которое было характерным и для многих стран Европы. Следует отметить, что эта тенденция была подхвачена теми композиторами и авторами, которые находились за пределами России, и были соответственно достаточно далеки от тех идей и мыслей, которые появились в связи с революцией и советским вектором развития страны. Новое направление в искусстве ну-

ждалось и в более прогрессивных формах художественного выражения, благодаря которым было бы возможно наглядно отразить обновленное содержание музыки. В качестве примера можно привести «Классическую симфонию» С. Прокофьева.

Одним из самых ярких проявлений неоклассицизма в музыкальной сфере является творчество И. Стравинского. Понятие «неоклассицизм» и «наследие Стравинского» в нашей музыкальной и хореографической культуре стали словами-синонимами, этот композитор справедливо признается лидером этого направления. Однако следует обратить внимание на то, что Стравинский был не похож на прочих представителей неоклассицизма. Особого внимания заслуживает своеобразие художника, который в рамках своего творчества обобщил и резюмировал неоклассицизм XX века в европейской музыке.

Проводя анализ музыкальных произведений Стравинского и сравнивая его творчество с другими современниками дает возможность определить ключевое отличие его неоклассицизма. Очень широкое разнообразие прообразов, воплощенных в его наследии: инструментальная культура барокко в самых разнообразных вариациях, таких как опера-буффа, дивертисмент-пастиччо, старинная балетная интермедия, оперный театр Моцарта, балет-буфф, приемы нидерландской полифонии, французский классический оперный театр, ранний венский классицизм, мелодрама, наследие мадригалистов эпохи Возрождения и др.

Неоклассические традиции можно увидеть и в более ранние исторические периоды. Так для Европы и Северной Америки 1750—1850 гг. характерна заинтересованность античностью: древнегреческий и древнеримский стили были упомянуты благодаря раскопкам в Помпеях и Геркулануме, а также в связи с теоретическими исследованиями немецкого историка культуры И. Винкельмана. Этот ученый эпохи Просвещения настаивал, что в искусстве можно почувствовать дух эпохи, и не воспринимал, как современное искусство барокко и рококо по сравнению с искусством Высокого Возрождения. Начертив последовательность стилей в древние времена, он видел самые высокие вкусовые критерии именно в античном искусстве, и предлагал взять их в качестве образцовых.

С музыкальным неоклассицизмом чаще всего связывают творческую личность И. Стравинского. Рассмотрим основные черты данного направления, которое было и остается предметом постоянного внимания теоретиков музыки. В 1910-е гг., когда находят свое проявление первые стилистические метаморфозы, которые привели вскоре искусство к первым шагам в сторону неоклассицизма, в прессе начинаются бурные дискуссии. Отзывы на происходящее в искусстве можно увидеть в российских газетах и журналах того времени. Например, ба-

летмейстер М. Фокин сразу настаивал на «неоклассической» направленности его первых спектаклей. Художник и теоретик искусства А. Бенуа констатирует «порывы к классике», которые можно наблюдать в самых разнообразных проявлениях. В этот же период с новой поэтической программой выступают Г. Гумилев и С. Городецкий, которые, в противоположность порывам символистов начала века, склонны вернуться к классическим идеалам в поэзии. Современный исследователь констатирует первый вопрос, который возникает по этому поводу: «являются ли эти попытки восстановлением общего стилистического комплекса прошлых времен?» [1].

Кстати, именно И. Стравинский, самый бесспорный представитель неоклассики в музыке предостерегал и слушателей, и критиков от несерьезного и поверхностного отношения к новым веяниям: «сегодя можно довольно часто услышать о так называемом возвращении к классицизму, в то время как произведения и работы, написанные под воздействием классических парадигм, относят к неоклассическим. Мне достаточно трудно точно сказать, является в действительности эта классификация точной или нет. Не столкнулись ли мы в большей части с художественным аспектом, чем с элементарной имитацией классического языка. Кажется, что большинство критиков и публики вполне довольны поверхностным впечатлением, которое у них возникает в результате использования исключительно технических приемов, нашедших свое широкое распространение в классической музыке. Применение этих способов и приемов очевидно недостаточно для того, чтобы с уверенностью констатировать факт проявления настоящего неоклассицизма, потому что содержательной сущностью понятия классицизм имеется в виду не столько технический аспект написания музыки, который и до этого являлся объектом различных видоизменений, а в большей степени его творческая ценность. Серьезная критика должна обратить внимание на ценность этого феномена и сформировать иммунитет от тех постановок, которые неминуемо влекут за собой ошибочные оценки в характеристике произведений как неоклассических» [2, с. 13-14].

Таким образом, Стравинский уже в начале формирования неоклассического стиля акцентировал внимание на том, что перед композиторами стоит комплексная художественная задача, которая не связана только с элементарной реставрацией стародавней музыки. Сами его музыкальные произведения в своем содержании и направленности отрицают приоритет такой «реставрации»: «Критикам не следует ожидать и надеяться, что представители нашего поколения обратятся к языку, который был характерен для наших предков. Наша речь стала лаконичной, и сейчас нет никакой надобности возвращать и использовать старомодные приёмы, способы и формы выражения. Те люди, которые не понимают и не принимают новые формы искусства, могут считать, что они приверже-

ны твердым принципам. Они требуют возврата к старым формам и противопоставляют современникам классическое совершенство. Однако говорить и использовать язык поколений, которые уже ушли в небытие, нельзя называть творчеством. Старые мастера, конечно, всегда имели что сказать и стояли на четких позициях. Приверженцы «добрых старых времен» нуждаются не в искусстве, а в следовании отжившим правилам и привычкам» [2, с. 14].

Краткий обзор исследований. В. Варунц считает, что «со стилизацией в музыке связано не только органическое преобразование принципов создания различия в стилях, но и сознательное подражание последних. Тем не менее, неоклассицисты вполне намеренно обратили свое внимание на музыкальные эпохи, которые удалены от XX в., но с тем отличием, что в этой ситуации происходило введение в «словарный фонд» XX в. словно бы обновленных стилистических методов и форм старинной музыки» [3].

Достаточно много выступлений Асафьева тех времен были посвященных А. Казелли, С. Прокофьеву, И. Стравинскому, П. Хиндемиту, Э. Кшенеку, и др. В них тем или иным образом затрагиваются проблемы неоклассицизма, однако ни разу Асафьев не говорит о том, что новое направление в музыке является именно неоклассицизмом. Презентуя публике «Классическую симфонию» Прокофьева, критик очень точно говорит: «удивительным является тот факт, что симфония воспринимается как современное произведение, а не как демонстративная имитация под старину» [4, с. 180].

В своих высказываниях и комментариях Асафьев противопоставляет метод, который часто применяют в своих неоклассических произведениях его современники: стилизация – возврат к старым образцам является импульсом, определенными рамками, которые составляют основу для создания «нового современного произведения» [4, с. 180].

В своих работах Асафьев отмечает, что «материал, который использует Стравинский, «нейтрализован» во всех смыслах, благодаря чему нет помех от дополнительных ассоциаций из внемузыкальной сфере механическому течению звукоидей» [4, с. 180]. В практике сторонников неоклассических опусов Стравинского очевидно, что они в противовес романтизму намеренно обратились к инструментализму доклассицистской эпохи, воплощая идеи «абсолютной музыки».

В разделе «Неоклассицизм в духовных исканиях эпохи» автор работы «Творческие принципы музыкального неоклассицизма» Е. Шевляков замечает, что «предмет его исследования нельзя считать «однородным монолитом», ибо ему присуща множественность генетических корней и жанровое разнообразие». С этим определением можно согласиться, тем более что в хореографическом искусстве (как и в музыкальном), по словам того же Шевлякова, все качества не-



оклассики «отдельно, а иногда и в устойчивых сочетаниях, встречались ранее и встречаются сейчас. Итак, сами по себе они не характеризуют данное направление». То есть Шевляков пришел к выводу, что «механическое перечисление признаков неоклассицизма является методологически уязвимым, ибо неизбежно приводит к стиранию границ понятия и затрудняет понимание той самостоятельной роли, которую он сыграл и продолжает играть в культуре настоящего» [5, с. 6].

Шевлякова интересует вопрос, есть ли неоклассицизм игрой комбинаций «чистых форм», и каким образом его черты смогли выдвинуться на первый план как доминанта мощного музыкального направления. Исследователь отвергает предположение, что неоклассицизм был средством ухода от реальной жизни, как это воспринимали некоторые музыковеды. И выдвигает тезис, что на самом деле он был одной из форм преемственности музыкального развития [5, с. 9].

Имеется в виду, прежде всего, «мнемоническая» функция искусства, или функция исторической памяти, которая, иногда в полемической форме, обращала внимание художников на особенности художественных форм прошлых времен: их чеканность и четкость, композиционную выстроенность, законченность жанровых и стилевых образцов.

Методики исследования: методы музыковедческого анализа; структурно-типологический метод; компаративный метод; метод комплексного, функционального и системного анализа; метод количественного анализа.

Результаты и их обсуждение. В конце XIX в. в Германии родилось новое сообщество — «неоидеалисты» (художники Л. А. Фейербах, Х. фон Маре, скульптор А. Хильдебрандт, эстет Д. Фидлер), которые выступили против натурализма и академической эклектики. Придерживаясь и продвигая «вечные идеалы красоты», они поставили перед собой цель восстановить пластическую завершенность классического искусства. Ориентиром для них служили идеи Фидлера, в которых содержался призыв противодействовать «хаосу действительности». Спустя полвека аналогичные постулаты будут практически дословно воспроизведены неоклассицистами. Их произведения в период, который предшествовал Первой мировой войне, и в годы войны, были восприняты как явление, которое пережило свое время.

Достаточно своеобразно и метко описывал неоклассицизм в 1916 г. музыкальный критик В. Каратыгин. Он задавался вопросом: «Что собой представляет неоклассицизм? Это особый способ художественного мышления, который в пределах всех своих порывов, какими бы смелыми они ни были, не отходит от традиций авторов предыдущей эпохи, неизменно ориентируя художественную фантазию на традиционные приемы голосоведения, формального построения и гармоничной логики» [3].

Это и другие высказывания современников эпохи не оставляют сомнения, что неоклассицизм возник как желание отгородиться от проблем «тревожного времени», однако в психологической плоскости, например если рассмотреть работы А. Шенберга заметна созвучность времени [3].

Ссылаясь на «Книгу о Стравинском» Б. Асафьева, Шевляков пишет, что этим выдающимся исследователем (и современником великого композитора) неоклассика Стравинского оценивалась не как «реакция на эмоциональную перусложненность образов в романтической и постромантической музыке, и тем более не как уход в башню из слоновой кости», а как «мотивированный отзыв на духовные вопросы времени, что подразумевает поиск сочувствующего слушателя, стремление найти общий язык общения» [5, с. 18].

Такого же мнения придерживается М. Друскин, который определяет неоклассицизм И. Стравинского как «производную от его общестилевых поисков и активный отклик на вкладные сдвиги социокультурной среды». И далее еще более определенно формулирует свою точку зрения: «Здесь важна грань: мировая катастрофа, созданная войной, что, в свою очередь, вызвало социальные бури» [6, с. 96-97].

Есть вполне конкретные признаки отображения дисгармоничного мира в искусстве, как, например, «лихорадочный» экспрессионизм, против которого, собственно, и была направлена уравновешенная и стабилизирующая эстетика неоклассики. Шевляков прав, когда ссылается на «систему, что отражает художественное сознание эпохи, как на подвижную составляющую, что требует компенсации противоположного характера» [5, с. 26]. Наиболее характерный пример творчество того же Стравинского, который колебался между бурным дионисийским миром («Весна священная») и аполлоническим мироощущением («Аполлон Мусагет»).

Е. Шевляков выражает дельное наблюдение, что именно демонстративность обращения к выразительным нормам прежних эпох первой попала в круг исследовательского внимания. Та, благодаря очевидной наглядности приемов обработки музыкального материала, получила обобщающее определение «работа по моделям». Принятая за точку отсчета, она влияла на восприятие других аспектов «моделирования», но при таких условиях не все пропорции в этой модели были верно отраженными, потому что не отражали широкого семантического круга отношений между знаком и его значением в содержательном процессе когнитивного рассмотрения.

В XX ст. легко можно провести параллели между научным и художественным моделированием, ибо в духовной культуре этого времени (как и в некоторой степени в предыдущие эпохи) наблюдается соотнесенность и взаимосвязь всех культурных слоев (искусство, научные отрасли, устоявшиеся формы быта

и т. д.). При чем, «модели» прошлого, по мнению Е. Шевлякова, «хранят законы музыкального построения, проверенные временем, и поэтому устойчивы к деструктивным действиям» [5, с. 31].

Все эти обстоятельства дают повод для изменений в выразительных средствах искусства: музыкального языка (гармонично-мелодические сдвиги, пластических средств хореографии (свободная пластика, неоклассика, модерн), изобразительного искусства (от фигуративных до абстрактных композиций).

«Образный строй музыкального неоклассицизма оказался избавленный от эмоциональной неровности, гипертрофированной экспрессии и субъективистских искажений. Однако не избежал потери живости и непосредственности, стихийной яркости эмоционального высказывания. Любой образный ход словно заранее взвешен, доза художественного воздействия рассчитана. В вечном противоборстве творческой фантазии и дисциплины предпочтение отдано последнему. Возможно, именно это свойство неоклассических опусов и «спровоцировало» суждения об их излишней умозрительности, мнимой безэмоциональности» [5 с. 36].

Процесс развития становится процессом игры с исходной жанрово-стилевой моделью. В крайнем виде такой метод может быть применен без образно-смыслового переосмысления (автор справедливо упоминает принцип концертного состязания как своеобразную драматургическую игру). Причем это может быть «гибкая и изящная комбинаторика элементов и как средство накопления драматургической динамики. Драматургическая энергия получала направленность к интенсивному тематическому развитию, взаимодействию образных слоев» [5, с. 51].

Один из самых типичных представителей неоклассицизма в немецкой музыке Пауль Хиндемит (также известен как соавтор Баланчина). Как и Стравинский, в поисках нового музыкального стиля, он был настроен на отдаленные классические образцы, отдавая им предпочтение перед произведениями предшественников в музыкальной культуре.

А. Леонтьева подчеркивает «антиромантический бунт Хиндемита, предводителем которого он, собственно, и стал в Германии» [7, с. 309]. Однако, несмотря на многочисленные манифесты, психологический мир души в творчестве Хиндемита окончательно не уступил жизненной прозе и динамике механического движения, что с исчерпывающей полнотой сказалось на партитуре «Четырех темпераментов». Хиндемит «мыслит слишком независимо и значительно, чтобы можно было говорить о «подделке под старину». На самом деле «переосмысление музыкального материала происходит у него с позиций XX в.» [8, с. 322].

М. Друскин пишет о стилистическом сломе, который привел к изменению в творчестве Стравинского русского этапа неоклассицизма [6, с. 220]. Сначала,

отмечает Друскин, «русское» соседствовало с универсальным. Выбирая модели, он в принципе не преследует стилизаторские цели, а свободно, согласно законам индивидуального мышления, переплавляет в данном произведении признаки различных историко-стилистических моделей в единое целое, современное по духу и звучанию» [6, с. 220].

В 1920 г. известный итальянский композитор, пианист и музыкальный деятель Феруччо Бузони направил открытое обращение к немецкому музыковеду, адепта современной музыки Пауля Беккера под названием «Новый классицизм».

Бузони отмечал, что под новым классицизмом он понимает прогресс, тщательный отбор и применение самых разнообразных достижений прошлого опыта, которые успешно воплощены в изысканную и твердую форму. Отличительными чертами нового искусства, по его мнению, является «единство стиля, дух ясной объективности, развитие полифонии на высоком уровне» [9, с. 961].

«На протяжении любой эпохи, доказывал Ф. Бузони, есть авторы, творцы, музыканты, которые опираются на традиции, развивают их, и те, которые пытаются ими пренебрегать. Такая ситуация является вполне естественной. Присутствие карикатурности, что расценивается как тяга к экспериментам, также устойчиво аккомпанирует эволюции, однако, этот процесс, принимая во внимание то, с чем сегодня выступают дебютанты, уже близок к своей концовке. Самый первый шаг, который воплотит в себе противодействием, приведет к новому классицизму, под которым следует понимать нахождение, отбор и использование всех достижений предыдущих эпох, и их имплементация в прочную и более совершенную форму. Однако этот тип искусства должен учесть самые разные моменты, которые на сегодняшний день не полностью осознаны.

Одним из важных, по моему мнению, является понятие цельности в музыке. Я имею в виду возрождение в правах мелодии, обладательницы всех чувств и голосов, рождающих идею и гармонию. Я голосую за развитую полифонию, но не излишне усложненную. Также очень важен отказ от «чувственного» и отход от субъективности высказывания [9, с. 961].

Итальянец Бузони был первым, кто в конкретной форме предпринимал попытки обобщить и формализовать явление неоклассицизма в музыке. Его заслуга заключается в том, что он пытался не только обобщить, но и формулировать перспективные направления развития этого направления.

История становления и развития неоклассицизма во Франции, также как и в Германии, неразрывно связана с XX веком. Внимание на форме творчества, особый акцент на конструкции сочинения, применение старинных жанров – все эти характерные черты очень типичны для французского романтизма. Продвижение этой доктрины имело оттенок аристократического эклектизма, который

предпринимал отчаянные попытки объединить отличительные черты четырех или трех крупных музыкальных эпох с VI по XX век [3].

Если подходить к анализу данной тенденции с позиций настоящего времени, то становится совершенно очевидной ее перспективность для жизни музыки в XX веке. В последние десятилетия наблюдалось активное неприятие «модернистов» в академическом музыкальном сообществе. Такая же ситуация наблюдалась и в Германии. Во Франции стало набирать обороты возникшее внутри тенденции противоречие, которое ориентировалось на воскрешение старинной музыки, которая являлась художественным идеалом.

Известное объяснение неоклассицизма, которое дал французский композитор А. Руссель: «Первая мировая война, произошедшая в нашу бытность, оказала некоторое влияние на нынешнюю ориентацию. В сфере искусства это нашло свое выражение в возврате к более подчеркнутым акцентам, ясным линиям, четкому ритму, горизонтальному стилю; определенная грубоватость речи входит в контраст с изящным изяществом и неопределенностью атмосферы предыдущего периода.

В тоже время, необходимо отметить, что неоклассицизм получил статус ведущей тенденции во французской музыке как это было в Италии и Германии. Показательным является тот факт, что французы, очень тесно столкнувшись с ним, в тоже время не выделили в своем окружении композиторов, которые подобны Казеллу и Хиндемиту. Неоклассицизм — основное противодействие тенденциям и романтизму, которые генетически связаны с ним, — приобрел в музыке Франции в значительной степени завуалированную форму. Наследие М. Равеля, К. Дебюсси, Ф. Пуленка, Д. Мийо, А. Онеггера не представляется возможно оценить, используя, к примеру, мерки немецкой «новой объективности».

В Италии восстановление старой итальянской классики было обозначено как отдельный пункт в программе Национального музыкального общества, которое было организованного А. Казеллом в 1917 г., а затем переименовано через два года в Итальянское общество современной музыки. Подобно Хиндемиту в Германии А. Казелла, стал главной личностью, с которой ассоциировался неоклассицизм в Италии. Сложившаяся ситуация имела очень много схожего с таким же явлением в немецкой музыке. Противодействие, которое возникло в Италии в этот период между представителями академических кругов, обозначило отношение к нововведениям неоклассицистов. В тоже время работы неоклассицистов в Италии были пронизаны отказом от диктатуры оперного жанра как такового, и прежде всего, в его веристском варианте. Можно сказать, что по факту, неоклассицисты в рамках своего творчества воспроизводили тот период в развитии итальянской музыки, который был неразрывно связан с высокими

достижениями ее инструментальной культуры, которые были практически утеряны в XIX в.

Казелла, вместе с Хиндемитом и Стравинским были, по сути, законодателями моды неоклассицизма, однако каждый из них, разработал свое, индивидуальное, уникальное решение этой проблемы. Попытки сочетания современных методов и приемов выражения вместе со старинной логикой построения в музыкальных произведениях стали центральным моментом эстетики Казеллы. Но это также было характерно и для других композиторов-неоклассицистов.

Однако, с другой стороны, на протяжении первых десятилетий XX в. в Италии, как будто в противовес вновь набирающему популярности жанру оперы-буффа, наблюдается оживление музыкальной трагедии, основу которой составляют мифологические сюжеты. Здесь находило свое воплощенное выражение неоклассицизм в оперном театре. Эта тенденция захлестнула чуть ли не весь европейский театр начала XX в., проявившись, прежде всего в Австрии (Г. Гофмансталь) и России (И. Анненский, Н. Кузьмин, Н. Гумилев, затем М. Цветаева); несколько позже – во Франции (П. Клодель, Ж. Кокто, Ж. Жироду, А. Жид, Ж. Ануй), в Германии (Г. Гауптман), Англии (Т. Элиот), захватив Америку (А. Мак-Лиш).

В противовес духу обреченности, экзистенции драматургами был вроде бы найден тот художественный идеал, который позволяет оказаться по ту сторону происходящих событий и показать их в подчеркнуто вневременной трактовке. «Антиромантическая» реакция отчасти и вызвала появление такого стиливого явления, как экспрессионизм с его эмоциональным «перегревом» в отличие от неоклассического «переохлаждения» (это меткое образное сравнение дал немецкий композитор Ханс Эйслер) [9, с. 961].

В связи со стиливой многоликостью Стравинского возникает проблема выявления глубинных универсальных элементов, которые и предопределяют узнаваемость автора в каждом такте его музыки. Наибольшую актуальность проблема поиска объединяющего начала получает по отношению к самому продолжительному по времени – неоклассическому периоду творческой эволюции композитора. Проблема «Стравинский и неоклассицизм», по мнению Г. Королевой, отличается большой сложностью в связи с тем, что в музыковедении нет однозначного ответа на вопрос о том, что такое неоклассицизм – термин, направление, метод композиции? Те же вопросы возникают и в отношении неоклассицизма Стравинского.

Итоги дебатам о сущности неоклассицизма в музыке подвел известный музыковед Ю. В. Келдыш, написавший в «Музыкальной энциклопедии»: «неоклассицизм — одно из направлений в музыке XX в., представители которого стремились к возрождению стилистических черт музыки доклассического (бахов-

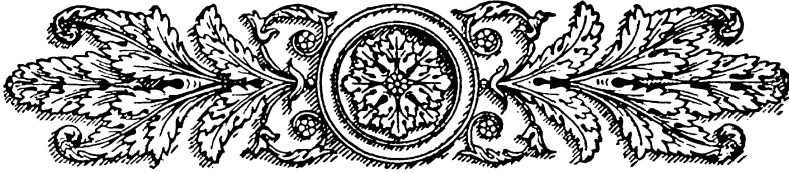
ско-генделевского) и раннеклассического (добетховенского) периодов. Наибольшего развития неоклассицизм достиг в период между двумя мировыми войнами» [9, с. 960].

### **Литература**

1. Scholl Tim. *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*. Routledge, 1994. – 167 p.
2. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л.: Музыка, 1975. – 415 с.
3. Варунц В.П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма: дисс. ... кандидата искусствоведения. – М., 1984. – 208 с.
4. Асафьев Б. Игорь Стравинский и его балеты / Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца 10-х начала 30-х годов. – Л.: Музыка, 1967. С. 179-201.
5. Шевляков Е.Г. Творческие принципы музыкального неоклассицизма. – Ростов н / Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – 68 с.
6. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды: Исследование. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 232 с.
7. Михайлов М.М. Мой однокашник Жорж Баланчивадзе / Жизнь в балете. – М., – Л., 1966. – 316 с.
8. Музыка XX века. Очерки в двух частях. Ч. 2, кн. 3. / Ред. Л.Н. Раабен. – М.: Музыка, 1980. – 589 с.
9. Келдыш Ю.В. Неоклассицизм / Музыкальная энциклопедия в 6 т. Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1976. С. 960-963.

### **REFERENCES**

1. Scholl Tim. *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*. Routledge, 1994, 167 p.
2. Stravinskii I. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* (Dialogues. Memories. Reflections. Comments), Leningrad, Muzyka, 1975, 415 p.
3. Varunts V.P. *Istoricheskiy aspekt problemy neoklassitsizma* (The historical aspect of the problem of neoclassicism), dissertatsiya, Moscow, 1984, 208 p.
4. Asaf'ev B. *Kriticheskie stat'i, ocherki i retsenzii. Iz naslediya kontsa 10-kh nachala 30-kh godov* (Critical articles, essays and reviews. From the legacy of the late 10s and early 30s), Leningrad, Muzyka, 1967, P. 179-201.
5. Shevlyakov E.G. *Tvorcheskie printsipy muzykal'nogo neoklassitsizma* (Creative principles of musical neoclassicism), Rostov n / D. Izdatel'stvo RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2008, 68 p.
6. Druskin M. *Igor' Stravinskii: Lichnost'. Tvorchestvo. Vzglyady* (Igor Stravinsky: Personality. Creation. Views), Issledovanie, Leningrad, Sov. kompozitor, 1979, 232 p.
7. Mikhailov M.M. *Zhizn' v balete* (Life in ballet), Moscow, Leningrad, 1966, 316 p.
8. *Muzyka XX veka* (Music of the twentieth century), *Ocherki v dvukh chastyakh*, Ch. 2, kn. 3, Red. L.N. Raaben, Moscow, Muzyka, 1980, 589 p.
9. Keldysh Yu.V. *Muzykal'naya entsiklopediya* (Music Encyclopedia), v 6 t. T. 3, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1976, P. 960-963.



*Ма Цзыхань*

## **Творчество А. П. Чехова в контексте эволюции китайского театра**

*Аннотация: Статья посвящена рассмотрению вопроса о связи творческого наследия А. П. Чехова с развитием и трансформацией современного театра Китая. В исследовании определяется круг научных положений, которые могут служить теоретическим основанием для изучения современных китайских постановок чеховских произведений в контексте эволюции китайского театра. В ходе систематизации имеющихся в науке публикаций по данной проблематике, а также анализа постановки «Чайка и другие птицы», адаптации пьесы Чехова «Чайка», показанной в Пекине в 2014 г., делается вывод о том, что со стороны китайских драматургов наблюдается большой интерес к творчеству Чехова, который тесно связан с поиском новых средств выразительности и стремлением расширить границы китайского театрального искусства.*

*Ключевые слова: драматический театр Китая, русская драматургия в Китае, Чехов, восприятие и интерпретация, театральная интерпретация, рецепция.*



Современная драматургия стремительно меняется в соответствии с новыми социокультурными условиями. Установление и развитие контактов между различными национальными школами драматического искусства в XX в. в связи с развитием технологий и в условиях повышения мобильности привели к интенсификации диалога в рамках единого мирового художественного пространства. Обращаясь к творчеству выдающихся литераторов и драматургов тех или иных стран мира, современные театральные деятели создают уникальные авторские прочтения классических произведений, с успехом преодолевая проблемы межкультурной коммуникации и интерпретации инокультурных текстов.

Безусловно, не все художественные произведения, созданные писателями, обладают способностью сохраняться в памяти народа. Часто происходит так,



что со временем писатель и его книги предаются забвению. Ценность творчества того или иного автора во многом зависит от того, несут ли созданные им произведения некий общечеловеческий смысл, говорят ли его книги о духовных ценностях, актуальных жизненных проблемах, взглядах, которые вызывают интерес, эмоциональный и интеллектуальный отклик современных людей. Наконец, существенно важно, может ли заложенный в произведении творческий потенциал развиваться с течением времени и вызывать у новых поколений понимание и ассоциации с их собственным мироощущением. Помимо таких шедевров, как «Дон Кихот» и «Гамлет», к числу произведений, обладающих непреходящей ценностью, относятся произведения А. П. Чехова. Имя выдающегося русского писателя тесно связано с развитием современного театра. Именно поэтому исследование современных постановок по творчеству Чехова, специфики рецепции и интерпретации режиссерами его произведений проливает свет на наше понимание как творческого потенциала наследия русского писателя, так и тенденций развития современного театра.

Театральное искусство Китая является ярким примером влияния творчества Чехова на зарубежную художественную культуру. Существует сравнительно большое число публикаций, посвященных истории влияния творчества русского писателя на китайскую художественную мысль и художественные практики. Довольно обстоятельное представление по этому вопросу можно составить, например, на основе трудов Е. А. Серебрякова [1], Цуй Юньюн [2], Л. Н. Поповой, Цююе Ли [3], Хайтао Шена, Л. Д. Раднаевой [4], Е. К. Шулуновой [5], Сян Ли [6] и др.

Неизбежно вопросы адаптации произведений Чехова к китайской сцене включаются исследователями в дискурс рецепции или проблемы восприятия китайским менталитетом зарубежного художественного и культурного текста. О таких проблемах и путях их преодоления пишут Хайтао Шэн [7], И. А. Хромова, Г. В. Токарева [8], Тэнтэн Чжао [9], Цзыхань Ма [10], Ю. С. Мильникова [11] и др. ученые, которые основывают свои выводы на материале анализа тех или иных экспериментальных постановок китайских драматургов.

Как показывают результаты исследований, адаптация творчества Чехова на китайской сцене происходит с начала XX в. в контексте серьезного реформирования, модернизации [12] театра Китая, что выразилось, в первую очередь, в появлении нового искусства разговорной драмы хуацзюй [13]. Другим важным тезисом, который необходимо учитывать при рассмотрении вопроса о влиянии произведений Чехова на китайскую культуру и искусство, является то, что этот процесс не имеет самостоятельного характера, а включен в общую систему диалогических связей между китайской драматургией и русской театральной культурой с начала XX в. [14]. Интерес китайских театральных кругов к русской лите-

ратуре, в частности, творчеству Чехова, сопровождается восприятием сценических систем К. Станиславского и В. Мейерхольда. Так, по признанию китайского драматурга Цзяо Цзюйина (1905—1975), творения Чехова подвигли его на то, чтобы профессионально заняться режиссурой: именно Чехов помог Цзяо Цзюйину понять принципы системы Станиславского [15]. На протяжении сравнительно долгого времени наследие Чехова интерпретировалось китайскими драматургами в русле реалистических тенденций, как продолжение теории и практики сценического искусства, предложенной Станиславским.

Пик интереса к системе Станиславского пришелся на начало 50-х гг. XX в., что неудивительно, ведь именно в этот период в СССР творчество Станиславского было признано вершиной сценического реализма<sup>1</sup>. В начале 60-х гг. пять из восьми томов полного собрания сочинений Станиславского были переведены на китайский язык. Как в 1930-е гг., период, характеризовавшийся огромным интересом к советскому театру со стороны китайских деятелей искусства, так и в 1960-е гг., период активного утверждения соцреализма в КНР, в стране публиковались теоретические работы по сценическому искусству. В этих работах фигура Станиславского рассматривалась в качестве творца реалистической режиссуры: и предложенная им система, и произведения русской классики были восприняты китайскими режиссерами и театральными педагогами в качестве фундаментальной основы утверждения реалистической тенденции в развитии нового китайского театра [16].

Соответственно, интерес китайского общества к творчеству Чехова был изначально во многом связан с реалистическим подходом русского писателя к отображению окружающего мира. Эта особенность его произведений в полной мере отвечала принципу «литература во имя жизни», который распространился в среде китайской интеллигенции во время Движения 4 мая 1919 г. как выражение стремления к уважению личности, утверждению ценности человека. Реализм в произведениях Чехова высоко оценили многие деятели искусства того времени. Се Люи, сравнивая рассказы Мопассана и Чехова, отмечал психоло-

---

1 Термин «соцреализм» и попытка применить его к системе и режиссерскому творчеству Станиславского возникает в 1930-е гг. и продолжается до 1950-х гг. Более поздние научные исследования советского времени и постсоветского периода признают ошибочность этой концепции, которая имела явно выраженную идеологическую окраску. Сам К. С. Станиславский, испробовавший многие направления, существовавшие в XX веке в европейской философии и культуре, а также в восточных духовных практиках утверждал, что его театр существует «ради высших задач в искусстве». Он, как и Чехов, ориентировался на «правду жизни» в самом широком и глубоком ее понимании. Именно это вызывает неослабевающий интерес к открытиям Чехова и Станиславского как на Западе, так и на Востоке.

го-реалистический характер последних; Цзяо Цзюйинь видел истинную ценность чеховского наследия в том, что его произведения являются истинно жизненными, Сюй Чжимо также выделял Чехова как литератора, талантливо воплощающего в своем творчестве жизнь людей: «Чехов . . . не пророк, сидящий в созерцательной позе в пещере, как Толстой; он не гигантская тень, принесенная ветром, как Андреев. Он нас не пугает, не давит, не смущает. Он идет по дороге, по которой мы идем, он видит тот мир, который мы видим, он слышит то, что мы слышим, он говорит то, что нам понятно. Он простой и великий человек одновременно. Он не изображает жизнь, он дает нам настоящую жизнь. Под его пером простая, мелочная, настоящая жизнь. И в этом его величие» [17].

В современном китайском театре интерес к произведениям Чехова не угасает. Китайские режиссеры развивают новые подходы к исследованию творческого наследия русского литератора, экспериментальные методы и приемы сценического освоения чеховской драматургии в соответствии с актуальными тенденциями развития современного китайского театра и мирового искусства в целом. Их новаторские подходы к сценическому освоению произведений Чехова можно проследить путем анализа тех или иных постановок чеховских произведений в Китае и определения их специфики.

В качестве примера рассмотрим спектакль «Чайка и другие птицы», который стал адаптацией пьесы Чехова «Чайка» к китайской культурной традиции и был представлен широкой публике в сентябре 2014 г. на сцене Национального центра исполнительских искусств в рамках международного театрального фестиваля в Пекине. Авторы адаптации отталкивались от мысли самого Чехова о том, что в его произведении мало действия и «пять пудов» разговоров о любви. Тем не менее, в китайской версии «Чайки» много не только разговоров о любви, но и действия. Здесь присутствуют все центральные персонажи чеховского оригинала: мужественный, измученный своими неуправляемыми чувствами и творческими амбициями Константин Гаврилович Треплев (исполнитель роли – Ли Кай); его мать, актриса Ирина Николаевна Аркадина (Сунь Юэ); ее возлюбленный, недалекий, но успешный писатель Борис Алексеевич Тригорин (Хуэй Сяоли); наивная Нина Заречная (Ван Цзинлэй). Новая пьеса стала результатом совместного творческого проекта ирландского режиссера Гэвина Куинна, китайского продюсера Ван Чжаохуэй и китайской актрисы и писательницы Сунь Юэ [18].

В одной из рецензий на спектакль отмечалось, что создатели новой версии «Чайки» «разорвали старый сценарий, подбросили его в воздух, собрали кусочки и сложили их заново в бесшабашном исследовании того, что такое жизнь, как люди на самом деле не слушают друг друга и как они не очень любят говорить друг другу правду, особенно в Китае» [18].

Эта адаптация, по мнению Ван Чжаохуэй, сложна для понимания неподготовленной аудитории – в случае, если люди не знакомы с оригинальным текстом. Подобные мысли, внушавшие немалое беспокойство, появились еще во время национальной премьеры спектакля в Чэнду, столице провинции Сычуань, состоявшейся месяцем ранее. Несмотря на все сомнения, спектакль ждал успех. Как признает Ван Чжаохуэй, она чувствовала, что зрители могут просто следовать за разворачивающимся действием. И они смогли.

Поражает экспериментальный характер «Чайки и других птиц» — как в плане формы, так и содержания. Так, например, господин Сорин поет о своей жизни в стиле цюйцзюй, редкой разновидности пекинской оперы. Но внезапно в его пение включаются фрагменты из популярного китайского ток-шоу. Актеры, одетые в пачки и трико, напевают циничную песню о любви китайского рокера Цуй Цзяня «Господин Красный», классику социалистов «Нефть дарю Родине!» 1958 г. и песню «Я не люблю понедельники» ирландской рок-группы «Boomtown Rats». Подобную эклектику создатели объясняют влиянием текста оригинала: «Для меня это «Чайка», — сказала Ван Чжаохуэй о новой постановке. — Чехов был одним из первых деконструктивистов, который ставил под сомнение единый нарратив обычного театра, представляя вместо этого стиль, который позволяет людям взаимодействовать, но часто вызывая чувство фрагментарности и неудовлетворенности» [18].

По мнению авторов спектакля, эта постановка хорошо подходит для современного Китая: «Вы видите этих разгневанных молодых людей, таких, как Константин, пытающихся что-то создать, и как ему сложно, и жизнь мало что меняет... Неважно, в Пекине ли, или в Дублине, или в России, люди стремятся создать новую форму, у них у всех одинаковые мечты, они испытают одинаковые разочарования» [18].

В основе спектакля лежит, безусловно, чеховская «Чайка». Формулировка в названии «другие птицы» относится к различным текстам, новым и старым, которые включены в пьесу – эти вставки отражают осуществляемый Константином поиск новых художественных форм, нового искусства. Так, например, в художественном пространстве спектакля появляются пятиминутные адаптации двух самых известных китайских пьес «Гроза» и «Чайхана». Зрители активно вовлекаются в действие: во время грозы они машут руками по кругу и падают на пол. Новые тексты в пьесе «Чайка и другие птицы» объединены названием «ток-шоу»: это отсылки к программам китайского телевидения и радио, посвященным различным случайным темам. Одна из тем, например, затрагивает вопрос о том, почему некоторые материковые китайцы говорят с тайваньским акцентом, когда приезжают Гонконг. Другая вставка – это фрагмент, вдохновленный популярной в Китае корейской драмой «Человек со звезды».

В пьесе также присутствуют сцены, на которые повлияло китайское исполнительское искусство. Например, когда мужские персонажи веревками связывают героиню Ван Цзинлэй, бегут к зрителям, крича о том, что происходило в ее детстве, о ее воспоминаниях, связанных с отцом, а затем яростно тянут ее назад. Вскоре в Дублине состоялась премьера аналога китайской версии спектакля, и, нужно сказать, что дублинский вариант показал гораздо больше сексуальности, чем китайская версия. В ирландском варианте, например, обсуждался вопрос о том, уместно ли матери поддерживать сексуальность своего сына-инвалида, отвозя его в Нидерланды для посещения проституток. Как признает Ван Чжаохуэй, в Китае просто нет возможности говорить о подобных вещах на сцене [18].

При этом постановка «Чайка и другие птицы» дает современным драматургам возможность исследовать потенциал драматического искусства Китая, понять, каким может быть или мог бы быть китайский театр. Авторы постановки тонко обыгрывают оригинальное произведение Чехова, по-новому структурируя его. Их эксперименты с формой и художественным языком приводят к появлению нового художественного целого, которое в глазах китайской аудитории становится чем-то совершенно отличающимся от тех подходов, которые существуют в современной китайской драматургии. И это является яркой демонстрацией безграничных возможностей театрального искусства.

Одним из интересных вопросов, который неизбежно возникает в ходе рассмотрения подобных экспериментальных проектов, становится вопрос о причинах сотрудничества китайских театральных деятелей с зарубежными коллегами. В этой связи Ван Чжаохуэй отмечает, что для нее совместный проект с ирландским режиссером стал ценной возможностью развивать театральные принципы, которые были бы как можно более свободными от коммерческих ценностей и основывались бы на чистом искусстве, что позволило в результате раздвинуть существующие в китайской драматургии границы. «Если честно, есть не так уж много китайских режиссеров, с которыми мне нравится работать», — призналась Ван Чжаохуэй в интервью. «Их театральный стиль не так уж и оригинален» [18].

Таким образом, современные китайские драматурги высоко оценивают творческий потенциал наследия Чехова и с большим удовольствием работают с материалом произведений русского литератора. Неослабевающий интерес к чеховским пьесам тесно связан с поиском новых средств выразительности и стремлением расширить пределы китайского театрального искусства. При постановке чеховских пьес китайские режиссеры выбирают путь преодоления реалистических тенденций и в то же время обнажают все, даже самые неприглядные, реалии современной жизни.

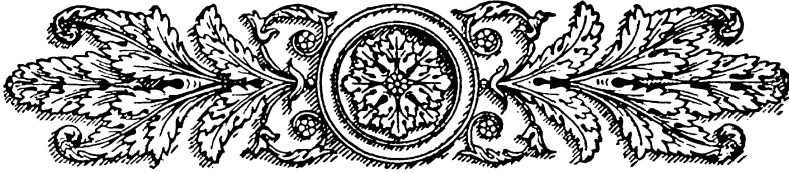
### Литература

1. Серебряков Е.А. Чехов в Китае: Обзор. – Чехов и мировая литература. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 3. С. 5-51.
2. Цуй Юньюн. Особенности распространения творчества А.П. Чехова в Китае // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 1 (115). URL: <https://research-journal.org/arc/hive/1-115-2022-january/osobennosti-rasprostraneniya-tvorchestva-a-p-chekhova-v-kitae> (дата обращения: 04.11.2022).
3. Попова Л.Н., Ли Цююе. Этапы восприятия А.П. Чехова в Китае. С. 205-208. URL: <https://libr.msu.by/bitstream/123456789/3521/1/2349m.pdf> (дата обращения: 04.11.2022).
4. Шен Хайтао, Раднаева Л.Д., Драматургия А.П. Чехова в Китае XX века: этапы восприятия // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. URL: [http://china-inc.ru/news/dramaturgiya\\_a\\_p\\_chekhova\\_v\\_kitae\\_khkh\\_veka\\_ehtapy\\_vospriyatija/2015-01-02-178](http://china-inc.ru/news/dramaturgiya_a_p_chekhova_v_kitae_khkh_veka_ehtapy_vospriyatija/2015-01-02-178) (дата обращения: 04.11.2022).
5. Шулунова Е.К. Драматургия А.П. Чехова на китайской сцене // Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия. 2015. № 16-1. С. 119-122.
6. Ли Сян. Чеховская драматургия в современном китайском театре в XX и XXI вв. // Litera. 2022. № 8. С. 1-13.
7. Шэн Хайтао. Проблемы восприятия драматургии А.П. Чехова в Китае: дисс. ... кандидата филологических наук. – Улан-Удэ, 2013. – 184 с.
8. Хромова И.А., Токарева Г.В. Чеховская драматургия в современном китайском театре: проблема рецепции // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2016. №1. С. 125-138.
9. Чжао Тэнтэн. Рецепция творчества А.П. Чехова в китайской литературе и культуре. – Челябинск : ЮУрГУ, СГ-409, 2018. – 45 с.
10. Ма Цзыхань. Переосмысление творчества Чехова в современных китайских постановках // Философия и культура. 2022. № 7. С. 76-86.
11. Mylnikova Yu.S. Russian classical literature on Chinese stage: Problems of adaptation and perception // Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies. 2018. Т. 10. № 1. С. 4-13.
12. Малышева К.А. Модернизация традиционного китайского театра в период 1911–1966 гг. / Китай: история и современность. Материалы XI межд. науч.-практ. конф. – Екатеринбург: Уральский университет, 2018. С. 100-112.
13. Шулунова Е.К. Разговорная драма во времени и пространстве // Китай. 2015. № 7. С. 76-77.
14. Шулунова Е.К., Сухадольская Л.Л. Театральные связи в рамках культурного сотрудничества России и Китая / Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Материалы IX межд. науч.-практ. конф. - Благовещенск: БГПУ, 2019. С. 174-179.
15. Цзяо Цзюйинь. Цзяо Цзюйинь об искусстве режиссера. – Пекин: Изд-во театра Китая, 2005. – 834 с.
16. Mylnikova Yu.S. Russian classical literature on Chinese stage: Problems of adaptation and perception // Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies. 2018. Т. 10. № 1. С. 4-13.
17. Мэньши Чжу. Рецепция драматургии Чехова в Китае. ВКР. – СПб, 2018. С. 13.
18. Tatlow Didi Kirsten. Chekhov's 'The Seagull,' Adapted and Updated for Beijing // Sinosphere. Dispatches From China. 4.09.2014. URL: <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/09/04/chekhovs-the-seagull-adapted-and-updated-for-beijing/> (accessed: 05.11.2022).

### REFERENCES

1. Serebryakov E.A. Chekhov i mirovaya literature (Chekhov and world literature), Moscow, IMLI RAN, 2005, Kn. 3, P. 5-51.
2. Tsui Yun'yun'. Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal, 2022, No. 1 (115), URL: <https://research-journal.org/archive/1-115-2022-january/osobennosti-rasprostraneniya-tvorchestva-a-p-chekhova-v-kitae>

3. Popova L.N., Li Tsyuyue. *Etapy vospriyatiya A. P. Chekhova v Kitae (Stages of A.P. Chekhov's perception in China)*, <https://libr.msu.by/bitstream/123456789/3521/1/2349m.pdf>
4. Shen Khaitao, Radnaeva L.D. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2015. [http://china-inc.ru/news/dramaturgija\\_a\\_p\\_chekhova\\_v\\_kitae\\_khkh\\_veka\\_ehrapy\\_vospriyatija/2015-01-02-178](http://china-inc.ru/news/dramaturgija_a_p_chekhova_v_kitae_khkh_veka_ehrapy_vospriyatija/2015-01-02-178)
5. Shulunova E.K. *Dramaturgiya A.P. Rossiya i Kitai: problemy strategicheskogo vzaimodeistviya*, 2015, No. 16-1, P. 119-122.
6. Li Syan. *Litera*, 2022, No. 8, P. 1-13.
7. Shen Khaitao. *Problemy vospriyatiya dramaturgii A.P. Chekhova v Kitae (Problems of Perception of A.P. Chekhov's Dramaturgy in China)*, dissertatsiya, Ulan-Ude, 2013, 184 p.
8. Khromova I.A., Tokareva G.V. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 22. Teoriya perevoda*, 2016, No. 1, P. 125-138.
9. Chzhao Tenten. *Retseptsiya tvorchestva A.P. Chekhova v kitaiskoi literature i kul'ture (Reception of A.P. Chekhov's creativity in Chinese literature and culture)*, Chelyabinsk, YuUrGU, SG-409, 2018, 45 p.
10. *Ma Tsykhan' . Filosofiya i kul'tura*, 2022, No. 7, P. 76-86.
11. Mylnikova Yu.S. *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies*, 2018, T. 10, No. 1, P. 4-13.
12. Malysheva K.A. *Kitai: istoriya i sovremennost' (China: History and Modernity)*, Ekaterinburg, Ural'skii universitet, 2018, P. 100-112.
13. Shulunova E.K. *Kitai*, 2015, No. 7, P. 76-77.
14. Shulunova E.K., Sukhadol'skaya L.L. *Rossiya i Kitai: istoriya i perspektivy sotrudnichestva (Russia and China: history and prospects of cooperation)*, Blagoveshchensk, BGPU, 2019, P. 174-179.
15. Tsyao Tsyuiin'. *Tsyao Tsyuiin' ob iskusstve rezhissera (Jiao Juyin on the art of directing)*, Pekin, Izd-vo teatra Kitaya, 2005, 834 p.
16. Mylnikova Yu.S. *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies*, 2018, T. 10, No. 1, P. 4-13.
17. Menshi Chzhu. *Retseptsiya dramaturgii Chekhova v Kitae (Reception of Chekhov's dramaturgy in China)*, Saint-Petersburg, 2018, P. 13.
18. Tatlow Didi Kirsten. *Sinosphere. Dispatches From China*. 4.09.2014. <https://archive.nyti mes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/09/04/chekhovs-the-seagull-adapted-and-updated-fo-beijing/>



*А.О. Томас, Л.С. Майковская*

## **Музыкально-риторическая традиция в импровизационных формах эпохи барокко (на примере «Пассакальи и фуги до минор bww 582 для органа» И. С. Баха)**

*Аннотация:* Данная статья посвящена музыкально-риторической традиции в музыке немецкого барокко и её связи с произведениями Иоганна Себастьяна Баха. Понятие «музыкальная риторика» рассматривается как описание музыкально-риторических фигур, и как их применение в импровизационной и композиторской практике. Для более глубокого постижения музыкального языка эпохи Барокко экстраполяция музыкальной риторики в область барочной инструментальной импровизации и композиции сегодня абсолютно необходима. В качестве примера такого рода экстраполяции в статье представлен музыкально-риторический анализ «Пассакальи и фуги до минор BWV 582 для органа» И. С. Баха.

*Ключевые слова:* риторика, музыкально-риторические фигуры, барочная импровизация, И. С. Бах, «Пассакалья и фуга до минор BWV 582 для органа».

«В то время как риторические принципы повлияли на музыкальную композицию в итальянских, французских и английских кругах, только в Германии это переросло в активное принятие и адаптацию риторической терминологии, методов и структур» [1, с.9].



данной статье предпринята попытка экстраполяции принципов музыкально-риторической традиции в область современной музыкальной педагогики, в частности, в проблему формирования навыков барочной инструментальной импровизации. Необходимость такой экстраполяции продиктована, в большинстве случаев, непониманием основ барочного музыкального языка как студентами,



так и зрелыми исполнителями. Несмотря на существование целого ряда исследований, музыкально-риторическая традиция долгое время незаслуженно оставалась в тени современной музыкальной педагогики. Возросший в XXI веке интерес ведущих мировых исследователей к барочной инструментальной импровизации заставил по новому взглянуть на всю глубину взаимосвязи музыкальной риторики и барочной инструментальной импровизации, являющейся неотъемлемой основой исполнительского искусства XVII-XVIII веков. Трактаты целого ряда известных немецких теоретиков этого периода (например, А. Кирхера, Ф.В. Марпурга, И.Н. Форкеля, И. Бурмейстера, И. Маттезона и др.) красноречиво свидетельствуют, что используемое ими понятие «музыкальная риторика» является, с одной стороны, описанием музыкально-риторических фигур, с другой — их применением в импровизационной и композиторской практике. Из сказанного выше следует, что сегодня для более глубокого постижения музыкального языка эпохи Барокко экстраполяция музыкальной риторики в область барочной инструментальной импровизации и композиции абсолютно необходима. В качестве примера такого рода экстраполяции в данной статье мы опираемся на творчество Иоганна Себастьяна Баха.

Иоганн Себастьян Бах, лютеранин по вероисповеданию и гениальный композитор эпохи Барокко, с юности был глубоко связан с риторикой. Образование, полученное И.С. Бахом, традиционно включало изучение риторики и латыни, а произведения Аристотеля, Цицерона и Квинтилиана были среди его основных учебников. Позже, когда И. С.Бах служил кантором в Thomaskirche в Лейпциге, в его обязанности также входило преподавание латыни и риторики.

Знакомство И.С. Баха с известными теоретиками музыки — Иоганном Готфридом Вальтером, Иоганном Матиасом Геснером и Иоганном Абрахамом Бирнбаумом напрямую связано с его знанием риторики. И.Г. Вальтером были написаны «Praecepta der musicischen Composition» и «Musicalisches Lexicon», оба этих трактата посвящены риторике и поэтике и охватывают множество фигур эпохи Возрождения и Барокко.

С 1730 по 1734 год И.М. Геснер был ректором Thomasschule, где, как уже отмечалось, Бах служил кантором. Позже, будучи профессором риторики в Геттингенском университете, И.М. Геснер в своём издании «Institutio Oratoria» Квинтилиана, опубликованном в 1737 году, хвалит И.С. Баха за его искусную игру на клавишных и дирижирование: «Достижения нашего Баха и любого другого, кто может быть ему подобен, кажутся мне результатом того, чего могли достичь немногие Орфеи и двадцать Арионов» [2, с.328—329].

И.А. Бирнбаум хвалил И.С. Баха как за его прекрасное знание риторики, так и за искусное отражение ораторского искусства в его музыкальных произведениях: «[Бах] обладает таким совершенным знанием частей и достоинств, которые

необходимы для развития музыкального произведения, имеющего отношение к риторике» [Цит. по: З, с.997].

Современные исследователи также обнаруживают тесную связь между античной риторикой и произведениями И.С. Баха. В качестве примера можно привести исследования У. Киркендейл [4] и А. Стрита [3], которые отмечают сходство между риторическими структурами «*Institutio Oratoria*» Квинтилиана и крупномасштабными циклами И.С. Баха, таких как «Музыкальное приношение» и «Гольдберг-вариации».

Сочинения о поэтической музыке и риторике служат педагогическими инструкциями для музыкальной композиции, построенной по принципам риторики. В классической риторике речи обычно состоят из пяти частей: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* и *pronunciatio*. *Inventio* «занимается» открытием идей; *dispositio* «определяет» порядок материала; *elocutio* «дорабатывает» материал узорами или фигурами; *memoria* «требует» мнемоники для запоминания аргументов и *pronunciatio* «касается» произношения речей. Афанасий Кирхер в XVII в. адаптирует *inventio*, *dispositio* и *elocutio* к теории музыкальной композиции и впервые вводит эти понятия в музыкально-риторическую структуру [1, с.76]. В музыке *inventio* включает в себя предварительный составной статус, такой как выбор темы и определение тональности и размера. В *dispositio* композитор излагает предкомпозиционный материал, в *elocutio* — использует фигуры для яркого воплощения музыкального образа на сцене. В дальнейшем Иоганн Маттезон разделил *dispositio* на шесть частей: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* и *peroratio*. По И. Маттезону, *exordium* — это вступление, привлекающее внимание слушателя, *narratio* — «сообщение, в котором предлагается смысл и характер изложения», *propositio* «кратко содержит смысл и цель музыкальной речи», *confutatio* и *confirmatio* — возражения и подкрепления *propositio*, а *peroratio* является заключением музыкального произведения [5, с.194—195]. И. Маттезон использовал арию Марчелло в качестве примера для объяснения музыкально-риторических частей в своём трактате «*Der vollkommene Capellmeister*» [5, с.196-201]. Следовательно, музыкально-риторическая традиция может быть как педагогическим инструментом построения импровизации и композиции, так и мощным инструментом для анализа.

Далее в качестве примера представлен краткий музыкально-риторический анализ «Пассакальи и фуги BWV 582 до минор для органа» И.С. Баха, который осуществлен на основе музыкально-риторических частей из трактата И. Маттезона «*Der vollkommene Capellmeister*» [5, с. 196-201]. Схема разделения данной Пассакальи на составные части предложена М. Радулеску [6, с.95-103]. В качестве нотного издания выбрано: *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Band 15 Leipzig: Breitkopf und Hrdtel, 1867. Plate V. W. XV [7, с.287-301].



Пример 1. И. С. Бах Пассакалья BWV 582. Exordium

«Пассакалья и fuga до минор BWV 582 для органа» представляет собой произведение, основанное на вариациях Basso ostinato. Вариации 1-6 (1-я группа вариаций, т. т. 1-48) можно понимать как exordium (вступление), в котором аудитория как бы «вводится» в тему (идею или сюжет). Пассакалья начинается с изложения темы в унисон. Далее следует переход, соединяющий 1 и 2 вариации, разные по плотности фактуры (1-я одноголосная, 2-я четырёхголосная), основанный на ритмической фигуре dubitatio, заимствованной из «Institutio Oratoria» Квинтилиана. И.Н. Форкель определил эту фигуру как «неопределённое чувство», которое может быть выражено «через задержку на определенном моменте в музыке» [1. с.244].



Пример 2. И. С. Бах. Пассакалья, BWV582. Dubitatio

Dubitatio привносит гармоническое напряжение. Тонкость гармонического напряжения обусловлена как короткими задержаниями, так и подготовкой всех диссонансов. Решение И.С. Баха использовать dubitatio для двух идущих друг за другом вариаций говорит о тщательности и постепенности его подхода. Ритм и фактура этих двух вариаций одинаковы, гармонический хроматизм более выражен.

За dubitatio (2-я и 3-я вариации, т. т.9-24) в 4-й вариации (т. т.25-32) появляется figura suspirans (вздых), ритмически более интенсивная, чем dubitatio. Suspirans 4-й вариации служит связкой между ритмически слабым dubitatio, характерным для вариаций 2 и 3, и ритмически сильным figura corta, преобладающим в вариациях 5 и 6 (т. т.33-48). Figura corta, по определению И.Г. Вальтера,



Пример 3 И. С. Бах. Пассакалья BWV582. *Figura corta*

это «три быстрые ноты, [первая] из которых имеет длительность, равную длительности двух других [вместе]» [8, с.244].

Таким образом, вариации 1-6 являются вступлением, где постепенное увеличение интенсивности достигается за счёт импровизационного изменения ритма и фактуры.

После *exordium* следует *narratio*, где ритор, импровизатор или композитор открыто высказывается. С точки зрения музыкально-риторической традиции вариации 7-10 (2-я группа вариаций, т. т.49-80) можно рассматривать как повествование, которое характеризуется увеличением ритмической изобретательности и интенсивности. Вариация 7 (т. т.49-56) насыщена шестнадцатыми нотами. Фактура становится всё более полифоничной. При полифонической интенсивности трёх верхних голосов тема *basso ostinato* ритмически неизменна. Согласно музыкально-риторической традиции, *narratio* представляет собой возрастающую и непоколебимую силу басовой темы и ставит её на прочную основу в сознании и восприятии слушателя.

На протяжении всего *narratio* используется *figura suspirans*. Импульсивность достигается за счёт непрерывного контрапунктического усложнения фактуры. В вариации 7 фигура представлена в восходящей форме, в то время как в вариации 8 (т. т.57-64), она представлена в нисходящей форме. Вариация 8 контрапунктически усилена стреттами. В вариации 9 (т. т. 65-72) фигура представлена одновременно в нескольких голосах и в противоположном движении. В вариации 10 (т. т.73-80) *figura suspirans* обрабатывается так же, как *figura corta* в вариации 6: фигура представлена мелодически разрозненно, а *ostinato* баса изменено в соответствующей фигурации. Мастерство И.С. Баха в этой части проявляется в рациональной экономии средств фигурации.

Древние ораторы были обучены произносить *probatio* (доказательство или подтверждение), в котором идеи, представленные в *narratio*, были доказаны или подтверждены. Вариации 11-13 (3-я группа вариаций, т. т.81-104) выполняют функции *probatio*. На протяжении вариаций 11-13 мастерство И.С. Баха — импровизатора и композитора проявляется в «доказательстве» и утверждении темы Пассакальи, где он представляет её в самых разных модификациях. В вариации 11 (т. т.81-88) тема звучит как аккомпанемент: три нижних голоса играют короткие четверти, пунктуация длины ноты на первой и третьей долях на фоне непрерывного потока шестнадцатых нот в сопрано. В вариации 12 (т. т.89-96) тема в первый раз звучит не в басу, а в сопрано. Помещая тему баса в сопрано для вариаций 12 и 13, И.С. Бах доказывает, что эта тема эффективна не только

как басовая партия или гармоническая основа, но и как мелодическая тема, которую можно гармонизировать с помощью нижних голосов.

Кульминация раздела *probatio* – вариация 13 (т. т. 97-104) – является золотым сечением первых 21 вариаций, за которыми следует мощная заключительная fuga 139. С точки зрения музыкально-риторической традиции И.С. Бах, пропорционально располагая часть *probatio*, утверждает основную тему Пассакальи.

За риторическим доказательством или подтверждением следует *disputatio* (диспут, дискуссия). Разделу *disputatio* соответствуют вариации 14-16 (4-я группа вариаций, т. т. 105-128), где И.С. Бах предстаёт тонким мастером тщательной разработки тематического материала: в 14-й вариации (т. т. 105-112) тема скрыта в альте и представлена в фигуре *circulo mezzo*. В вариации 15 (т. т. 113-120) основная тема баса слегка обрамлена прозрачно арпеджированной фигурацией левой руки. В вариации 16 (т. т. 121-128) сохраняется арпеджированная фактура, но в одноголосном изложении. В *disputatio* основная тема в басу скорее подразумевается, чем утверждается.

Заключительный риторический этап речи или музыкального произведения – *conclusio* (или *peroratio*), где вновь утверждается основная тема. В риторической традиции это может быть представлено как победа над оппозицией во время диспута. В Пассакалье это заключение происходит в три этапа: вариации 17 и 18 (5-я группа вариаций, т. т. 129-144), вариации 19, 20, 21 (6-я группа вариаций, т. т. 145-160) и заключительная fuga. В вариации 17 основная тема возвращается в бас в неизменном хореическом ритме. После повторного проведения темы баса в вариации 17 постоянное движение шестнадцатых триолей в вариации 18 постепенно приводит к ритмически интенсивной кульминации всего произведения. Пик ритмической интенсивности достигается в конце вариации 18, а в вариациях 19, 20, и 21 увеличивается плотность звучания. Это крещендо в плотности достигает кульминации. Пятиголосная фактура звучит на протяжении всей вариации 21, достигая восьмиголосного звучания в конце. Сочетание ритмической интенсивности в группе в вариациях 17-18 и кульминация фактурной плотности в группе вариациях 19, 20 и 21 создают величественное *conclusio*.

В вариациях 18-21 утверждается основная тема оstinатного баса, далее следует настоящая кульминация Пассакальи – финальная fuga (вариация 22, т. т. 169-293). Мастерство И.С. Баха проявилось в fugе в высшей степени: если в двадцати одной вариации эта тема варьируется как в гомофонных, монофонических, так свободных контрапунктических фактурах, то в fugе И.С. Бах убедительно демонстрирует, что основную оstinатную тему Пассакальи возможно



Пример 4. И.С. Бах. Пассакалья BWV582. Фуга

импровизационно изменить, чтобы она функционировала, как тема фуги с двумя дополнительными повторяющимися ответами.

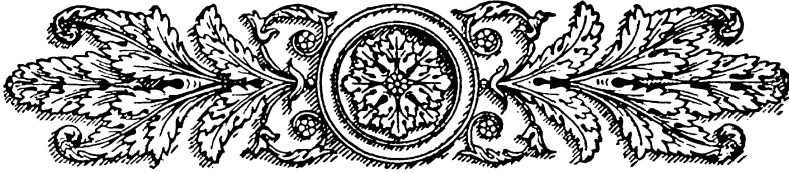
И. Маттезон рассматривал тему фуги, как состоящую из нескольких частей. Он подчеркивал важность тщательно выстроенной темы, которая должна быть «достаточно приятна, чтобы выдерживать постоянное повторение, достаточно гибка, чтобы допускать различные комбинации, и имеет простой, певучий характер» [9, с.387]. Музыкально-риторическая структура инструментальной музыки И. Маттезона может служить прочной основой для анализа фуг И.С. Баха, который требует отдельного исследования.

Как уже отмечалось выше, краткий музыкально-риторический анализ, проведённый нами в данной статье, был сделан на основе трактата И. Маттезона «Der vollkommene Capellmeister», в котором он анализирует арию Марчелло. Один из учеников И.С. Баха – Лоренц Мицлер утверждал, что «Бах не занимался глубокими теоретическими рассуждениями о музыке, но был ещё сильнее в практике искусства» [Цит. по: 3, с.9]. Музыкально-риторический анализ И. Маттезона встретил сильное возражение со стороны М. Мицлера, на что И. Маттезон ему ответил: «Марчелло, конечно, мало думал о шести частях речи при сочинении этой арии, которую я цитировал как в Керне, так и в других своих произведениях; но можно признать, что я, возможно, показал, как они должны присутствовать в мелодии. Этого достаточно. Опытные мастера действуют организовано, даже когда не задумываются об этом. Это можно наблюдать в повседневном письме и чтении, когда никто не задумывается над правописанием» [Цит. по: 3, с.86]. Слова Иоганна Маттезона, одного из выдающихся теоретиков эпохи Барокко и современников И.С. Баха, могут послужить большим стимулом

для более основательного изучения музыкально-риторической традиции в импровизационных формах эпохи Барокко современными музыкантами, которые сегодня изучают как исторически информированное исполнительство, так и искусство барочной инструментальной импровизации.

### **Литература / REFERENCES**

1. *Bartel, Dietrich. Musica Poetica: Musical-rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 471 p.*
2. *Hans T. David, Arthur Mendel, and Christoph Wolff. The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. New York: W. W. Norton, 1998. P. 328-329.*
3. *Alan Street. The Rhetorico-Musical Structure of the Goldberg Variations: Bach's Clavierbung IV and the Institutio Oratoria of Quintilian, Musical Analysis 6. 1987. P. 89–131.*
4. *Ursula Kirkendale. The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian, Journal of the American Musicological Society. 1980. № 33. P. 133.*
5. *Radulescu, M. On the Form of Johann Sebastian Bach's Passacaglia in C minor. The Organ Yearbook 11, April 1980. P.95-103.*
6. *Johann Adolph Scheibe, Critischer Musikus. Leipzig: Breitkopf, 1745; repr., Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970. 997p.*
7. *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 15 Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Plate B. W. XV.*
8. *Johann Gottfried Walther. Musicalisches Lexicon oder Musicalisch Bibliothec. Leipzig: verlegt's Wolfgang Deer, 1732. 244p.*
9. *Johann Mattheson. Der vollkommene Capellmeister, 1739; rep., Kassel: Bärenreiter, 1954. 387p.*
10. *Bonds, Mark Evan. Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge: Harvard University Press, 1991. 86p.*



**И.А. Карпенко, Е.А. Тихонова**

## **Новаторство Лои Фуллер в художественном оформлении хореографического произведения**

*Аннотация: В статье рассматривается деятельность американской актрисы и танцовщицы XX века – Лои Фуллер, а также её эксперименты со сценическими эффектами, атрибутами, модернизация сценических костюмов.*

*Актуальность выбранной темы обусловлена значимостью вклада в театральное и хореографическое искусство, по средствам развития физико-технических приборов, дизайна и моделирования сценических костюмов.*

*В статье указывается характер изменений, происходящих в период эпохи модернизма, коснувшихся различных видов искусства.*

*Отмечается, что хореография принимает новый сценический вид, уходя от канонического исполнения. Философия танца данного периода направлена на чувства и эмоции исполнителя. Драматургия произведений также упрощается – появляется «бессюжетный», свободный танец. Освещена особая грань сценического искусства – импровизация. Авторами рассматривается значение и влияние новаторского подхода Лои Фуллер к художественному оформлению сценического хореографического действия на поиски хореографов нового времени.*

*Ключевые слова: танец, искусство, движение, форма, танцовщица, свет, эффекты, ткань, опыт.*



### **Введение**



Модернизм — это прорыв в исполнительстве. Танец — свобода выражения чувств, эмоций, внутреннего состояния и душевной наполненности танцовщика, дополненный особой техникой исполнения движений, а также сопровождаемый несвойственной подаче самого действия — это стало возможным по средству развития театрального оснащения (софиты, лампы, сценическая площадка, декорации) и костюмов.

### **Основная часть**

Источниками для творчества Лои Фуллер, как и Айседоры Дункан, основоположниц модерн танца, являлись окружающая природа и внутреннее мироощущение [7]. Целью стало проникновение в самую суть природы — выражение силы, мощи и энергии стихии, а не подражание отдельным её объектам. Сценические костюмы перестали мешать амплитудным движениям, артисты танцевали босиком для большего контакта с природой и миром, прислушиваясь к внутренним ощущениям и своей интуиции. Вычурность сценических движений заменилась бытовыми, повседневными движениями, которые становились основной частью представления.

Идея свободы во всех её проявлениях (свобода слова, творчества, самовыражения) напрямую связана с деятельностью хореографов современного танца. Это не просто новая форма высказывания, скорее попытка переосмыслить танец как искусство, найти альтернативный подход к движению, идеологии и эстетике.

Моклер выразился так: «Искусство модерна — это прежде всего искусство неразличения искусств, искусство их слияния» [6]. Модернизм как особое течение в искусстве является синтезом разных жанров искусства, абсолютно уникальным объектом культуры, он являет себя как раскрытие возможностей и форм, предшествующих разделению.

Стоит обратить внимание на ещё одно революционное новшество данного направления — бессюжетность номеров. Новые идеи, ярко появившиеся в живописи (кубизм, абстракционизм), были адаптированы и в хореографии. Постановщики воспринимали экспрессию интересным и самодостаточным мотивом в танце. Л. Фуллер и А. Дункан обращались к человеческим эмоциям и природным процессам как к композиции хореографического сюжета [10].

Свободный танец Лои Фуллер, наполненный резкими и отрывистыми движениями, взмахами рук, внезапными поворотами, отличался тем, что исполнялся под классическую музыку Людвига Ван Бетховена и Фредерика Шопена,

всё это дополнялось невероятно широкими и свободными шёлковыми платьями, различными световыми эффектами.

Новаторский стиль Л. Фуллер опирался на выражение неподдельных человеческих чувств и эмоций, что приводило критиков в замешательство и гнев, так как это противоречило классическому пониманию сценического танца. Под призывом устоявшихся канонов танец Лои был лишён особого изящества движений, пластики тела исполнителя, но отличался мастерством актёрской игры: мимикой, жестами.

Особое место в новаторском подходе Лои Фуллер занимала импровизация, которая сопровождала каждое выступление танцовщицы как в начале её творческого пути, так и на всём его протяжении.

Метафора, высказанная Жаном Рансьером: «Превращение» музыки в ткань – очень точно раскрывает почерк Лои Фуллер. Способность воплотить идею, абстрактный образ, выразить безмолвие музыки через движение полотен – вот в чём распознаётся творчество данного хореографа [6].

Ключ к новому направлению современной хореографии Лои Фуллер – творческий эксперимент с пластикой человеческого тела, а также работа с тканями и полотнами, выстроенная деятельность с новым техническим оснащённым сценическим пространством. Разрушались традиционные каноны театрального представления – свобода перемещения по сцене: внезапное появление и исчезновение, создавали совсем новое впечатление о сценическом представлении.

Символизм был одним из ключевых отличий современного танца XX века. Это не просто использование определённых символов, а разрушение различия между непосредственным, прямым выражением. Классический символ связывал образное представление с интеллектуальным понятием; но означал определённую часть, которая была отделена от целого и представляла это целое. Но линии, изображённые Лои, больше не символизируют каноны сценических образов, они воплощают движущую силу – самого действия. Поль Адан утверждал: «Очевидно, скоро родится новое искусство» [1]. Под ним понимается – искусство обновлённого и освобождённого тела, кружащегося в пространстве, отражающего игру линий и теней.

Лои Фуллер не стремилась создать особую систему исполнительства, её целью стала реорганизация всех элементов спектакля. Она предлагает не художественную форму движения как «независимую силу, создающую состояния ума, часто намного сильнее, воли человека», о которой писал Лабан. Обыгрывая эту находку, Лои Фуллер создала новый тип танцевального представления. От отдельных номеров, включённых в эстрадную сценическую программу, она перешла к хореографическому спектаклю, состоящему только из танцев. Сами танцы не были похожи на традиционные балетные или эстрадные. Свобода и ес-

тественность пластики были одной из главных черт, вступая в противоречие мастерству балетного академизма. Близость к природе, о которой писали все поклонники творчества Фуллер, проявлялась и в сюжете, тематике, и в потребности передачи неподдельных эмоций.

Творческий дебют танцовщицы состоялся 16 октября 1891 года [8]. Во время спектакля Фуллер в образе маленькой женщины под влиянием гипноза исполнила свой исторический танец, перевернувший сознание всех зрителей. Она двигалась по сцене, которая была освещена только слабыми огнями рампы. Её белая огромная шёлковая юбка колебалась от малейшего движения, но в какой-то момент танцовщица запуталась в юбке, но продолжила кружиться, чем вызвала целый шквал эмоций. По воспоминаниям критиков, танец Лои зрители воспринимали как образ бабочки и даже цветка.

Этим танцем Лои Фуллер было обнаружено то, что неожиданного эффекта можно достичь, умело освещая движущуюся фигуру. Именно этот момент считается рождением современного танца – танца модерн.

Сначала её танцы были просто пронумерованы: танец № 1 – с белым светом, танец № 2 – с желтым, и так далее. И только позже появились такие названия, как «Танец Лилии» или «Танец Огня». Её программа состояла из номеров «Серпантин», «Фиалка», «Бабочка» и «Белый танец», имевший оглушительный успех у критиков и публики. Спектакль длился около 45 минут [9].

Что касается движений, то Фуллер использовала самые простые варианты, поскольку танцевальной техникой не владела, а её фигура, крупная, несколько тяжеловатая, не вполне отвечала традиционным требованиям, предъявляемым к танцовщицам. Но главное заключалось не в самих движениях, а в эффектах, которые давала движущаяся фигура, закутанная в полупрозрачные одежды.

Стефан Малларме смог сформулировать новую эстетику на трёх фундаментальных и ключевых понятиях эпохи: образ, место и вымысел. Образ идентифицирует место и выстраивает его как область, которая может перенести видения, их преобразования, перерождения и исчезновения. Вымысел – это упорядоченное раскрытие этих видений [10].

Эти эстетические принципы он вывел из номера Лои Фуллер, известного как «Танец Змеи», или «Змеиный танец» [2]. Во время его исполнения она ловко использовала юбку как основу сценического номера.

Не стоит буквально понимать выражение «Змеиный танец», его значение имеет исторический отголосок, уходящий своими корнями в европейскую (английскую) архитектуру – новый дуэт природы и искусства, направленный на модернизм, уход от прямолинейности и графичности, твёрдых прямых углов [6].

Прямые линии не просто противопоставлены плавным кривым и твёрдым прямым углам, они перетекают, создают обтекающую форму, уводя обывателей

от геометрических канонов пропорции. Движение ткани – это не часть движения, это активная сила этих движений.

Знаменитые «вращательные сюжеты» Лои Фуллер не связаны с движениями тела и живота, которые обычно ассоциируются с восточным танцем. И дело не в том, чтобы подражать какой-то рептилии, как ключевой задачи образной передачи. Прежде всего, основа танца – вращательные движения, спирали или завитки, для которых тело танцора остаётся направляющим центром происходящего. Как говорил Р. Маркс «детали вторичны» [3].

Но самым запоминающимся танцем современники считали танец «Серпантин», премьера которого состоялась в 1890 году в Америке, а уже к 1891 году стал ключевым номером программы парижского варьете Фоли-Бержер [5]. Костюм для этого номера Лои Фуллер оснастила полотнами в виде крыльев, которые крепились к рукам удлинёнными деревянными стержнями. Для создания особого эффекта танцовщица стояла у специального люка, в который подавалась струя воздуха. В то время такого ряда манипуляции с развевающейся тканью были настоящим акробатическим трюком, в наше время данный приём распространён широко.

Осенью 1892 года на французской сцене появился новый номер, имевший особый успех – «Танец Огня», его афиши сохранились до нашего времени. Одежда танцовщицы вспыхивала световыми языками пламени, меняя цвет под воздействием мощных прожекторов, направленных снизу, через стеклянный пол. К тому моменту программа Лои состояла из сюиты, включающей пять танцев [11].

Для всех вышеупомянутых экспериментов танцовщица открыла свою лабораторию, в которой трудился целый штат осветителей во главе с её братом. При жизни, Лои Фуллер получила более 200 патентов на использование сценического освещения: ламп, прожекторов, стеклянного пола, а также всевозможные светофильтры.

Новаторство Лои Фуллер в художественном оформлении хореографического произведения привлекало своим удивительным стилем хореографов XX и XXI века.

Танцовщица Бригида Очайм в 80-х годах 20 века восстановила танцевальные номера и технику исполнения Лои Фуллер. Позже они были использованы Клодом Шаброля в фильме «Мошенник» [2].

Американская танцовщица и хореограф Джоди Сперлинг занималась анализом и переосмыслением техники современного танца Лои Фуллер в творчестве XXI века. В последствии её наработки были оформлены в десятки творческих работ компании Time Lapse Dance [8]. За свой труд Сперлинг всемирно признана ведущим представителем жанра Л. Фуллер. Стефани Ди Джусто пригласил

Сперлинг как творческого консультанта для съёмок художественного фильма «Танцовщица» [4].

Энн Купер Олбрайт черпала своё вдохновение из оригинальных патентов Лои Фуллер на дизайн освещения для серии своих творческих работ. Исследования творчества Л. Фуллер помещены в книгу «Следы света: отсутствие и присутствие в творчестве Лои Фуллер» (2007) [2].

Танец «Серпантин» Лои Фуллер стал не просто источником вдохновения для хореографов, а настоящим памятником искусства. Его до сих пор включают в свои выступления исполнители не только хореографического искусства, но и вокального, такие как: певица Шакира под песню «Но», певица Тейлор Свифт и балетная труппа использовали хореографию в творческом туре 2018 года под песню «Платье».

### **Заключение**

Хореографы-постановщики постоянно находятся в поиске новых форм выражения по средству танцев. Модернизм в хореографии, театре и других видах искусства имеет давнюю историю. Изменения в реализации танцевального спектакля развивает зрителя, его мышление, мироощущение и кругозор. Благодаря новым формам становится возможным раскрытие философских вопросов, расширяются технические возможности и физические способности танцовщиков, что является главными задачами работы хореографа.

Лои Фуллер можно с уверенностью назвать основоположницей в танцевальном модернизме XX века. Благодаря ей новое направление стало распространяться, совершенствоваться и развиваться.

Идеи Лои Фуллер по работе с художественным оформлением привлекает хореографов, режиссёров, художников по свету, поэтому тема статьи является актуальной.

### **Литература**

1. Adam P. Critique des mœurs // *Les Entretiens politiques et littéraires*, 10 février 1893, P. 135.
2. Loie Fuller. American dancer / *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Loie-Fuller>
3. Marx R. Chorégraphie. Loie Fuller / *La Revue encyclopédique*, 10 février 1893, P. 107.
4. Корсаков Д. В кинобиографии легендарной Лои Фуллер почти нет правды // *Ведомости [Электронный ресурс]*. 2016. 07 ноября. Режим доступа: <https://www.vedomo.sti.ru/lifestyle/articles/2016/11/07/663885-kinobiografii-loi-fuller>
5. Левинсон А. Лои Фуллер и её школа (по поводу гастролей в Париже) // *Аполлон*. 1911, № 9 с. 65-66 (материал – Ярослав Зенин) [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://nofixedpaints.com/levinson-fuller>
6. Рансьер Ж. Танец света. Париж, Фоли-Бержер, 1893. // *Художественный журнал*. 2016. Вып. 97. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/282>

7. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004. – 390 с.
8. Фуллер Л. Пятнадцать лет моей жизни: учебное пособие. / Пер. О. В. Михнюка. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 176 с.
9. Хлопова В. Первые леди танца-модерн (лонг-рид) [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://nofixedpoints.com/loie\\_fuller](https://nofixedpoints.com/loie_fuller)
10. Шурхаль М. История современного танца. Истоки. Фуллер, Дункан, Сен-Дени и Аллан [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ballettristic.com/istorija-sovremennogo-tanca-istoki/>
11. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). – М.: Новое литературное обозрение, 1996, с. 277-306.

## REFERENCES

1. Adam P. Les Entretiens politiques et littéraires, 10 février 1893, P. 135.
2. Loie Fuller. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Loie-Fuller>
3. Marx R. La Revue encyclopédique, 10 février 1893, P. 107.
4. Korsakov D. V kinobiografii legendarnoi Loi Fuller pochti net pravdy (There is almost no truth in the film biography of the legendary Loi Fuller), <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/11/07/663885-kinobiografii-loi-fuller>
5. Levinson A. Apollon. 1911, No. 9 P. 65-66. <https://nofixedpoints.com/levinson-fuller>
6. Rans'er Zh. Khudozhestvennyi zhurnal. 2016. Vyp. 97. <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/282>
7. Surits E.Ya. Balet i tanets v Amerike (Ballet and Dance in America), Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2004, 390 p.
8. Fuller L. Pyatnadsat' let moei zhizni (Fifteen years of my life), uchebnoe posobie, Saint-Petersburg, Planeta muzyki, 2020, 176 p.
9. Khlopova V. Pervye ledi tantsa-modern (long-rid) (First Ladies of Dance-Modern (long Reed)), [https://nofixedpoints.com/loie\\_fuller](https://nofixedpoints.com/loie_fuller)
10. Shurkhal' M. Istoriya sovremennogo tantsa. Istoki. Fuller, Duncan, Sen-Deni i Allan (The history of modern dance. Origins. Fuller, Duncan, Saint-Denis and Allan), <https://ballettristic.com/istorija-sovremennogo-tanca-istoki/>
11. Yampol'skii M. Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis) (The Demon and the Labyrinth (Diagrams, deformations, mimesis)), Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1996, P. 277-306.

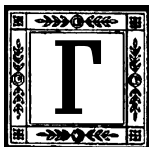


**А.Е. Булгаков**

## **Появление и развитие сценографии как неотъемлемой составляющей музыкальных театров Западной Сибири**

*Аннотация: Для чего обществу нужно искусство? Дело в том, что человек всегда, еще с первобытных времен, отображал и изображал воспринимаемые им образы явлений, процессов и предметов окружающего мира при помощи доступных ему средств и методов. Одной из таких форм отражения реальности является театр, который представляет собой достаточно сложный вид искусства, включающий в себя и игру актеров, и музыкальное сопровождение, и художественное оформление. Каждый из этих типов можно рассматривать в отдельности, но все они являются частью одного целого и должны гармонизировать друг с другом, взаимодействовать между собой. В данной статье мы подробно рассмотрим особенности именно художественно-декоративной составляющей музыкальных спектаклей, то есть сценографии. Благодаря развитию науки и техники происходят существенные изменения в данном виде искусства, которые связаны с появлением новых средств и методов художественного оформления театров. Инновации позволяют совершенно по-новому представить декорации, актера и все предметы, задействованные в спектакле. Несмотря на общие тенденции, наблюдаемые в сценографии всей нашей страны, в отдельных регионах сохранились свои отличительные особенности, связанные с индивидуальными чертами конкретной области. Не является исключением и Западная Сибирь, которая сохранила свою национальную специфику.*

*Ключевые слова: искусство, сцена, инновации, цифровизация, театр, художественное оформление.*



Главное отличие человека от животных заключается в том, что первый обладает не только биологическими потребностями, но ему еще свойственно стремление к пониманию и восприятию окружающих процессов, явлений и предметов, которые он воплощает, пронеся через свой внутренний мир, и изображает при помощи различных внешних символов и образов. Еще в первобытном обществе люди рисовали сцены охоты на стенах пещер, так появляется первый вид искусства, вызванный описанной выше причиной (стремлением изобразить свое внутреннее восприятие во окружающем мире). В процессе осуществления открытий и научных достижений появлялись более сложные формы воспроизведения отображаемого в сознании человека. На протяжении всего исторического процесса происходил поиск новых средств и методов выражения внутреннего мира, сопровождавшийся появлением синтетических видов искусства, таких, в частности, как театр, который, как и другие жанры, трансформировался и преобразовывался в зависимости от изменяющихся условий окружающего. Этот процесс продолжается и сегодня, не прекратится он и в будущем, потому как человеку всегда будет свойственен поиск новых форм и средств, следовательно, актуальность темы развития музыкальных театров и ее составляющих элементов, в частности сценографии, будет актуальна во все времена, пока существует человечество [1, с. 27].

История возникновения театра уходит корнями в Древнюю Грецию, более двух тысячелетий назад. Данное искусство зарождалось как зрелищное развлечение публики, представляющее собой праздничные сценки ряженных актеров. Выступления изначально были приурочены к Великим Дионисиям – большому религиозному празднику. Сопровождались данные зрелища музыкой, следовательно, первые театры можно назвать музыкальными.

С тех пор прошло достаточное количество времени, не стоял на месте научно-технический прогресс, менялось мировоззрение и появлялись новые формы и методы выражения внутреннего восприятия человеком внешних процессов, явлений и предметов. Развитие театра сопровождалось усложнением и вовлечением в него новых видов искусства, в которые можно было включить не только музыку, игру актеров, драматургию, но и художественные образы актеров и обстановки, позволяющей воссоздать целостный образ воспроизводимого действия, более полно рассказывающего о времени, месте и сути происходящего. Данная составляющая часть театрального искусства получила название сценография и стала одним из элементов этого сложного жанра. Таким образом, сегодня театр является составным интегрированным видом культуры. Он включает в себя несколько отдельных подвидов, каждый из которых можно рассматривать



по отдельности, но в то же время они представляют определенную связанную целостность [6].

Истоки сценографии появляются вместе с зарождением театра и развиваются параллельно с ним. Сегодня можно выделить и отдельные составляющие части этого подвида, к которому можно отнести образ самого актера. Правильно одетый и загримированный артист уже одним своим видом передает определенную часть информации о своем персонаже, рассказывает зрителю о его характере, привычках, образе жизни и т. д., еще до начала игры при выходе на сцену. Не менее важной составляющей являются те предметы, с которыми взаимодействует актер в ходе спектакля, эти вещи при правильном оформлении и подаче способны так же передать определенную часть идеи, заложенной режиссёром. Наконец, общая обстановка на сцене, которая создается художниками-оформителями, рассказывает зрителю о месте, времени и общей обстановке, происходящих в пьесе, действий.

Благодаря развитию техники, цифровизации общества, наблюдаемых в современном обществе, происходят перемены во всех составляющих элементах сценографии, которая теперь имеет больше возможностей для создания эффективных художественных образов. А благодаря ускорению темпа движения времени, особенно увеличившемуся в последние годы, информация о новых средствах и методах сценографии распространяется значительно быстрее. Данное явление приводит к тому, что об инновациях в области художественного оформления музыкальных театров в отдельных регионах России, в частности в Западной Сибири, становится известно значительно быстрее.

На современном этапе учреждения культуры данного региона имеет возможность применять современные технологии при постановке спектаклей. Использование различных цифровых инноваций позволяет по-иному обыграть сцену, создать новые образы. Технологические изобретения дают возможность показать сцену, актеров и все предметы, задействованные в ходе спектакля, по-другому. Несмотря на общие процессы, наблюдаемые во всех музыкальных театрах нашей страны, отличительные черты постановок в отдельных регионах все же сохранились. В частности, в Западной Сибири можно выделить традиционную национальную составляющую, которая не может не отражаться на особенностях и тематике постановок.

Музыкальные театры Западной Сибири хранят не только культурные традиции русского народа, но и обычаи национальных культур сибирских этносов, обращаясь к историческому наследию наших единых предков – скифов. Общим в наследии всех этих племен является ярко выраженное свободолюбие народов Евразии, что заметно в художественных произведениях российских писателей, включая спектакли по ним на сцене музыкальных театров Западной Сибири.

Ярким примером, отражающим специфику данного региона, является спектакль Алтайского государственного музыкального театра 2022 года, получивший название «Хан Алтай», основной темой которого является любовь к родной земле, необходимость сохранения исторической памяти и поддержания традиций отчего края. С одной стороны, постановка использует язык современного музыкального театра, в центре повествования — приключения молодых современников в условиях туристического похода. В то же время здесь происходит мифологизация коренных народов Горного Алтая, но все же движущей силой сюжета становятся не древние легенды, а очень понятные житейские истории шести туристов и их проводника. Благодаря данному спектаклю Алтайский государственный музыкальный театр преодолевает устаревшее представление о несовместимости мюзикла как жанра и традиционного искусства, в постановке задействована практически вся труппа театра, что говорит о его масштабности [4, с. 23].

Во всех современных театрах художники Западной Сибири воплощают свои творческие идеи на сцене в качестве игровой сценографии совместно с режиссерами и артистами, способствуют развитию динамичной составляющей музыкальных спектаклей, их зрелищности, усилению восприятия зрителями. В целом декоративно-художественное оформление данного действия имеет свои этапы развития в театрах региона. В течение 1960-х — 1980-х годов здесь формируются три основных типа сценографии — места действия, игровая и персонажная.

Первый этап основывался на стремлении более точного и четкого воссоздания места происходящих событий. Декораторы использовали доступные на тот момент средства для оформления сцены, которая бы рассказывала зрителю о той обстановке, в которой происходит демонстрируемое театрализованное действие.

К концу 1970-х — началу 1980-х годов в Западной Сибири распространяется персонажная сценография, которая выделяется как самостоятельный способ оформления, причем как в музыкальных, так и в драматических театрах. Персонажами в спектаклях могут стать отдельные элементы оформления — лестница, скамьи, стена, металлические конструкции, тачанка и другие. Сценография в целом, и ее отдельные части становятся теперь постоянной составляющей всех спектаклей. При персонажном типе художественные решения спектаклей начинают нести отдельную сюжетную нагрузку, согласованную с основной концепцией представления [2, с. 139].

В 1980-х годах наиболее отчетливо принципы персонажной сценографии проявляются в творчестве художника Виктора Давыдовича Гаана. Для каждого отдельного спектакля мастер формирует идейно осознанную, эмоционально на-

сыщенную декорацию, соответствующую общей концепции автора и режиссера-постановщика спектакля, времени и характеру персонажей. Созданное художником оформление становилось эффектным результатом сочетания многообразных, продуманных, уместных приемов. Помимо этого, образы Гаана выступали в качестве отдельных персонажей, принимающих участие в сюжете.

В постсоветский период появляется много возможностей для свободного творчества, художники находят новое и смешивают уже существующие стили и жанры. Открывается долго просуществовавший в нашей стране «железный занавес», что позволяет российским сценографам познакомиться с опытом художников европейских государств. В результате получивший широкое развитие в зарубежном искусстве постмодернизм оказал существенное влияние на отечественную сценографию в частности. Стихия действия становится одной из доминирующих тенденций в любом театре, в том числе и музыкальном. Человеческие отношения в различных формах — семья, политика, история, экономика, искусство — представляются целью, результатом и процессом спектаклей современности. Приоритет стал отдаваться самой жизни во всех её проявлениях, что не могло не отразиться на сценографии как равноправного участника действия спектакля [5, с. 40—55].

Научно – технический прогресс, происходящий быстрыми темпами и ускользящий с каждым днем, выдвигает сценографию на иной качественный уровень, открывающий новые горизонты для создания более эффективных образов и форм подачи спектакля, дающие возможность зрителю совершенно по-иному взглянуть на происходящие на сцене действия. Инновации, наблюдаемые во всех сферах искусства, в частности и в сценографии музыкальных театров, бесспорно, являются положительным процессом, дающим много возможностей для нового представления актеров, предметов и сцены. Но при этом появляется угроза, существующая перед современными театрами, активно использующими цифровые технологии, заключающаяся в появлении риска отодвинуть на второй план саму игру актера, а спецэффекты, сопровождающие спектакль, сделать основным объектом внимания зрителя. Все же деятельность артиста на сцене, не смотря на все инновации, должна оставаться первостепенной [3, с. 93-105].

Новые технологии позволяют значительно расширить диапазон средств достижения художественной выразительности спектакля. Именно поэтому, вследствие создания качественно иного пространства на сцене, предлагается данный способ художественного оформления назвать пространственной сценографией. Этот термин наиболее точно и четко отражает суть нового явления в сценографии. Пространственное оформление, сохраняющее культурные традиции национального театра на протяжении многих поколений, использует сегодня

самые современные технические достижения и информационно-коммуникативные средства, позволяющие актуализировать театр на качественно новом уровне как форму духовного развития общества. Музыкальные театры Западной Сибири успешно внедряют пространственную сценографию, применяя как традиционные приемы декорирования, так и современные технические достижения.

Таким образом, сценография, являясь отдельным видом искусства, все же остается составляющей театрального действия в целом. Художественное оформление должно гармонизировать с музыкой, игрой актеров и всем спектаклем, который необходимо представить как единое целое. Именно поэтому очень важно взаимодействие всех специалистов, работающих над постановкой: музыкантов, актёров, режиссеров, постановщиков и художников-оформителей [7, с. 115].

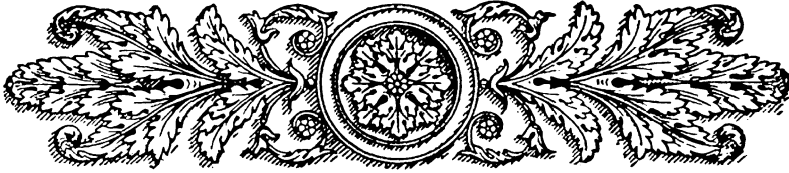
Использование цифровых технологий в современной сценографии так же приводит к необходимости прибегать к услугам IT специалистов, которые, при совместной работе с художниками-декораторами, способны создать на сцене обстановку, максимально приближающую зрителя к реальной, позволяющую окунуться в место и время происходящих событий. Несмотря на новые тенденции, очень важно сохранение традиций театров отдельных регионов, в том числе и Западной Сибири. Поскольку, только основываясь на опыте прошлого, можно совершать новые открытия. Культурная преемственность, взаимное обогащение достижений русского народа, этносов Сибири и всех народов России, новейшие технологии, высокая духовность — это те основания, на которые опираются передовые деятели музыкальных театров Западной Сибири и их новая пространственная сценография.

### **Литература**

1. Алесенкова В.Н. Символ как выразительное средство в театральной практике рубежа XX - XXI веков: автореф. дисс. ... — Саратов, 2011. — 27 с.
2. Алпатова С. Музыкальное достояние Кузбасса // Страстной бульвар. Вып. № 10-220/2019, Портрет театра. С. 139. URL: <http://www.strast10.ru/node/5046>. 03.11.2021 (Дата обращения 17.11.2022).
3. Бобровская М., Галкин Д., Самеева В. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. 2013. Вып. 7. С. 93-105.
4. Карпова Л., Богданов О. Одухотворённые горы // Алтайская правда. № 182 (30802), 30 сентября, 2022. С. 23.
5. Султанова Р.Р. Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX — нач. XXI в.): автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. — М., 2018. — 61 с.
6. Сценография. Энциклопедия Кругосвет. Универсальная научно-популярная энциклопедия. URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/STSENOGRAFIYA.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STSENOGRAFIYA.html). (Дата обращения 17.11.2022).
7. Френкель М.А. Современная сценография. — Киев: Мыстецтво, 1980. — 132 с.

**REFERENCES**

1. Alesenkova V.N. *Simvol kak vyrazitel'noe sredstvo v teatral'noi praktike rubezha XX - XXI vekov (Symbol as an expressive means in the theatrical practice of the turn of the XX - XXI centuries)*, avtoreferat dissertatsii, Saratov, 2011, 27 p.
2. Alpatova S. *Strastnoi bul'var*, Vyp. 10-220/2019, *Portret teatra*, P. 139. URL: <http://www.st-rast10.ru/node/5046>. 03.11.2021
3. Bobrovskaya M., Galkin D., Sameeva V. *Gumanitarnaya informatika*, 2013, Vyp. 7, P. 93-105.
4. Karpova L., Bogdanov O. *Altayskaya Pravda*, No. 182 (30802), 30 sentyabrya, 2022, P. 23.
5. Sultanova R.R. *Stsenografiya tatarskogo teatra: osnovnye etapy i zakonomernosti razvitiya (XX – nach. XXI v.) (The scenography of the Tatar theater: the main stages and patterns of development (XX – beginning XXI century))*, avtoreferat dissertatsii, Moscow, 2018, 61 p.
6. *Universal'naya nauchno-populyarnaya entsiklopediya (Universal Popular Science Encyclopedia)*, URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/STSENOGRAFIYA.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STSENOGRAFIYA.html).
7. Frenkel' M.A. *Sovremennaya stsenografiya (Modern scenography)*, Kiev, Mystetstvo, 1980, 132 p.



Цуй Хуа

## Аспекты исполнительской работы над партией кларнета в Концерте для кларнета и струнного оркестра А. Копленда

*Аннотация: В статье рассматриваются особенности исполнительской работы над партией кларнета в Концерте для кларнета и струнного оркестра А. Копленда. Отражение художественного замысла сочинения требует передачи лирического образа, виртуозного концертного стиля, джазовых элементов, типичного для жанра принципа концертирования. Различные стилевые элементы связаны с многообразием исполнительских средств: мягкого певучего legato, акцентированного звучания на marcato, легкого staccato, staccatissimo, игры форшлагов, продолжительного глиссандо, широких скачков, мелкой техники. Композитор задействует весь диапазон инструмента, использует контрастные динамические градации. Разнохарактерная партия солиста требует детальной проработки всех исполнительских нюансов.*

*Ключевые слова: А. Копленд, концерт, стиль, исполнительские трудности, штрихи.*



В области жанра концерта для кларнета с оркестром в XX веке наблюдаются мощное развитие, связанное с разнообразием структурных, стилевых и концепционных решений, исполнительских составов. Преобладают трехчастные кларнетовые концерты, однако к традиционной структуре «быстро – медленно – быстро» композиторы обращаются редко. Так, у Б. Чайковского три части концерта выстраиваются в следующем порядке: 1 часть – Moderato, 2 часть – Vivace, 3 часть – Allegro, у А. Томази представлен следующий вариант соотношения частей: Allegro giocoso, Nocturne – Scherzando, Scherzo Final. Оригинальное решение имеет кларнетовый концерт «Прелюдия, fuga и рифы» Л. Бернштейна. Четырехчастные циклы значатся у П. Хиндемита (три части написаны в

быстром темпе, и одна в медленном), Ф. Бузони, И. Готковски. Пятичастные циклы представлены у К. Ахо, Л. Книппера. Самый многочастный кларнетовый концерт из семи частей можно найти у современного композитора К. Мейера. Обращаются композиторы и к одночастной структуре, примеры которой имеются у К. Нильсена, А. Копленда.

В области стиливых решений наиболее значимым оказывается влияние на жанр кларнетового концерта джазовой музыки [1, с. 35]. Концерты П. Хиндемита и А. Копленда посвящены Бенни Гудмену — выдающемуся джазовому музыканту. В академическую музыку проникает не только джазовая гармония, но и функции кларнета в джазовом искусстве. «Эбони концерт» был создан П. Хиндемитом для кларнета и джазовой группы, первая запись этого произведения была осуществлена Б. Гудменом и Колумбийским джазовым ансамблем.

Другой тенденцией жанра является тяготение к камерным составам. Отметим Концерт для кларнета и камерного оркестра Б. Чайковского, концерты для кларнета и струнных Ж. Бине, Д. Робертсона, концерт для кларнета и духового оркестра И. Готковски. Необычный состав — солирующий кларнет, струнный оркестр, арфа, фортепиано — отличает концерт А. Копленда.

Концерт для кларнета американского композитора Аарона Копленда был создан в 1948 году. В рамках сквозной одночастной формы можно усмотреть две разнохарактерные части, которые соединены каденцией солиста. Структурную обособленность каждой части придает выбор трехчастной репризной формы и свободного рондо.

Первая медленная часть произведения (*Slowly and expressively* — медленно и выразительно) довольно масштабна, и исполнительские сложности сопряжены главным образом с воплощением лирического образа, что весьма необычно для жанра концерта, подразумевающего связь партии солиста с принципом концертирования. Песенная тема звучит у кларнета в высоком регистре, где тембр инструмента имеет светлый и нежный оттенок. От исполнителя требуется кантиленное звучание на *legato*. Мелодия кларнета сочетает плавность линий, связанных с секундовыми интонациями, и широкие скачки, среди которых особую выразительную роль играют ходы на чистую октаву.

Партии кларнета и сопровождения объединяет однотипность ритмического движения половинными и четвертными длительностями. Сопровождение струнных и арфы имеет прозрачную, разряженную фактуру, характеризующуюся постепенным включением голосов. Сначала вступает бас у контрабаса на *pizzicato* и арфа, затем поочередно присоединяются виолончели, альты, вторые скрипки. Наконец вступают первые скрипки, которые представляют, в отличие от других инструментов, ярко выраженную мелодическую линию. Их вступление накладывается на окончание темы кларнета неслучайно. Мелодия первых скри-

пок повторяет отдельные мотивы темы кларнета, образуя своего рода имитацию. Другие струнные должны в это время играть сдержанно (авторская ремарка *sostenuto*), предоставляя свободу мелодической линии.

Тема у кларнета в среднем разделе характеризуется более подвижным движением за счет включения восьмых длительностей. Фактура струнной группы становится более развитой, в ней встречаются и переклички между голосами, и короткие мелодические подголоски, и унисонное аккордовое движение. В партии арфы помимо однотипных скачков, напоминающих звучание ударного инструмента, появляются широкие арпеджио, которые вносят разнообразие в фактуру. Тем не менее, вся первая часть воспринимается в едином лирическом настроении.

Исполнительские трудности партии кларнета заключаются в исполнении широких скачков (в частности, децимы, дуодецимы), из которых соткана большая часть мелодии. Часто композитор дает два-три широких скачка подряд в одном направлении, в результате чего небольшие мелодические фразы охватывают широкий диапазон (до трех октав), что создает дополнительные сложности. Исполнение скачков не должно создавать напряжение в мелодии, она должна литься свободно и легко, не теряя певучее звучание. Особое внимание кларнетист должен уделить фразировке, которая составляет важную часть выразительности партии солиста. А. Копленд чередует затактовые фразы с мотивами, начинающимися с сильного времени. Непостоянность фразировки указывает на свободу высказывания.

В конце первой части концерта на фоне постепенного затухания выдержанных аккордов у струнных инструментов начинается каденция. Каденция продолжительная, она длится около двух с половиной минут. Это зона виртуозности кларнетиста, в которой солист должен показать все выразительные возможности инструмента. А. Копленд вводит в мелодию латиноамериканские джазовые темы, они мелодичны и ритмичны, на их основе композитор выстраивает вторую часть. Отличные от первой части концерта ритмические и интонационные особенности тематизма требуют смены характера. Уже само начало каденции со сменой метра (размеры  $4/4$ ,  $3/4$ ,  $2/4$ ) и ритмическими группами триоли и синкопы указывает на импровизационность изложения. Тема каденции построена на волнообразном движении по звукам аккордов. Композитор опирается на джазовые гармонии, основанные на повышении и понижении ступеней лада. Каденция создает яркий контраст по отношению к теме первой части за счет штрихов. Кларнетисту необходимо сочетать *legato* с *marcato* и акцентами. Так, акцентами часто подчеркиваются слабые доли (последняя восьмая из четырех). В заключении каденции появляется штрих *staccato*, что значительно освежает звучание. Большую роль в создании джазового колорита играют также темпоритми-



ческие указания. Ровность движения восьмыми длительностями исполнитель должен сочетать с агогическими ускорениями и замедлениями. Авторские ремарки *somewhat faster* (несколько быстрее) соседствуют с *accelerando* (замедлить) в соседних тактах. Завершает каденцию длительный восходящий пассаж, который включает хроматизмы. Последний звук этого пассажа соединяет части концерта, плавно переводя звучание во вторую часть.

Вторая часть звучит в быстром темпе *Rather Fast* (довольно быстро). Тема рефрена чередуется с несколькими второстепенными темами. Сам А. Копленд отмечал, что объединение разных тематических элементов в этой части было связано с популярной музыкой Северной и Южной Америки, в частности, он использовал известную бразильскую мелодию, которую услышал в Рио [2]. Вместе с тем, А. Копленд также представляет в этой части цепь вариаций на джазовую тему. Характерной особенностью варьирования тематизма является постоянное измельчение единицы движения, которое затем усиливается ускорением темпа [1, с. 35]. Всего во второй части можно выделить шесть сквозных разделов и коду. Первый и третий разделы представляют варьирование одной темы, а остальные разделы выступают в роли эпизодов.

Начинается первый раздел (тт. 120—186) с продолжительного оркестрового фрагмента, создающего имитацию звучания ударных инструментов за счет *staccato* у фортепиано и арфы, приема *collegno* у струнных. Короткие звуки, разделенные паузами, опираются на движение по хроматизмам, высвечивая интонации уменьшенной и увеличенной октавы. В партии фортепиано колоритно звучат параллельные терции. На фоне этого энергичного движения излагается танцевальный мотив, из которого потом сформируется тема. Мотив характеризуется начальной нисходящей секундовой интонацией. Активный характер ему сообщают короткие длительности (шестнадцатые), яркие неожиданные акценты, форма диалога — мотив перебрасывается между партиями первых и вторых скрипок, альтов.

Тема проводится у кларнета. Она характеризуется ритмом ровных четвертей с включением пауз на разные доли такта. Схожая фактура, основанная на унисонном изложении четвертями, охватывает и сопровождение. Исполняется тема крайне острым штрихом *staccatissimo*. В целом звучание раздела получается сухое. Смена ритмических групп на восьмые, а затем и на шестнадцатые, активизирует движение.

По аналогии с первым разделом, основная тема в третьем разделе (тт. 228-268) представлена в варьированном виде сначала у оркестра, а затем у солиста. Фактура основана на звучании октав и терций в гармоническом изложении. Мелодическая линия в октавном унисоне находится у первых скрипок. Звучание на *marcato* в динамическом нюансе *fortissimo* рисует решительный образ.

С такта 239 при сохранении такой же фактуры создается другой образ, о чем свидетельствует авторская ремарка *elegantly* (элегантно). Теперь аналогичная фактура на *staccato* должна исполняться легко, грациозно. А тема проводится у кларнета, мягкий тембр которого должен способствовать раскрытию такого характера. Однако мелодия начинается в высоком регистре (третья октава) и в коротких мотивах сопоставляются штрихи *martle* и *legato*. Первый из них относится к штрихам твердой артикуляции и характеризуется резким окончанием звука, большим его выдерживанием. Все это затрудняет создание элегантного образа. Постепенно мелодия полностью связывается со штрихом *legato* и переходит в удобный средний регистр. В конце раздела возвращается фактура начала части, отсылая к первоначальному облику тематизма.

Во втором разделе (тт. 187-227) тема эпизода излагается у кларнета, она продолжает тематизм каденции, развивая движение по звукам аккордов. Короткие мотивы этой темы, представленные восьмью длительностями у других инструментов, воспринимаются как имитации. Здесь проявляется традиция концертирования, свойственная жанру концерта. Разделение штрихов между партиями солиста и оркестра (*legato* у кларнета, *spiccato*, *staccato* у оркестра) способствует дифференциации звучания. В пределах раздела композитор также прибегает к штриховому обновлению. С появлением фактурного варианта сопровождения, представленного в начале части, А. Колленд предписывает кларнетисту исполнять тему на *marcato* и *martele*, уделяя особое внимание артикуляции.

Колоритный джазовый образ представлен в новом эпизоде четвертого раздела (тт. 269-296), который исполняется немного быстрее (*Trifle faster*). Вся фактура строится на синкопированной ритмике, маркирующих штрихах *marcato* и *detache*, акцентах и динамических *sforzando*. У солиста задействован высокий регистр, в котором на кларнете удобно играть на *forte* и *fortissimo*. Тематизм представлен повтором нот и секундовыми ходами. Отсутствие развитой мелодии в условиях переменного размера способствует выдвиганию на первый план ритмического начала. Необходимы ритмическая точность и выдержка, ансамблевая слаженность, так как акценты у кларнета и оркестра должны звучать синхронно. Завершается раздел жесткими кластерами у оркестра.

Задача смены образа в пятом разделе *Same tempo* (тт. 297-378; в том же темпе) ложится на солиста. После финальных аккордов предыдущего раздела звучит только мелодия у кларнета, основанная на восходящем терцовом мотиве. Аккомпанементом к ней выступает лишь басовая линия в стиле «степ» у контрабаса и виолончели: отдельные четверти, изложенные *pizzicato* и разделенные паузами в низком регистре, изображают шаги. Солисту необходимо создать комический характер, композитор указывает, что надо исполнять музыку «с

юмором, расслабленно» (with humor, relaxed). При исполнении требуется соблюдение всех пауз, которыми наполнена партия кларнета. Элементы темы кларнета также получают развитие в партиях скрипок, создавая между инструментами диалогизм звучания. При этом фразы у скрипок насыщаются форшлагами, что усиливает юмористический характер. Тема раздела получает вариантное развитие. Ее второе проведение у кларнета отмечена появлением ритма короткого пунктира, который ложится в основу волнообразных пассажей по звукам аккордов. В таком виде тема также проводится в оркестре у скрипок и альтов, а у виолончелей выстраивается выразительная мелодия на терцовом мотиве. Такая смена функций между солистом и оркестром приводит к тому, что в определенный момент кларнету поручается исполнение хода в стиле «степ» (тт. 369-372): он должен прозвучать также «легко» (авторское указание *lightly*), как и до этого у низких струнных. Возвращение темы снова к кларнету воспринимается как реприза. А. Копленд сохраняет прозрачную фактуру на протяжении всего раздела, благодаря чему все мелодические линии прорисовываются особо рельефно.

Еще одной особенностью пятого раздела является темповая подвижность: на его протяжении темп неоднократно меняется между двумя градациями (132 и 144 удара в минуту), что обеспечивает свободу исполнительской манеры. Переходы к более быстрому темпу совершаются в партии кларнета: во время исполнения мелодической фразы солисту необходимо сделать небольшое ускорение (*accelerando*), чтобы вовремя прийти к нужному темпу. Именно солист должен обеспечить точные смены темпа на протяжении раздела.

Энергичный, напряженный шестой раздел (тт. 379-440) выполняет функцию предыкта перед кодой. Плотная фактура струнного оркестра строится на трех элементах: секундовый мотив, связанный с ритмом синкопы, повторение одного звука, изложенное шестнадцатыми длительностями, квинта в гармоническом изложении. На таком фоне вступление темы кларнета с решительными интонациями (кварта, квинта, октава) должно быть представлено сразу в яркой динамике с подчеркиванием каждого звука. Однако после форсированного звучания кларнета на выдержанных звуках в третьей октаве кларнетисту предстоит продемонстрировать мастерство исполнения мелкой техники. Длительный пассаж, изложенный шестнадцатыми длительностями, включает как движение по гамме, так и по звукам аккордов, требуя хорошей проученности. Переход к коде построен на восходящих мотивах с широкими скачками к звукам в третьей октаве (g3, a3). При этом многократное повторение ноты g3 чередуется с нотой ges2, что также ставит интонационную задачу. Продолжительная игра в крайнем диапазоне кларнета требует напряжения работы исполнительского аппарата, а со-

листу еще предстоит сыграть сложную коду. Данное обстоятельство свидетельствует о необходимости распределения сил, исполнительской выдержке.

Динамизация на протяжении второй части создается за счет изменения единицы движения, ускорения темпа, сопоставления разных ритмов – триолей, шестнадцатых, восьмых, синкопы. Все развитие стремится к коде (т. 441), которая звучит в До мажоре. Кода характеризуется плотной фактурой, яркой динамикой, включением кластеров, форшлагов. В насыщенной коде у солиста сменяются несколько тематических элементов. Моторный фрагмент связан с многократным обыгрыванием трезвучия до мажора, эффект от которого усиливается за счет простых ритмов восьмых и четвертей. Тональность закрепляется проведением основной темы второй части. Контрастом звучит следующий фрагмент: при сохранении выбранного типа движения композитор использует хроматический музыкальный язык, а также делает акцент на скачкообразном движении. На пределе возможностей кларнетиста звучит длительное выдерживание (в течении трех тактов) ноты а3, а затем f3.

Заключительные форшлаг и глиссандо у кларнета имитируют характерные джазовые приемы, завершая концерт. Длительное глиссандо охватывает почти весь диапазон кларнета, поднимаясь от f к d3. Среди деревянно-духовых инструментов достичь гладкого глиссандо можно только на кларнете во второй и третьей октавах [3, с. 11]. Начало глиссандо у А. Копленда в малой октаве облегчается авторским указанием *ritenuto* с возможностью замедления. А с переходом игры в первую октаву кларнетисту предоставляется свобода в выборе темпа и характера исполнения (указание *ad libitum*).

На основании проведенного исследования были сделаны следующие выводы. Художественный замысел Концерта А. Копленда в рамках одночастной структуры связан с передачей различных стилевых элементов. Разнохарактерная партия солиста требует детальной проработки всех исполнительских нюансов. Лирический образ первого раздела связан с созданием мягкого певучего *legato*, ровностью звуковедения при игре фраз, состоящих из широких скачков и долгих длительностей в медленном темпе. Virtuозный концертный стиль, джазовые элементы характерны для каденции и второй части Концерта. Композитор задействует весь диапазон инструмента, насыщает партию солиста всевозможными техническими трудностями. Частые смены штрихов, типов фактур, динамики, использование форшлагов, глиссандо, мелкой техники сопряжены с получением разного звукового эффекта, различных образных градаций. Кларнетисту следует тщательно отработать все штрихи и приемы, обращая внимание на достижение нужного звукового эффекта. В партии кларнета встречается резкое акцентированное звучание на *marcato*, *martele*, связанное с атакой каждого звука, с передачей моторного, решительного движения, легкая игра на *staccato*,

staccatissimo, обусловленная комическими и грациозными эпизодами. Представленный принцип концертирования требует от исполнителей предельной концентрации внимания, ансамблевой скоординированности.

### **Литература**

1. Черная М.Р., Чжао Юй. Особенности формообразования в кларнетовом концерте XX – XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 33-38.
2. Clarinet Concerto (Copland). [Электронный ресурс]. – URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet\\_Concerto\\_%28Copland%29#cite\\_ref-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Concerto_%28Copland%29#cite_ref-2) (дата обращения: 09.12.2021).
3. Новые приемы игры на флейте / Сост., автор методич. части О.И. Танцов. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 80 с.

### **REFERENCES**

1. Chernaya M. R., Chzhao Yui, Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, 2019, No. 46, pp. 33-38.
2. Clarinet Concerto (Copland) [https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet\\_Concerto\\_%28Copland%29#cite\\_ref-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Concerto_%28Copland%29#cite_ref-2)
3. Tantsov O.I. Novye priemy igry na fleite (New ways to play the flute), Moscow, Nauchno-izdatel'skii tseentr Moskovskaya konservatoriya, 2011, 80 p.



**Цзян Нань**

## **Русская фортепианная школа в свете развития китайского пианизма 1930-1950-х гг.**

*Аннотация: Русская фортепианная школа уникальна в своей многогранности: в создании огромного пласта выдающихся образцов музыки, высочайших достижениях в области исполнительства, развитой системе обучения. К моменту начала формирования китайского пианизма в 1930-е гг., русская и советская школа достигли недостижимого уровня развития и во многом не достигнутого ни одной другой школой и до настоящего времени. Именно по этой причине китайскими властями было принято решение об активном использовании ее лучших достижений в деле становления национального пианизма: в Китай стали приглашаться русские фортепианные педагоги для постановки системы соответствующего образования, китайские молодые дарования отправлялись в Советский Союз для совершенствования своего исполнительского мастерства, а китайские композиторы, также обучавшиеся в СССР, начали создавать первые образцы китайской фортепианной музыки различных жанров. Цель данной статьи – предоставить читателю сведения о начальном этапе формирования китайской фортепианной школы. Задачами статьи стали следующие аспекты: 1) проследить процесс зарождения китайской фортепианной школы; 2) определить степень влияния российской школы пианизма на ее развитие; 3) выявить роль советской педагогической модели на образование системы обучения игре на фортепиано в Китае. Для эффективного решения поставленных задач нами были использованы инструменты сравнительно-аналитической, музыкально-исторической методологии, а также комплекс средств исполнительского анализа.*

*Ключевые слова: русская фортепианная школа; китайский пианизм; формирование; влияние.*



ормирование китайской фортепианной школы началось достаточно поздно – в 1930-е годы и этот процесс тесно связан с влиянием русского пианизма. В этой связи в нашей статье мы приводим анализ сведений о специфических особенностях русской школы, непосредственно воздействовавшей на музыкальную эстетику и педагогику китайского пианизма.

Русская фортепианная школа имеет ярко выраженные национальные особенности. Музыканты русской пианистической школы глубоко знали музыку своего народа, обобщили особенности пианистических школ разных периодов и на этой основе сформировали яркое и самобытное явление – русское фортепианное искусство. Одной из ее характерных особенностей является чуткое отношение к культуре звукоизвлечения, полное эмоциональное выражение, применение передовых способов техники фортепианной игры и, наконец, уникальная система обучения фортепианному исполнительству. С середины XIX века русская фортепианная школа пользуется высоким авторитетом во всем мире и оказывает огромное влияние на развитие фортепианного искусства в разных странах.

Основными объектами обучения игре на фортепиано в России XIX века были дети аристократии. Однако, постепенно этот процесс стал расширяться, захватывая в себя все новые слои общества, что побудило в дальнейшем массовое увлечение игрой на фортепиано. В обмене знаниями с зарубежным фортепианным искусством русский императорский двор заложил хорошую основу для развития фортепианного искусства, в результате чего к 1850-м гг. его достижения – как композиторские, так и исполнительские – стали распространяться за пределами России, образовав особую культуру.

Русские композиторы, сочинявшие фортепианную музыку, органично соединяли в своем творчестве народную музыку, поэтическое мировосприятие, вдохновение природными пейзажами (что сильно объединяет русскую и китайскую фортепианные школы), а также высшие достижения гуманизма. В начале XX века ряд русских пианистов и композиторов внесли огромный вклад в развитие русской и мировой фортепианной музыки. Среди них: С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер, А.Н. Скрябин, известный в Китае как «Русский Шопен» [7, с. 103], С.С. Прокофьев, представлявший неоклассицизм, Д.Д. Шостакович и очень важная фигура для китайской фортепианной музыки – Д.С. Кабалевский, являющийся одним из родоначальников нашей национальной системы массового музыкального образования. Хотя перечисленные композиторы придерживались различных, а зачастую – полярных эстетических взглядов, «но в плане развития фортепианной музыки каждый из них внес свой неопределимый вклад в развитие китайского пианизма» [2, с. 130].

Впервые произведение для фортепиано китайского композитора «Малая флейта пастушка» Хэ Лютина было публично представлено в 1934 году на конкурсе-фестивале «Музыка для фортепиано в китайском стиле», идейным вдохновителем и фактическим организатором которого выступил проживавший тогда в Шанхае великий русский композитор и пианист-педагог А.Н. Черепнин. Однако, нельзя утверждать, что подобный опыт принес большие плоды и успех, так как до середины 1950-х гг. основное внимание китайских композиторов было устремлено на песенный репертуар и написание музыки к кинофильмам. В этот период наибольший интерес представляет фортепианное творчество Дин Шандэ, оказавшее определенное влияние на развитие китайского фортепианного искусства в дальнейшем. В частности, его композиции «Весенний тур» и вариации на темы китайских народных песен и во многом созвучна с Фантазией для фортепиано с оркестром А. Аренского на тему Рябинына.

В 1955 году Китай отправил группу китайских композиторов для обучения в Советском Союзе. Позже, под влиянием русского фортепианного искусства, один из них, Цюй Вэй, сочинил пьесу «Цветочный барабан», фортепианное произведение, полное свежей жизненной силы, посвященное профессорам Московской консерватории, обучавшим его. В 1956 году Хуан Хувэй, один из самых известных в мире китайских композиторов, также обучавшийся в Московской консерватории, написал первое в истории китайской фортепианной музыки крупное сочинение – «Картину Ба Шу».

Далее остановимся на тех характеристиках русской фортепианной музыки, которые наиболее близки и оказали сильное влияние на формирование китайской фортепианной школы. Русская фортепианная музыка делает акцент на «инструментальной вокализации». Это требует умения выразить богатой эмоцией человеческого пения в фортепианном исполнительстве, то есть, «с одной стороны, фортепианная музыка должна быть лирична. С другой стороны, она должна выражать насыщенную эмоциональность, при этом содержание произведений и личные переживания пианистов должны быть объединены в единой художественной интерпретации» [5, с. 18]. Для этого русским пианистам помогают их природные качества – смелость, энтузиазм, вдохновение, любовь к природе. В стремлении к личному развитию они предпочитают следовать своему внутреннему голосу, а не действовать исключительно по разуму, что соотносится с большинством концепций фортепианных сочинений русских композиторов, которые делают упор на перцептивном опыте и описании ярких образов, а не шаблонности искусства. Другой характерной чертой русской фортепианной музыки является великая русская фортепианная исполнительская школа, давшая жизнь большому числу исполнителей, среди которых мировые мастера как прошлого, так и настоящего: С.Т. Рихтер, Э.Г. Гилельс, М.В. Плетнев, Н.Л. Лу-



ганский, Д.Л. Мацуев и многие другие. Их превосходное мастерство, прекрасное владение звуком и глубокие музыкальные идеи оказывали и продолжают оказывать влияние на умы и чувства слушателей во всех частях света и, конечно же, в Китае.

Не менее сильна и русская (советская) фортепианная педагогика, оказавшая колоссальное значение на становления фортепианной школы Китая, начиная с 1930-х гг., когда первые пианисты-эмигранты поселились в нашей стране и основали ряд музыкальных учебных заведений. Отметим, что до их появления в Поднебесной преподавание игры на фортепиано не хватало системного подхода и полного спектра необходимых учебных материалов. Соответственно, «не было как таковых внедренных в образовательный процесс методов обучения» [4, с. 177]. Многие преподаватели фортепиано использовали традиционные методы игры на фортепиано в Европе. Они обращали внимание на движения пальцев без тонкости движений при игре на фортепиано и на координацию тела при игре на фортепиано. Но они не уделяли никакого внимания работе всего игрового аппарата пианиста, а также вопросом раскрытия содержания интерпретации. При обучении игре на фортепиано учителя делали акцент «только на исполнительских навыках и пренебрегали коннотацией фортепианной музыки» [1, с. 31]. Следует признать, что такое преподавание носило пассивный и шаблонный характер. В подборе учебных материалов того времени педагоги ограничивались упражнениями Бейера, Ганона, этюдами Черни и собранием сонат Клементи и Чимарозы, что не способствовало углубленному изучению учащимися фортепианного искусства. Осознавая возникший тупик в фортепианном обучении, а также значительные достижения русской фортепианной школы, руководство учебными заведениями Китая задумалось о приглашении педагогов из России с целью повышения качества образования пианистов. Одним из первых таких приглашенных профессоров стал ученик легендарной Анны Есиповой Б. С. Захаров, который работал в Шанхайском национальном музыкальном колледже. Благодаря его усилиям наше фортепианное искусство начало быстро развиваться, стремясь догнать волну международного фортепианного исполнительства. Захаров большое внимание уделял отработке основных технических навыков в обучении фортепианному искусству, что оказало глубокое влияние на наше фортепианное образование на разных этапах. Например, в наше время повсеместно при постановке кисти на клавиатуре младших школьников просят почувствовать, будто они держат в руках яйцо; студенты, специализирующиеся на фортепианной музыке, должны сдавать технические зачеты (гаммы, арпеджио, аккорды и этюды) каждый год. Также студенты должны достичь определенного темпа исполнения технических упражнений. Всё это сейчас является абсолют-

ной нормой обучения, которую ввел в китайское фортепианное образование именно Захаров.

Учебные пособия по фортепиано на русском языке, появившиеся в середине 1950-х гг. благодаря русским педагогам А. Татурияну и Т. Кравченко, отличаются профессионализмом и ярким уклоном в сторону воспитания на основе национальной музыки. Большинство сочинений из этих хрестоматий педагогического репертуара являются произведениями русских композиторов. При этом в базовом обучении игре на фортепиано нет единого указания на то, какие произведения композитора подлежат изучению, а делается акцент на всестороннем анализе многих авторов одного и разных периодов, а также на разнообразии использования учебных материалов в зависимости от индивидуальной программы обучения игре на инструменте.

Особенности учебных материалов русской фортепианной школы заключаются в том, что в обучении делается акцент на раннее развитие профессионально-исполнительских навыков, а также выработке певучего звука, что кардинально противостоит большому количеству практик по выработке механизированных приемов распространенных в Китае до приезда Татурияна и Кравченко. Учебные материалы русской фортепианной школы содержат разнообразную музыку разных стилей, в том числе народные песни, вариации, ансамблевые и полифонические произведения.

С становлением и непрерывным развитием нового Китая многие пианисты, отправленные на учебу в СССР, стали возвращаться обратно и преподавать в Китае. Большинство из них составляли студенты, специализирующихся на фортепианной музыке, что послужило мощным толчком для его развития в Поднебесной [см. подробнее: 3]. Ли Шикунь и Инь Чэнцзун были первыми китайскими пианистами, обучавшимися в России и получившими призы на международной арене. Так, Ли Шикунь завоевал вторую пермию на легендарном Первом Международном конкурсе им. П.И. Чайковского, проходившем в Москве в 1958 году, а Инь Чэнцзун стал также обладателем второй премии на Втором Международном конкурсе им. П.И. Чайковского, проходившем в Москве в 1962 году [подробнее об этом см.: 6]. Подводя итог, можно сказать, что русская национальная фортепианная школа оказала мощнейшее влияние на формирование китайского пианизма. Это сказалось на всех ее областях:

1. Фортепианная музыка 1930—1950 гг. создавалась композиторами, преимущественно обучавшимися в консерваториях Советского Союза;
2. Советские фортепианные педагоги приглашались в ведущие музыкальные учреждения Китая для повышения уровня преподавания;

3. Наиболее талантливые китайские пианисты того времени также прошли обучения под руководством российских преподавателей – как в Китае, так и в СССР.

Вместе с тем, в последующий период (после 1950-х гг.) китайская фортепианная школа стала ориентироваться не только советские достижения в области пианизма, но и на другие национальные школы. С одной стороны, это обогатило китайский пианизм новыми идеями, но, с другой стороны, ослабило уровень исполнительского мастерства. Именно по этой причине в последнее десятилетие начался период «нового возрождения» интереса китайских пианистов к обучению в России. Но этот аспект является целью нашего другого исследования.

### Литература

1. Ван, Ди. Изучение тенденций развития и текущего положения детского фортепианного музыкального образования в городе Чунцин: магистерская диссертация. – Чунцин: Чунцинский педагогический университет, 2014. – 36 с.
2. Ван Исюань. Анализ современного положения фортепианного образования в Китае // Наука, образование, культура. 2010. № 1. С. 125-131.
3. Ван Цзя. Обучение китайских музыкантов в СССР // Голос Хуанхэ. 2011. № 11. С. 112-116.
4. Гу Бинжу. Обзор результатов исследования учебных пособий по методике преподавания игры на фортепиано в Китае с 2008 по 2014 гг. // Музыкальное время и пространство. 2015. № 5. С. 175-179.
5. Ли Лан. Прошлое, настоящее и будущее китайского фортепианного образования: магистерская диссертация. – Сычуань: Сычуаньский педагогический университет, 2011. – 57 с.
6. Цзин Пэн. Из истории китайской фортепианной музыки // Музыкальная композиция. 2016. № 6. С. 108-109.
7. Чжу Женкун. О творчестве А. Н. Скрябина // Художественное образование. 2016. № 2. С. 101-108.

### REFERENCES

1. Van, Di. *Izuchenie tendentsii razvitiya i tekushchego polozheniya detskogo fortepiannogo muzykal'nogo obrazovaniya v gorode Chuntsin (Study of trends in the development and current situation of children's piano music education in the city of Chongqing)*, dissertatsiya, Chuntsin, Chuntsinskii pedagogicheskii universitet, 2014, 36 p.
2. Van Isyuan'. *Nauka, obrazovanie, kul'tura*, 2010, No. 1, P. 125-131.
3. Van Tszya. *Golos Khuankhe*, 2011, No. 11, P. 112-116.
4. Gu Binzhu. *Muzykal'noe vremya i prostranstvo*, 2015, No. 5, P. 175-179.
5. Li Lan. *Proshloe, nastoyashchee i budushchee kitaiskogo fortepiannogo obrazovaniya (Past, Present and Future of Chinese Piano Education)*, dissertatsiya, Sychuan', Sychuan'skii pedagogicheskii universitet, 2011, 57 p.
6. Tszin Pen. *Muzykal'naya kompozitsiya*, 2016, No. 6, P. 108-109.
7. Chzhu Zhenkun. *Khudozhestvennoe obrazovanie*, 2016, No. 2, P. 101-108.

# ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА



*А.А. Барсова, С.А. Давыдова*

## **Женское музыкальное образование в России: от истории – к современности**

*Аннотация: Статья посвящена истории становления системы женского образования в России. Выявлена и обоснована проблема отсутствия методик вокально-хорового обучения, ориентированных на развитие голоса девочек (девушек), а также факторы, препятствующие развитию женского профессионального музыкального образования, к которым относится патриархальный взгляд на роль женщины в Российском обществе.*

*Ключевые слова: женское музыкальное образование, методика вокально-хорового обучения, мальчики, девочки.*



В последние десятилетия система Российского общего и специализированного образования, отражая социальные и культурные трансформации общества, претерпевает череду изменений, находясь в состоянии поиска новых подходов к содержанию и формам образования. Однако нельзя забывать веками накопленный педагогический опыт и традиции. Необходимо взять на вооружение все, что может быть полезным сегодня, или, выявив негативный опыт, избежать повторения ошибок в будущем. Современная педагогическая мысль имеет своей целью как раскрытие потенциала каждого учащегося, независимо от его пола, социального происхождения или других факторов, так и учет социальных запросов времени. В ее основе лежит цель развития индивидуальности и совершенствование личности, она стремится дать каждому человеку возможность развиваться и самосовершенствоваться на благо общества. Достижение целей в духовном и интеллектуальном развитии личности, осуществляется посредством приобщения подрастающего поколения к наилучшим образцам мировой культуры, где музыкальное искусство, является одной из ее составляющих.

Образование и воспитание являясь продуктом и производным культуры, имеет своей целью деятельность, направленную на формирование определённых качеств, свойств личности учащегося. С педагогической точки зрения обучение — это двухсторонний процесс взаимодействия педагога и обучаемого, нацеленный на передачу и усвоение знаний, умений, навыков. Воспитание как процесс неразрывно связан с обучением, отражая культурные традиции является его неотъемлемой частью. [1]

На протяжении истории человечества необходимость различного подхода в воспитании детей разного пола определялась различием мужских и женских социальных ролей. Продолжительное время русское общество жило согласно патриархальным представлениям о поле, которые передавались из поколения в поколение, формируя культурные нормы поведения, и стереотипы допустимого поведения. Мужчина нес доминирующую функцию, тогда как женщина — подчиненную. Согласно такой иерархии сформировались властно-подчиненные отношения между полами и допустимые им нормы поведения. Мужчинам допускалось быть резким, агрессивным, им приписывались качества: надежность, сила, власть. От женщины ожидали мягкости, покорности, милосердия. Таким образом, традиционная русская культура поляризовала социальные роли, дифференцируя и строго определяла функциональность и зону ответственности для того или иного пола.

В дореволюционной России, с ее традиционным, патриархальным укладом быта, женщине допустимо было играть роль добропорядочной матери, жены, хозяйки. В русле этой традиционной парадигмы в России формировалась и выстраивалась система женского образования. Таким образом, целью статьи является посредством освещения этапов становления системы женского образования, в частности музыкального, осветить проблему отсутствия методик вокально-хорового обучения направленных на развитие голоса девочек.

Важным толчком к формированию и развитию образования явилось изменение системы вероисповедания и укрепление на Руси концу X века Православия. Центром культуры и образования стали монастыри, объединившие в себе многие виды искусства: храмовую архитектуру, скульптуру, различного рода изобразительные искусства, музыку. Открытые в Киеве в 1001 году князем Владимиром мужской и женский монастыри, имели при себе школы, в которых обучали мальчиков и девочек.

Постепенно, с развитием хорового исполнительства, множатся и хоровые школы. В XI веке появляются первые упоминания о «частных школах» с групповым и индивидуальным обучением. К этому же периоду относится первое упоминание о школе для молодых девиц, которая была организована в Киеве при Андреевском монастыре Анной Всеволодовной (сестрой Владимира Монома-

ха). В этой школе обучались чтению, пению, письму и шитью. В XII веке похожее учебное заведение было организовано в городе Суздале. Стоит отметить, что чтению в таких монастырских школах учились именно через музыку, через распевание богослужебных текстов и несмотря на то, что еще в те времена не было специализированного музыкального образования, но роль музыки в образовании уже была велика.

Постепенно к началу XV века, ввиду сокращения количества женских монастырей, система женского образования рушится, просвещение женщин приобретает неконтролируемую, бессистемную форму домашнего обучения. Но система обучения мальчиков остается контролируемой и продолжает развиваться и разрастаться. XV–XVIII века – время активного развития мужского образования, обобщения результатов вокально-хоровой работы, создания методической литературы. Впоследствии, к концу XVIII века, на основе накопленного опыта в образовании мальчиков, будет сформирована система женских образовательных учреждений. Однако, в обучении вокально-хоровому искусству, не будет учтена разница в вокальной природе голоса девочек и мальчиков, их специфика восприятия музыкального материала. Подтверждением данных выводов является полное отсутствие методической литературы по обучению девочек и отсутствие упоминания о женских голосах в написанной в то время литературе. Напротив, методической литературы по вокально-хоровой работе в хоре мальчиков более чем достаточно. Заметим, что до сих пор эта методическая проблема не решена и требует всестороннего рассмотрения и разработки.

Несмотря на начавшееся в XVIII веке «возрождение» системы женского образования в России, в период царствования Екатерины II, «специализированных» музыкальных образовательных учреждений для девочек так и не появилось, в отличие от мальчиков, для которых уже существовала Придворная певческая Капелла, Глуховская школа и другие, ориентированные на профессиональное музыкальное развитие и образование мальчиков. Историк С. М. Соловьёв приводит некоторые объявления об открытии женских пансионов, по ним можно понять, чему именно обучали в этих учебных заведениях девочек: «1757 г. – Г. де Лаваль с женою берет девиц для обучения французскому языку, истории, рисованию, арифметике. 1758 г. – Две француженки открыли французскую школу для женщин, которых будут обучать: нравоучению, истории, географии, кто пожелает – арифметике, музыке, танцам, рисованию, доброму домостроительству и прочему, что требуется к воспитанию честных женщин. Француженка Ришар будет обучать французскому и немецкому языкам, истории, географии, арифметике и прочему, что касается до доброго воспитания. . . » [2]. Из этих примеров следует, что круг женского пансионного образования состоял в основном из предметов, направленных на воспитание примерной

дочери, жены, и матери, а не на получение девушками профессионального исполнительского музыкального образования.

Новой, уже более успешной попыткой развития женского образования в России, стал 1764 год. Озабоченные повышением уровня образования всего русского государства Екатерина II и И. Бецкой открывают в России государственное женское среднее учебное заведение закрытого типа – Воспитательное общество благородных девиц (Смольный институт). Музыкальные занятия в Смольном институте являлись неотъемлемой частью образования воспитанниц. Они должны были научиться понимать и чувствовать музыку, исполнять её, владеть знаниями в этой области, развить и воспитать музыкальный вкус. Занятия музыкой разделяли на инструментальные и вокальные. Обязательным было посещение хора, где исполнялась церковная и светская музыка. Фортепианные классы считались более привилегированным уровнем образования, нежели хоровые. Азы музыкально-исполнительского искусства воспитанницы Смольного начинали осваивать еще в младших классах, но более серьёзные занятия были адресованы учащимся старших классов. К тому моменту определялись одарённые ученицы, которые получали больше возможностей для совершенствования исполнительских навыков. Не имеющие явных музыкальных способностей ученицы от музыкальных занятий освобождались.

В программе Смольного института музыка являлась необходимой частью воспитания и не только потому, что она облагораживает душу, смягчает нравы. Владение голосом и инструментом давало воспитанницам хорошие шансы получать большее жалование при поступлении на работу. Гувернантки, обучающие детей музыке и языкам, были очень востребованы.

Учитывая роли девушки и женщины в обществе того времени, в институтах был сделан уклон в сторону педагогики. Наибольшее развитие педагогическая часть образовательного процесса получила в период царствования Марии Федоровны. Учителя музыки при ней стали иметь больший социальный вес, их число было увеличено вместе с увеличением числа желающих учиться исполнительскому искусству. Однако, в связи с бурным ростом количества новых учебных заведений, российская образовательная система столкнулась с нехваткой преподавателей и воспитателей. Для решения этой проблемы при женских институтах были организованы «пепиньерские»<sup>1</sup> классы, воспитанницы которых после обучения оставались ещё на год для прохождения педагогической практи-

---

1 «пепиньерские» классы (от франц. *periniere* — питомник) – термин впервые появляется в «Учреждении» Марии Федоровны в 1803 г.



ки, а затем становились гувернантками и учительницами. А могли быть классными дамами в институтах, где обучались. Таким образом, с появлением Смольного института, и других заведений, курсов, основанных на его программе обучения (например, Мещанское училище), музыкальное образование для девушек устремилось в сторону педагогической деятельности, и общего эстетического развития воспитанниц, но не по пути обучения их исполнительскому мастерству. Известный педагог и ученый, Эдуард Дмитриевич Днепров, сравнивая учебные планы женских институтов и мужских гимназий 1852 года, отмечал, что: «учебный курс женских институтов был значительно более облегченным, более поверхностным, чем в мужской школе. Что являлось прямым следствием господствовавших тогда взглядов на «особый характер» женского образования, которое, по существу, в силу этих взглядов, было попросту второсортным» [2].

Большой вклад в развитие методики и накопления опыта вокально-хоровой работы, внесли великие деятели хоровой культуры: Д. Бортнянский, В. Манфредина, М. Глинка, Г. Ломакин, М. Балакирев. С их именами связывают период подъема хоровой культуры в России. Однако, в своих теоретических трудах, посвященных методике обучению хоровому пению, акцентируют внимание на голосах мальчиков и мужчин и почти не раскрывают принципы вокального обучения девушек. Протицируем фрагмент из книги «Краткая метода пения» Г. Ломакина: «Голоса бывают детские и мужские. Детские называют дискант и альт; мужские: тенор и бас» [3]. Автор называется только мужские голоса.

Итак, мы можем сделать выводы о том, что на формирование системы женского музыкального образования оказали значительное влияние патриархальные взгляды традиционного русского общества, где женщине приписывалась роль добропорядочной матери и жены. Если система образования мальчиков шла по пути профессионализации музыкального образования, то в системе женского образования музыка выполняла функцию обще-эстетического развития или приобретения дополнительной квалификации как учительницы музыки. В дошедших до нас трудах по вокально-хоровому образованию великих русских хоровых деятелей и дирижеров, в качестве объекта образования упоминаются только мальчиковые и мужские голоса. Весь советский период и по нынешнее время, несмотря на существующие работы, посвященные вокально-хоровому обучению мальчиков (Е. Гембицкая, П. Аристова, В. Сафонова и т. д.), а так же, ряда трудов, не дифференцирующих вокально-хоровые приемы по признаку пола, а направленных на обучение «детей» (Стулова Г. П., Огороднов Д. Е.) методик, направленных на работу с девичьими голосами или хором, сформированных и проросших в системе женского образования, не сложилось. Их нет и в настоящее время. Это большая методическая проблема, которую нужно решать

путем акцентуации данной проблемы, и привлечения внимания к различиям в вокально-хоровой работе с мальчиками и девочками.

### **Литература**

1. Репина Е.Г., Драницына Е.Г. О различных подходах к трактовке понятия // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2017. № 1-2. С. 65–68.
2. Днепров Э.Д., Усачева Р.Ф. Среднее женское образование в России: учебное пособие. – М., 2009. – 273 с.
3. Ломакин Г.Я. Краткий метод пения. – СПб.: Планета музыки, 2017. – 64 с.
4. Лихачева Е.О. Материалы для истории женского образования в России (1086-1856). – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1899. – 886 с.
5. Очкасов В.А. Россия как разрушающееся традиционное общество. [электронный ресурс] – URL: file:///C:/Users/Anna/Downloads/rossiya-kak-razrushayushcheesya-traditsionnoe-obschestvo.pdf (дата обращения 10.08.2022).
6. Еремеева В.Д., Хризман Т.П. Девочки и мальчики - два разных мира. Нейропсихологи - учителям, воспитателям, родителям, школьным психологам. – СПб.: Тускарора, 2000. – 180 с.
7. Гендерные стереотипы в меняющемся обществе: опыт комплексного социального исследования / Ред.-сост.: Н.М. Римашевская, Л.Г. Лунякова. – М.: Наука, 2009. – 273 с.
8. Никольская–Береговская К.Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. – М., 1998. – 192 с.

### **REFERENCES**

1. Repina E.G., Dranitsyna E.G. Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk, 2017, No. 1-2, P. 65–68.
2. Dneprov E.D., Usacheva R.F. Srednee zhenskoe obrazovanie v Rossii (Secondary female education in Russia), uchebnoe posobie, Moscow, 2009, 273 p.
3. Lomakin G.Ya. Kratkii metod peniya (A short method of singing), Saint-Petersburg, Planeta muzyki, 2017, 64 p.
4. Likhacheva E.O. Materialy dlya istorii zhenskogo obrazovaniya v Rossii (Materials for the history of women's education in Russia), (1086-1856), Saint-Petersburg, Tip. M.M. Stasyulevicha, 1899. 886 p.
5. Ochkasov V.A. Rossiya kak razrushayushcheesya traditsionnoe obshchestvo (Russia as a Collapsing Traditional Society), file:///C:/Users/Anna/Downloads/rossiya-kak-razrushayushcheesya-traditsionnoe-obschestvo.pdf
6. Eremeeva V.D., Khrizman T.P. Devochki i mal'chiki - dva raznykh mira (Girls and boys are two different worlds), Neiropsikhologi - uchitelyam, vospitatelyam, roditelyam, shkol'nym psikhologam, Saint-Petersburg, Tuskarora, 2000, 180 p.
7. Gendernye stereotipy v menyayushchemsya obshchestve: opyt kompleksnogo sotsial'nogo issledovaniya (Gender stereotypes in a changing society: the experience of a comprehensive social research), Red.-sost.: N.M. Rimashevskaya, L.G. Lunyakova, Moscow, Nauka, 2009, 273 p.
8. Nikol'skaya–Beregovskaya K.F. Russkaya vokal'no-khorovaya shkola ot drevnosti do XXI veka (Russian vocal and choral school from antiquity to the XXI century), Moscow, 1998, 192 p.



*Л.С. Майковская, А.М. Мишина*

## **Формирование аппликатурной грамотности скрипача на начальном этапе обучения**

*Аннотация: В статье анализируется становление базовых аппликатурных навыков скрипачей на начальном этапе обучения. Обозначены основные этапы развития аппликатурной грамотности учащихся и педагогические задачи, решение которых необходимо для успешного начала освоения принципов рационального подбора аппликатуры.*

*Ключевые слова: аппликатура, рациональная аппликатура, аппликатурная грамотность, аппликатурные принципы, скрипичная педагогика.*



онятие «аппликатура» возникает в жизни начинающего скрипача гораздо раньше, чем он начинает это осознавать. В примитивном значении «аппликатура» есть не что иное, как взятие определенной ноты определенным пальцем. На начальном этапе освоения инструмента эта задача является одной из основных: ученик должен четко осознавать, каким пальцем следует зажать струну, чтобы ее звуковысотность изменилась в нужном направлении. На подбор аппликатуры влияет обычно целый комплекс взаимосвязанных факторов: художественная составляющая произведения, фразировка, агогика, тембр, темп и динамика, а также физические данные и исполнительский стиль музыканта.

Логически обоснованный совокупностью этих факторов выбор аппликатуры помогает закреплению правильных игровых движений, облегчает процесс изучения грифа, способствует точности интонации, влияет на воплощение художественно-выразительной концепции исполняемого сочинения [1].

Некоторые аппликатурные принципы закладываются на неосознанном уровне. Это аппликатура, характерная для исполнения так называемых общих форм движения: в частности, использование открытых струн при исполнении восходящих гаммаобразных пассажей и четвертого пальца при исполнении нисходя-

щих последовательностей. Изученные на начальном этапе обучения, такие приемы со временем доводятся учащимся до автоматизма [2]. Именно тогда начинают формироваться начальные аппликатурные навыки, которые не простираются, как правило, дальше первой позиции. Но даже овладев только лишь одной простейшей позицией, учащийся уже может ощутить некоторое аппликатурное разнообразие: ноты открытых струн скрипки (кроме «соль») можно исполнить в первой позиции четвертым пальцем, что дает возможность исполнять более интересные и гибкие мелодии [3], не используя переходы.

На каком этапе обучения происходит осознание важности аппликатурных решений? Сложно выделить определенный временной промежуток, так как каждый учащийся осваивает инструмент с индивидуальной скоростью [4]. Очевидно одно: вариативность аппликатурных решений становится возможным после того, как усвоены базовые навыки, а также с усложнением репертуара.

Очевидно, что при работе над музыкальным материалом, предназначенным для начального периода обучения, ни о какой аппликатурной вариативности не может идти речь. Напротив, в этот период крайне важно следовать рекомендованной аппликатуре для закрепления у учащегося определенных простейших закономерностей. Ведь для того, чтобы учащийся мог самостоятельно делать выбор из нескольких вариантов, он должен осознавать, в чем заключаются их преимущества и недостатки. Для этого у него должно быть накоплено хотя бы минимальное количество исполнительского опыта.

На этапе формирования и закрепления базовых навыков педагогу важно объяснять учащемуся рациональность использования тех или иных аппликатурных решений [5]. Многие педагоги не уделяют аргументации своих рекомендаций должное внимание, некоторые предпочитают сразу рекомендовать ученику определенную редакцию или сами проставляют верную с их точки зрения аппликатуру. С одной стороны, это облегчает работу педагога, на плечах которого и так лежит огромная нагрузка. Учащийся гарантированно будет использовать грамотные комбинации пальцев, не будет делать ошибок и сразу закрепит нужные навыки. Ведь эпизоды с ошибочной или малограмотной аппликатурой, но при этом накрепко заученные, бывает крайне сложно переучить и исправить. Тем не менее, не стоит пренебрегать объяснениями. Неосознанное воспроизведение предлагаемой аппликатуры не позволит учащемуся выработать и закрепить свои собственные аппликатурные принципы. Крайне важно для учащегося осознание того, почему грамотно использовать именно эту аппликатуру, а не какую-либо другую. Такое понимание в дальнейшем поможет ему самостоятельно подбирать верные аппликатурные комбинации [6], а не играть «как придется», не задумываясь над происходящим. Это позволит гораздо глубже погрузиться в процесс и со временем выработать собственную аргументацию.

Следовательно, работа над формированием базовых аппликатурных навыков начинается с самого раннего периода обучения. В дальнейшем она должна трансформироваться и приобретать как более аналитический, так и творческий характер. Для генерирования разнообразных и необычных аппликатурных решений учащемуся необходим крепкий фундамент [7].

С началом изучения более высоких позиций появляется понимание того, что практически любой звук на скрипке может быть исполнен в различных аппликатурных вариантах, в зависимости от позиции, в которой он берется. С этой точки зрения, позиционная система представляет собой основу аппликатурных принципов скрипача. В действительности оказывается, что система позиционной игры и аппликатурные принципы – это тесно взаимосвязанные понятия, поэтому изучение позиций является одним из начальных этапов формирования аппликатурной грамотности начинающего скрипача.

Сама позиционная система чрезвычайно важна на начальном этапе обучения, когда учащийся-скрипач только начинает освоение грифа. Это изучение основ звукоряда в первой позиции, прямые гаммообразные движения, терцовые и квартовые ходы, использование мизинца при исполнении нисходящей гаммы. На первых этапах изучения переходов, важно понимать, какие звуки исполняются в какой позиции, и каким образом осуществляются переходы. При этом, когда в репертуаре начинают встречаться позиции выше пятой, а по большому счету даже выше третьей, то мало кто из скрипачей действительно задумывается, а в какой собственно позиции он исполняет тот, или иной отрывок? На более высоком уровне музыкального развития вопрос позиционности на скрипке перестает стоять остро и становится просто сопутствующим знанием.

В исполнительской практике часто встречаются эпизоды, когда используемую аппликатуру нельзя отнести к определенной позиции. То есть позиционное деление грифа по любому принципу – от старинных систем до более современных методик – не является универсальным и может быть использовано только как основа для изучения грифа. Например, в общепринятой позиционной системе последовательности звуков, одинаковые по звучанию могут принадлежать к разным позициям. Так, мажорный звукоряд от фа-диеза, исполненный со второго пальца, будет отнесен к первой позиции, а энгармонически равный ему звукоряд от соль-бемоля — ко второй. Действительно, психологически воспринимать эти последовательности звуков проще в разных позициях, хотя на самом деле, это абсолютно одинаково звучащие гаммы.

Используя в своей исполнительской практике энгармоническую замену, как бы меняя звуки на более удобные для исполнения, учащийся обеспечивает себе большую интонационную стабильность. Это скорее психологический прием, но весьма эффективный.

При работе над произведениями часто встречаются случаи, когда становится необходимой расширениe позиции. При этом сама позиция становится квинтовой. Это достигается путем взятия звуков, лежащих выше или ниже позиционных пределов, путем оттягивания первого пальца или вытяжения четвертого, основное положение руки при таком расширении не меняется. Чем выше позиция, тем легче будет выйти за ее пределы.

Также можно столкнуться и с обратными случаями, когда привычный тетрахорд становится суженным и позиция соответственно также сужается. В некоторых случаях использование суженной или расширенной позиции позволяет избежать лишних переходов.

Таким образом, можно сделать вывод, что система деления грифа на позиции является важным звеном в процессе формирования аппликатурных принципов, но только лишь на начальном его этапе, так как затем грани позиционности размываются и уже не играют такой значительной роли.

Помимо позиционности, одним из важных аспектов становления аппликатурной грамотности является узкотехническая функция аппликатуры. По мнению Л. Гуревич, «иная сторона аппликатурной проблемы обусловлена стремлением поднять уровень технического качества, надежности исполнения. Путь к достижению этих целей лежит через применение глубоко продуманных, целесообразных аппликатурных приемов» [8, с. 9].

Рациональность узкотехнического подхода к подбору аппликатуры связана, прежде всего, со стремлением исполнителей к чистоте и стабильности интонации. При этом недостаточное владение базовыми технологическими приемами левой руки, отсутствие знания грифа и нарушение координации внутреннего предслышания и исполняемого звука может стать серьезной преградой на пути к чистой интонации. Это подчеркивает тесную связь понятий «аппликатура» и «интонация» относительно игры на скрипке. При этом исполнитель также стремится к выверенности и точности движений левой руки: минимизировать количество переходов в тех моментах, где это возможно, а там, где этого сделать нельзя, сократить амплитуду движений руки.

Аппликатура – один из основных инструментов для разрешения технических задач, особенно на начальном этапе обучения, когда большое количество изучаемого материала нацелено на освоение одного или нескольких технических приемов. Зачастую такой материал не носит ярко выраженной художественной ценности, но позволяет изучить и закрепить определенные навыки, например игру в определенной позиции или технику переходов.

Полностью отрицать художественные возможности аппликатуры на начальном этапе не является рациональным решением. Это может привести к тому, что учащийся и в дальнейшем станет рассматривать аппликатуру исключительно

как технический прием, ему будет сложно оценить все то богатство выразительных возможностей инструмента, которое можно раскрыть с помощью изобретательных аппликатурных вариантов.

Так, в частности, следует обращать внимание на тембровое единство фразы. При условии, что учащийся на начальном уровне может использовать первые несколько позиций, сохранить единый тембр для исполнения определенного музыкального отрывка становится легче. Если же учащемуся доступна только первая позиция, следует сделать акцент на логике использования открытых струн и четвертого пальца. В том случае, если фраза продолжается на одной струне, нет смысла использовать открытую струну, использование мизинца позволит сохранить то самое тембровое единство. Если же наоборот, фраза в своем мелодическом развитии переходит на другую струну, то использование открытых струн поможет сделать ее более связной и цельной. Также использование различных аппликатурных вариантов позволяет исполнителю решать динамические и артикуляционные задачи.

О тембровом единстве фразы и логике использования открытых и закрытых струн следует подробно объяснять ученику уже на начальном этапе обучения. Это позволит ему в дальнейшем подбирать аппликатуру, учитывая не только технологический аспект и фактор удобства, но и фразировку и художественно-выразительную составляющую. Возможно, не все поставленные педагогом задачи учащийся сможет сразу осознать и усвоить методы их разрешения, но это значительно расширит круг его будущих возможностей. В дальнейшем многие вопросы станут гораздо понятнее, кроме того, объяснение и анализ определенных навыков и понятий на начальном этапе обучения позволит учащемуся успешнее развиваться в будущем.

Итак, основными условиями для успешного формирования базовой аппликатурной грамотности скрипача на начальном этапе обучения являются: основательное изучение элементарных базовых навыков, уверенное освоение первой позиции, изучение переходов и позиционной системы, освоение позиций с первой по третью, а также решение простейших технических и художественных задач с помощью использования аппликатурных вариантов.

Освоив все эти аспекты на начальном этапе обучения, учащийся сможет в дальнейшем совершенствовать свою аппликатурную грамотность на более сложном музыкальном материале.

### ***Литература***

1. Ямпольский И.М. *Основы скрипичной аппликатуры.* – М.: Музыка, 1977. – 183 с.
2. Майковская Л.С., Светланова В.И. *Формирование исполнительского аппарата скрипача в учереждениях дополнительного образования детей: психофизиологический подход // Искусство и образование. 2019. № 4. С. 79-85.*

3. Жалдыбина Н.М. Особенности работы над некоторыми видами музыкальных штрихов // Антропологическая дидактика и воспитание. 2020. Т. 3. № 1. С. 33-39.
4. Мансурова А.П. Скрипка и ее возвращение в школу: начальное обучение, профессиональное и любительское исполнительство // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 4 (55). С. 55-58.
5. Климай Е.В. Роль активного осязания в работе пианиста // Bulletin of the International Centre of Art And Education. 2020. № 4. С. 7.
6. Шергин А.В. Формирование плавности звучания на классической гитаре // Антропологическая дидактика и воспитание. 2020. Т. 3. № 4. С. 28-33.
7. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. – 256 с.
8. Гуревич Л.Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л.: Музыка, 1988. – 119 с.

### **REFERENCES**

1. Jampol'skij I.M. *Osnovy skripichnoj applikatury (Basics of violin fingering)*, Moscow, Muzyka, 1977, 183 p.
2. Maykovskaya L.S., Svetlanova V.I., *Iskusstvo i obrazovanie*, 2019, No. 4, pp. 79-85.
3. Zhaldybina N.M., *Antropologicheskaja didaktika i vospitanie*, 2020, Vol. 3, No. 1, pp. 33-39.
4. Mansurova A.P., *Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii*, 2014, No.4 (55), pp. 55-58.
5. Klimaj E.V., *Bulletin of the International Centre of Art And Education*, 2020, No. 4, p. 7.
6. Shergin A.V., *Antropologicheskaja didaktika i vospitanie*, 2020, Vol. 3, No. 4, pp. 28-33.
7. Grigor'ev V.Ju. *Metodika obuchenija igre na skripke (Methods of teaching violin playing)*, Moscow, Izdatel'skij dom "Klassika-HH", 2007, 256 p.
8. Gurevich L.N. *Skripichnye shtrihi i applikatura kak sredstvo interpretacii (Violin strokes and fingering as a means of interpretation)*, Leningrad, Muzyka, 1988, 119 p.





*Сун Сяонань*

## **Понятие методическая компетентность в контексте сравнительной педагогики музыкального образования России и Китая**

*Аннотация: В данной статье приводится анализ понятий «методическая компетентность» и «профессиональная компетентность» в контексте сравнения музыкально-педагогического образования России и Китая. Автор фокусирует внимание на основных различиях в понимании данных категорий, выявляет причины и особенности расхождений.*

*Ключевые слова: методическая компетентность, сравнительная педагогика, педагогическая компетентность, музыкальное образование, обучение, подход, рефлексия, терминология, методы, реформа образования, научная школа.*



Вопросы профессиональной и методической компетентности в сравнительной педагогике музыкального образования России и Китая сегодня крайне актуальны. Это обусловлено, во-первых, радикальными реформами в китайской системе образования, во-вторых, усиливающимися международными связями двух держав.

Различные аспекты профессиональной педагогической компетентности довольно подробно рассматривались и осмыслялись в работах ярчайших представителей российской педагогической мысли. Анализ результатов ряда исследований, среди которых особого внимания заслуживают труды М.И. Лукьяновой, И.Ф. Исаева, В.Л. Слостенина, и Е.Н. Шиянова, демонстрирует схожесть понимания центральной категории – «профессиональная компетентность педагога». Суммируя эти и другие данные [2; 6], можно вывести общую дефиницию, согласно которой «профессиональная компетентность» – это теоретико-практическая готовность педагога к осуществлению профессиональной деятельности, –

готовность, структурным основанием которой, является набор компетенций, включающий достаточные знания, умения и навыки [7, с. 67].

Для более полного понимания этих процессов необходимо подробное рассмотрение ключевых категорий приведенной дефиниции И здесь мы сталкиваемся с вариативными производными: компетентность и компетенция. В широком смысле понятие «компетентность» включает наличие знаний, навыков и опыта, которые нужны для осуществления эффективной и профессиональной деятельности в определенной области, умение решать возникающие задачи и проблемы, постоянно обновлять необходимые знания и правильно использовать их. В современной литературе по педагогике «компетенция» рассматривается как «конечный результат процесса образования» (Л.А. Петровская, А.К. Маркова, Н.В. Кузьмина), а «компетентность» трактуется как «компетенция в действии» (Н. Хомский, В. Хутмакер). Понятие «компетентность» широко используется в таких субстантивных словосочетаниях, как: общеобразовательная компетентность, профессиональная компетентность, педагогическая компетентность и т. д. [3].

На протяжении последних десятилетий мы все чаще сталкиваемся с опытом внедрения в научно-исследовательскую и педагогическую практику различных подходов. И здесь прослеживаются две основные закономерности или градации: Одни подходы, такие как: герменевтический, аксиологический или стилевой, ориентированы на смену оптики анализа и изучение частных направлений внутри тех или иных процессов, другие же, призваны обобщить, суммировать и интегрировать максимально большее количество различных методов, что, кроме всего прочего, позволяет использовать внутри общих подходов подходы частные. Одним из таких подходов является компетентностный подход, который, с одной стороны, лежит в основе различных профильных исследований и педагогических стратегий, с другой, является инструментом оценки качества подготовки самого педагога и выпускающей среды (школы, ВУЗы, ССУЗы).

В Китае понятие «компетентность» трактуется исследователями очень широко и многогранно: это, своего рода, психологическая особенность, условие для планомерного осуществления определенной деятельности, как считает Пэн Данлинг [4].

В английском языке не существует жестких разграничений между рассматриваемыми определениями. В зависимости от контекста, «компетентность» выражается целым рядом синонимичных слов, среди которых наиболее часто используются «competence», «expertise», понимаемые как экспертность, способность и умение выполнять те или иные действия. Однако, вместе с этим, существуют понятия «ability» и «aptitude», то есть, способности и умения. В этом смысле «компетентность» относится не к существующим достижениям, а скорее к по-

тенциалу человека. Кроме прочего, в английском языке используется слово «adequacy», понимаемое как соответствие чему-либо. Компетентность, о которой мы обычно говорим, охватывает одновременно два вышеупомянутых аспекта. Другими словами, компетенции накапливаются и проявляются в различных видах деятельности, которыми занимается человек. Например, музыкальные компетенции обнаруживаются и обогащаются в процессе музыкально-исполнительской и музыкально-теоретической деятельности.

В пространстве педагогики понятия «компетенции» и «компетентность» становятся частью более сложного конструкта. И здесь нам приходится говорить о «методической компетентности» как основе компетенции профессиональной, под которой понимается способность оперировать различными методами в рамках педагогической деятельности. Это не только применение существующих методик и подходов, но и поиск, разработка, адаптация новых, отвечающих запросам времени и общества.

Как было сказано выше, реформы образования, проводимые в Китае и России, требуют особого внимания к пониманию сущности и структуры методической компетентности педагога. В этой связи следует привести обобщающую дефиницию этого понятия. Методическая компетентность педагога — это центральный компонент педагогической компетентности, проявляющийся в способности к проектированию, моделированию и осуществлению образовательного процесса, подразумевающего качественную передачу знаний потенциальным адресатам педагогических усилий с соблюдением ряда условий, включающих возможность поиска и применения различных методик, саморефлексию и анализ. Рассматривая это положение применительно к музыкальной педагогике в российской музыкально-педагогической мысли, следует привести структурный состав методической компетентности, который реализуется через следующие компетенции:

- музыкально-теоретическая (история и теория музыки, как основа для применения методов гармонического и исполнительского анализа, анализа форм, генезиса и эволюции стилевых и жанровых направлений);
- музыкально-практическая (навыки игры на музыкальном инструменте);
- терминологическая (сформированность понятийно-категориального аппарата, характерного для того или иного вида музыкальной практики, а также для работы с различными методиками с их последующим внедрением, интеграцией и комбинированием; навык ведения учебно-методической документации, поурочного планирования с прогнозированием результатов педагогических усилий и т. д.);

- эмпатическая (способность фиксировать и моделировать психо-эмоциональное состояние обучающегося на основе эмпатии с опорой на психолого-педагогические методики и поведенческий подход [1]);
- системно-методическая (знакомство с ключевыми педагогическими системами и методиками);
- культура речи и культура общения;
- способность решать учебные методические задачи;
- опыт ведения и профессиональной и квазипрофессиональной деятельности;
- понимание важности профессиональной рефлексии и умение ее инициировать;

В Китае под методической компетентностью подразумевается примерно тот же набор умений и навыков, что и в российской педагогике, но со значительно большим упором на практикоориентированность. Так, выстраивание образовательного процесса в педагогических институтах и университетах конструируется таким образом, что студенты уже на начальном этапе усваивают не только профильные дисциплины, но и хрестоматийную поведенческую модель – «педагогическое поведение», определяемое, в числе прочего, рядом социокультурных детерминант. С этим, во многом, связано особое отношение китайцев к априорному авторитету педагогов и учителей. Говоря о Китае, необходимо подчеркнуть, что одним из ключевых различий китайского и российского образования является то, что в китайских учреждениях различного уровня, несоизмеримо большая нагрузка на учителей и педагогов чем в России.

В китайской теории музыкального образования также наличествуют специальные исследования, определяющие набор компетенций преподавателя музыки, то есть его методических компетенций, реализуемых в следующих аспектах [5]:

- высокая культура личности педагога и психологическая грамотность:

Как мы уже отметили, профессия и статус педагога в Китае имеют особое значение. Разумеется, это явление не может возникнуть только на социокультурных основаниях. Личность музыкального педагога складывается из целого ряда компонентов, воспитываемых в процессе его обучения и интеграции в профессиональную среду. Это, прежде всего, высокая внутренняя культура, обаяние транслируемого образа, увлеченность творческим процессом, самоотверженность, профессионализм, психологическая устойчивость и грамотность, контролируемый темперамент и манера поведения, – то есть все то, что отвечает престижу этого высокого звания. Гармоничное развитие личности будущего педагога и его индивидуально-психологических особенностей напрямую связаны со всеми аспектами педагогической деятельности, так как, в конечном итоге,

именно они влияют на качество преподавания. Для китайского музыкально-педагогического образования хрестоматийным является тезис о том, что превосходное личностное обаяние и высокий нравственный уровень педагога не только создадут предпосылки для взаимной симпатии между учителем и учениками, для выстраивания доверительных, но уважительных отношений, но также помогут обучающимся более охотно воспринимать музыку, повысят интерес к ее изучению и ориентируют потенциальных адресатов педагогических усилий на соизидательное отношение к миру. Психологическая грамотность или компетенции педагога в области музыкальной, возрастной психологии и психологии поведения являются неотъемлемым инструментом для решения различных задачи в учебном процессе. Специфика музыкальных дисциплин, психологические и физиологические особенности целевых групп требуют, чтобы преподаватели музыки не только обладали «относительно совершенной» личностью, но и имели хорошие индивидуальные психофизиологические качества, фундаментом которых являются: психическая и физическая выносливость, – гарантия возможности существования в условиях высоких нагрузок и решения широкого спектра педагогических задач.

- музыкальные знания и навыки:

Основной упор в формировании обязательных навыков для учителей музыки в Китае делается на:

1. Певческие навыки;
  2. Инструментальные навыки;
  3. Навыки чтения с листа;
  4. Командные навыки;
  5. Навыки композиции и аранжировки;
  6. Навыки организации внеурочной деятельности.
- компетентность преподавателей в вопросах ориентации и соответствия запросам общества и времени:

Для Китая, в силу его умеренной закрытости и особой специфики развития социальных явлений, необычайно важны вопросы соответствия или адекватности образования национальным запросам и интересам. В этой связи, преподаватели музыки должны понимать общий культурный фон, придерживаться национальной образовательной доктрины, осваивать законы об образовании, знакомиться с новыми образовательными инициативами и т. д. В настоящее время, – в эпоху перемен, Китай нуждается в исследователях, способных интегрировать результаты последних достижений научно-научного знания о человеке в музыкально-педагогическую практику. В этой связи, в 2021 году, правительство инициирована, так называемая, «политика двойного сокращения» – программа, призванная снизить нагрузку на обучающихся, чтобы сохранить их здо-

ровые, без потери качества образования. В этих условиях преподаватели музыки должны обладать навыком теоретического исследования, активно изучать новые данные в области педагогики, психологии и теории учебных программ, а также использовать современные образовательные теории для руководства практикой музыкального образования.

- практические навыки преподавания:
  1. Быстро и качественно осуществлять анализ учебных материалов;
  2. Безошибочно определять тип и структуру урока;
  3. Определять цели обучения;
  4. Ориентироваться в выборе подходящих методов обучения;
  5. Разумно использовать современные методы обучения.
- компетенции исследователя:

Навыки работы с научной литературой по проблемам педагогики и образования являются неотъемлемой частью методической компетентности учителя в Китае. Сюда же относятся: знание различных теорий, подходов, методов исследования, принципов работы с библиографическими источниками и международными научными базами данных. Пристальное внимание к развитию педагогических исследовательских компетенций преподавателей является оправданным, стратегически важным шагом для китайской системы образования, которое в отличие от России имеет более скромную историю в отношении гуманитарных исследований и формирования национальных научных школ. Данная мера призвана не только повысить качество реформируемой системы, но и стать основой профессионального роста преподавателей, содействующего сохранению престижа профессии.

Резюмируя изложенное, приходится констатировать, что актуальность вопросов профессиональной и методической компетентности в сравнительной педагогике музыкального образования России и Китая сегодня особенно высока. Если российская система образования и ее научная школа находятся в стадии планомерного развития и умеренных трансформаций, то современная образовательная система Китая переживает период радикальных преобразований, – процессов сопровождающихся поиском оптимальных решений, согласующихся с национальной образовательной доктриной. Китай нуждается в исследователях, способных интегрировать результаты последних достижений научно-научного знания о человеке в музыкально-педагогическую практику. Данная потребность может быть удовлетворена путем частичной интеграции российского педагогического опыта, что в условиях усиливающихся международных связей двух держав уже привело к созданию благоприятного климата для более плотного взаимодействия, способствующего обмену опытом, открытию доступа к ресурсам и достижениям научной и образовательной сферы.

## Литература

1. Конач О.В. Эмпатические компетенции специалистов помогающих профессий: состав и параметры // II Международная конференция по консультативной психологии и психотерапии, посвященная памяти Ф.Е. Василюка: сборник материалов. 2020. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/empaticheskie-kompetentsii-spetsialistov-pomogayuschih-professii-sostav-i-parametry> (дата обращения: 12.12.2022).
2. Майковская Л.С. К вопросу о современном понятийно-категориальном аппарате теории и методологии высшего образования: компетенции и квалификации / Л.С. Майковская, П.А. Черватюк, А.П. Мансурова // Теория и методика профессионального образования в социально-культурной и музыкально-педагогической деятельности. – М.: МГИК, 2018. С. 99-105.
3. Майковская Л.С., Светланова В.И. Формирование исполнительского аппарата скрипача в учреждениях дополнительного образования детей: психофизиологический подход // Искусство и образование. 2019. № 4. С. 79-85.
4. Масюкова Н.Г. Методическая компетентность в структуре профессиональной компетентности учителя // МНКО. 2015. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskaya-kompetentnost-v-strukture-professionalnoy-kompetentnosti-uchitelja> (дата обращения: 11.12.2022).
5. Пэн Данлинг. Общая психология. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012. – 450 с.
6. Тан Цзин, Цинь Юнсянь. Проблемы и контрмеры в подготовке у студентов профессионально-методической компетентности в педагогических университетах: студенты факультета китайской литературы в качестве примера // Журнал университета Хечи. 2012. № 32 (3). С. 94-98.
7. Черватюк П.А. Готовность педагога к реализации образовательных технологий как ключевое требование современного института образования: к проблеме категориальной идентификации / П.А. Черватюк, Л.С. Майковская, А.П. Мансурова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 4.
8. Щукин А.Н. Компетентность или компетентность. Взгляд методиста на актуальную проблему лингводидактики // Русский язык за рубежом. 2008. № 5. С. 14-21.

## REFERENCES

1. Konash O.V. II Mezhdunarodnaya konferentsiya po konsul'tativnoi psikhologii i psikhoterapii, posvyashchennaya pamyati F.E. Vasilyuka (II International Conference on Counseling Psychology and Psychotherapy dedicated to the memory of F.E. Vasilyuk), sbornik materialov, <https://cyberleninka.ru/article/n/empaticheskie-kompetentsii-spetsialistov-pomogayuschih-professii-sostav-i-parametry>
2. Maikovskaya L.S. Teoriya i metodika professional'nogo obrazovaniya v sotsial'no-kul'turnoi i muzykal'no-pedagogicheskoi deyatel'nosti (Theory and methodology of professional education in socio-cultural, musical and pedagogical activities), Moscow, MGIC, 2018, P. 99-105.
3. Maikovskaya L.S., Svetlanova V.I., *Iskusstvo i obrazovanie*, 2019, No. 4, pp. 79-85.
4. Masyukova N.G. MNKO. 2015. No. 3. <https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskaya-kompetentnost-v-strukture-professionalnoy-kompetentnosti-uchitelja>
5. Pen Danling. *Obshchaya psikhologiya* (General psychology), Pekin, Izdatel'stvo Pekinskogo universiteta, 2012, 450 p.
6. Tan Tszin, Tsin' Yun'syan'. *Zhurnal universiteta Khechi*, 2012, No. 32 (3), P. 94-98.
7. Chervatyuk P.A. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 2020, No. 1, P. 4.
8. Shchukin A.N. *Russkii yazyk za rubezhom*, 2008, No. 5, P. 14-21.



**Т.И. Бакланова**

## **Обучение музыке в начальной школе в контексте традиционных российских духовно-нравственных ценностей**

*Аннотация: Статья посвящена актуальной проблеме повышения роли уроков музыки и внеурочной музыкальной деятельности в воспитании младших школьников на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей. Тема статьи раскрывается на материале учебников музыки Т. И. Баклановой для 1—4 классов, переизданных в 2022г. издательством «Просвещение», входящих в новый Федеральный перечень учебников для начального общего образования. В их содержании, разработанном в аксиологическом (ценностном) контексте, главное место занимают музыка народов России, духовная музыка, русская классическая музыка и произведения советских и современных российских композиторов, основанные на российских музыкальных традициях. В них заключено ценностно-смысловое ядро содержания образовательных маршрутов музыкальных путешествий по Древней Руси и России, входящих в структуру рассматриваемых учебников. Вариативная часть учебников дает возможность учителям дополнять его региональными музыкальными традициями, этнокультурными, конфессиональными и другими компонентами в контексте общероссийских традиционных духовно-нравственных ценностей.*

*Ключевые слова: российские традиционные духовно-нравственные ценности, начальное общее образование, обучение музыке, учебники музыки, уроки музыки, внеурочная деятельность, музыка народов России, духовная музыка, русская классическая музыка.*





«Основах государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» (2022г.) важная роль отведена воспитанию «в духе уважения к традиционным ценностям» [1]. К ним отнесены «жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России» [1].

Большим потенциалом в воспитании школьников на основе этих ценностей обладают уроки музыки и внеурочная музыкальная деятельность. Рассмотрим возможности его реализации с помощью наших учебников «Музыка» для 1-4 классов, вошедших в 2022г. в новый Федеральный перечень учебников.

В программе, на основе которой разрабатывались данные учебники, раскрыт ее ценностный контекст: «Аксиологический (ценностный) контекст программы . . . призван способствовать вытеснению из сознания ребенка антигуманных, безнравственных и антихудожественных образов и идеалов, которые не свойственны культурно-исторической психологии российского сознания, и замещению их лучшими образцами и идеалами отечественной культуры. Содержание программы основано на целенаправленно отобранных музыкальных образах природы, сказочных персонажей, народа, Родины, . . . отражает такие духовно-нравственные ценности, как любовь к России, людям, природе, . . . такие качества реальных и сказочных героев, как доброта, красота, смелость, находчивость, способность к состраданию, любовь к детям, трудолюбие, справедливость, и т. д.» [2, с.9-10].

Обучение музыке по этим учебникам включает не только слушание и исполнение музыкальных произведений, в которых воплощены традиционные российские духовно-нравственные ценности, но и их обсуждение («разговоры о главном» в музыке). Также в учебниках предлагаются различные формы творческой и исследовательской проектной деятельности, посвященной традиционной российской музыкальной культуре и отраженным в ней страницам истории нашей страны, общим духовно-нравственным ценностям разных поколений и народов России, образам-идеалам народных героев, российским «светочам и святыням» (И.Ф. Гончаров, Т.И. Гончарова).

Учебники помогают вовлекать обучающихся в различные формы внеурочной деятельности на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей: музыкальные праздники народного календаря, музыкальные инсценировки русских народных сказок, концерты русской классической музыки, кон-

курсы-смотри патриотической и авторской песни; фольклорные фестивали и экспедиции по родному краю; музыкально-исторические реконструкции; создание школьных музеев музыки России; проведение виртуальных музыкальных экскурсий по России; конструирование музыкальной машины времени для фантастических путешествий в музыкальное прошлое и музыкальное будущее нашей страны.

Все это включено в образовательные маршруты воображаемых путешествий по Музыкальному миру в 1 — 4 классах (разделов учебников, состоящих из нескольких тем уроков и внеурочной деятельности, итоговых проверочных заданий под рубрикой «Путь к Вершине Творчества» и вариантов проектной деятельности). Вот названия некоторых образовательных маршрутов: «На родных просторах», «Сказочная страна (1 класс)»; «Встречи с великими композиторами» (2 класс); «В концертном зале», «В музыкальном театре», «В музыкальном музее» (3 класс); «Музыкальное путешествие от Руси до России», «Музыкально путешествие по России XX века», «В гостях у народов России» (4 класс).

В контексте традиционных российских духовно-нравственных ценностей в учебниках отражены разные пласты музыкальной культуры России, которые вполне вписываются в шесть модулей новой Примерной рабочей программы по музыке, утвержденной в 2022г. [3]:

- народная музыка России (Модуль № 2 «Народная музыка России»);
- музыка Русской Православной церкви (Модуль № 4 «Духовная музыка»);
- русская классическая музыка (Модуль № 5 «Классическая музыка»), в том числе – оперы и балеты великих русских композиторов — классиков и их экранизации (Модуль № 7 «Музыка театра и кино»);
- произведения советских и современных российских композиторов (Модули № 6 «Современная музыкальная культура», № 7 «Музыка театра и кино», № 8 «Музыка в жизни человека»).

Заметим, что остальные материалы учебников относятся к модулям № 1 «Музыкальная грамота» и № 3 «Музыка народов мира». Модуль № 5 «Классическая музыка» представлен в учебниках произведениями не только русских, но и зарубежных композиторов-классиков (образовательные маршруты «Музыкальное путешествие по миру старинной европейской музыки» (4 класс), и другие). Таким образом, обучение школьников по рассматриваемым учебникам обеспечивает полноценную реализацию всех модулей новой Примерной рабочей программы по музыке для начального общего образования и при этом — приоритет традиционного российского музыкального искусства.

Народная музыка России преобладает в образовательных маршрутах «На родных просторах» (1 класс), «В сокровищнице волшебницы музыки» (2 класс), «В концертном зале» (3 класс), «Музыкальное путешествие от Руси до России»

и «В гостях у народов России» (4 класс). Русская народная музыка представлена в учебниках ее различными жанрами и традиционными формами бытования, начиная с семейно-бытовых. Знакомство с ней начинается в учебнике для 1 класса [4] с детского фольклора. Тема «В песне душа народа» включает потешки («Ладушки» и др.), пестушки («Водичка, водичка» и др.), прибаутки («Сорока, сорока» и др.), заклички, колыбельную песню «У кота — воркота» и игровую песню «Бояре». Различные жанры детского фольклора издревле использовались в народной педагогике, помогали воспитывать малышей жизнерадостными, здоровыми и любознательными. Художественно-образное содержание и народная манера исполнения детского фольклора («интонирование родовыми голосами» (А. В. Торопова)) способствовали формированию с раннего детства этнического самосознания каждого ребенка, его семейному воспитанию и ранней социализации.

Также в учебнике для 1 класса предлагается разучить хороводную песню «Во поле береза стояла» и масленичную песню «Прощай, масленица». Обе связаны с традиционной празднично-обрядовой культурой, в основе которой — ценностное отношение русского народа к родной земле, природе, а также его изначально общинное сознание (по сути — врожденный коллективизм).

Знакомству первоклассников с русскими народными инструментами (рожком, балалайкой, гусями) и их ролью в народных буднях и праздниках поможет урок по теме «В гостях у народных музыкантов».

Учебник для 2 класса [5] продолжает знакомить школьников с русской народной музыкой и начинает — с музыкой народов России. Например, на уроке по теме «Музыкальный календарь» предлагается разучить колядку. В теме «Русская музыкальная старина» даны примеры трудовых, плясовых, свадебных русских народных песен. В тему «Путешествуем по России» включены следующие вариативные задания: «Познакомимся с музыкой нашей малой Родины — родного края»; «Послушаем записи народных песен и звучания музыкальных инструментов разных народов России»; «Посмотрим видеозаписи выступлений народных музыкантов из разных краев России»; «Споем песни народов России». Здесь же есть фотографии музыкантов в различных народных костюмах: марийских, народов Севера, татарских, казачьих.

В учебнике для 3 класса [6] народная музыка включена в материалы по теме «Концерт хоровой музыки». Обучающимся предлагается познакомиться с народным хором и послушать запись народной песни в его исполнении. При знакомстве с сюитой А.К. Лядов «Восемь русских народных песен» предлагаются вариативные задания по слушанию или исполнению положенных в их основу подлинных народных песен разных жанров.

Особое место народная музыка занимает в учебнике для 4 класса [7]. В образовательном маршруте «Музыкальное путешествие от Руси до России» русские народные песни включены в темы «Русь изначальная», «Русь скоморошья», «Русь сказочная» и «Русь былинная». Они способствуют воспитанию обучающихся на основе таких традиционных российских духовно-нравственных ценностей, как историческая память и преемственность поколений. Образовательный маршрут «В гостях у народов России» помогает формировать у школьников ценностное отношение к единству народов нашей страны. Этой же цели служит «Урок фольклора». На нем школьники узнают о том, что фольклор «отражает душу народа, его историю и традиции, представления об окружающем мире, сложившиеся нормы поведения и отношений людей к своей семье, к другим людям, к родной земле, труду и учебе» [7, с. 128], а также о том, что фольклор собирают и изучают фольклористы в фольклорных экспедициях. В заключение «урока» предлагается задание по разработке маршрута и плана проведения фольклорной экспедиции по родному краю.

Музыка Русской Православной церкви выражает высокие нравственные идеалы. Учебники дают первоначальное представление о русском церковно-певческом искусстве, обиходных песнопениях, знаменном распеве, церковных колокольных звонах, духовной музыке Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и других великих русских композиторов. Музыка Русской Православной церкви впервые упоминается в учебнике для 2 класса, в теме «Русская музыкальная старина»: «Войдем в православный храм. Послушаем церковный хор и колокольные звоны. Церковная музыка – наше драгоценное музыкальное наследие» [5, с.29]. В учебнике для 3 класса есть тема «Церковное песнопение». Из нее школьники узнают, что такое знаменный распев и что его записывали особыми нотными знаками – «знаменами». К теме прилагаются ноты трех церковных песнопений, в том числе «Символа Веры». Более глубокое представление о русской церковной музыке дано в материалах по теме «Русь православная» образовательного маршрута 4 класса «От Руси до России». Здесь перечислены разные виды обиходных песнопений, поясняется, что такое православный партес, чем отличаются различные колокольные звоны (благовест, встречный, всполошный и другие), что такое духовные стихи и какое отношение они имеют к православию и русской народной музыке.

Русская классическая музыка обладает богатейшим ценностно-смысловым содержанием, наполнена темами патриотизма, героизма и служения Отечеству, несет в себе гуманизм, достоинство, историческую память, семейные и многие другие традиционные российские духовно-нравственные ценности. В их контексте в учебниках раскрываются жизнь и творчество великих русских композиторов.

торов М.И. Глинки, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, М.А. Балакирева, А.П. Бородина, А.К. Лядова и других. Например, в теме «На родине Михаила Ивановича Глинки» (образовательный маршрут «Встречи с великими композиторами», 2 класс) говорится о любви композитора к родной природе, народной и церковной музыке, к родной стране России: «Такое чувство к своей родине называется «патриотизм». Патриотизмом наполнена вся музыка М. Глинки» [5, с.60]. Предлагается послушать и разучить «Патриотическую песню» (муз. М. Глинки, сл. А. Машистова). В этом же образовательном маршруте есть тема «В родительском доме Петра Ильича Чайковского». Она раскрыта в контексте материнской любви и заботы о будущем композиторе, роли семьи и православной веры в его творческом становлении.

В контексте героизма и исторической памяти раскрыта тема «А. Бородин. Симфония № 2 «Богатырская» (образовательный маршрут «В концертном зале», 3 класс), опера М. И. Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») (Тема «Русь героическая» образовательного маршрута «От Руси до России» в 4 классе) и другие. Многие темы этого образовательного маршрута способствует воспитанию уважительного отношения к культурному наследию России, русским народным традициям. Например, тема «Русь изначальная», раскрытая на основе балета И. Ф. Стравинского «Весна священная» и симфонической поэмы М.А. Балакирева «Русь»; тема «Русь скоморошья», которая знакомит с «Пляской скоморохов» П.И. Чайковского и образами скоморохов в опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка»; тема «Русь сказочная», посвященная балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица» и опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Знакомство с либретто и фрагментами оперы-былины Н. А. Римского-Корсакова «Садко» предлагается в теме «Русь былинная».

Произведения советских и современных российских композиторов, патриотической направленности, основанные на российских музыкальных традициях, отражают ценностное отношение их авторов к Родине, ее истории и современным достижениям. В этом контексте представлены в учебниках сочинения С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Г.В. Свиридова, песни И.О. Дунаевского, Д.Б. Кабалевского, А.И. Островского, А.Н. Пахмутовой и других знаменитых российских композиторов XX века.

Специальное внимание в учебниках уделено знакомству школьников с известными российскими музыкантами-исполнителями – светочами российской музыкальной культуры (например, Ф. И. Шаляпиным), прославленными коллективами (например, Русским народным хором имени М.Е. Пятницкого, Большим детским хором им. В.С. Попова), музыкальными театрами (например, Большим, Мариинским, Детским музыкальным театром им. Н.И. Сац), с музыкальными музеями (например, Музеем музыкальной культуры

им. М.И. Глинки (в настоящее время – Российским национальным музеем музыки), музеем — усадьбой М.И. Глинки «Новоспасское», музеем — заповедником П.И. Чайковского в г. Клин).

Рассмотренные учебники обеспечивают творческое освоение школьниками музыкальных традиций через участие в различных видах музыкальной, музыкально-изобразительной, музыкально-театральной, музыкально-танцевальной, музыкально-информационной, музыкально-исследовательской и музыкально-оздоровительной (арт-терапевтической) деятельности. Их стимулируют медали (баллы) за каждое музыкальное достижение, изображенные напротив различных вопросов и заданий. Эти награды каждый обучающийся собирает в свой виртуальный рюкзак музыкальных достижений.

К учебникам прилагаются рабочие тетради под названием «Дневник музыкальных путешествий», аудио – и нотные хрестоматии.

Каждый из учебников музыки включает инвариантный и вариативный компоненты. Вариативность открывает учителям широкие возможности для приобщения младших школьников к этнокультурным, конфессиональным и другими музыкальным традициям родного края в контексте общероссийских традиционных духовно-нравственных ценностей.

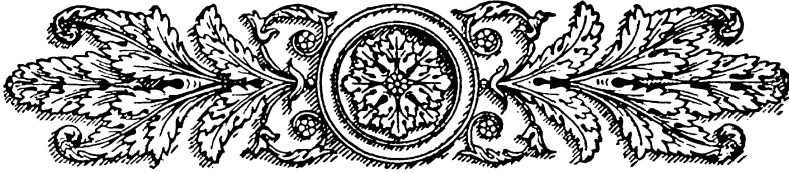
### **Литература**

1. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» - URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 04.01.2023).
2. Бакланова, Т.И. Обучение в 1-м классе по учебнику «Музыка» Т.И. Баклановой: программа, методические рекомендации, поурочные разработки / Т. И. Бакланова. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 142 с.
3. Музыка / Примерная основная образовательная программа начального общего образования (одобрена решением ФУМО по общему образованию, протокол от 18.03.2022 N 1/22). С. 424-481. - URL: <https://fgosreestr.ru/uploads/files/3552e66fb822e54cc1b5fb22086eb43.pdf> (дата обращения: 03.01.2023).
4. Бакланова, Т.И. Музыка. 1 класс: учебник: в двух частях / Т.И. Бакланова. - 6-е изд., стер. – М.: Просвещение, 2022.
5. Бакланова, Т.И. Музыка. 2 класс: учебник / Т.И. Бакланова. - 7-е изд., стер. – М.: Просвещение, 2022. – 126 с.
6. Бакланова, Т.И. Музыка. 3 класс: учебник / Т.И. Бакланова. - 7-е изд., стер. – М.: Просвещение, 2022. – 142 с.
7. Бакланова, Т.И. Музыка. 4 класс: учебник / Т.И. Бакланова. - 7-е изд., стер. – М.: Просвещение, 2022. – 142 с.

### **REFERENCES**

1. Ukaz Prezidenta Rossiiskoi Federatsii ot 09.11.2022 № 809 «Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoi politiki po sokhraneniyu i ukrepleniyu traditsionnykh rossiiskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostei» (Decree of the President of the Russian Federation No. 809 dated 09.11.2022 "On Approval of the Foundations of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian spiritual and Moral values"), <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>

2. *Baklanova, T.I. Obuchenie v 1-m klasse po uchebniku «Muzyka» T.I. Baklanovoi (Training in the 1st grade according to the textbook "Music" by T.I. Baklanova), programma, metodicheskie rekomendatsii, pourochnye razrabotki, Moscow, AST, Astrel', 2005, 142 p.*
3. *Muzyka (Music), Primernaya osnovnaya obrazovatel'naya programma nachal'nogo obshchego obrazovaniya, P. 424-481. <https://fgosreestr.ru/uploads/files/3552e66fab822e54cc1b5fb22086eb43.pdf>*
4. *Baklanova, T.I. Muzyka. 1 klass (Music. 1st class), uchebnik, Moscow, Prosveshchenie, 2022.*
5. *Baklanova, T.I. Muzyka. 2 klass (Music. 2nd class), uchebnik, Moscow, Prosveshchenie, 2022, 126 p.*
6. *Baklanova, T.I. Muzyka. 3 klass (Music. 3rd grade), uchebnik, Moscow, Prosveshchenie, 2022, 142 p.*
7. *Baklanova, T.I. Muzyka. 4 klass (Music. 4th grade), uchebnik, Moscow, Prosveshchenie, 2022, 142 p.*



**Д.И. Гемаддиев**

## **Стилевая вокальная техника: анализ смыслообразующих морфем**

*Аннотация: В статье рассматривается генезис и эволюция ключевых понятий, составляющих резюмирующее, операциональное определение «стилевая вокальная техника». Автор обращается к ключевым источникам мировой культуры, определившим основные законы музыкально-исполнительского искусства, состоящего в неразрывной связи с аристотелевской «Поэтикой» и с центральной категорией «стиль», вся полнота смыслового многообразия которой находит отражение во всех видах творческой деятельности, соотносимых с пространством музыкальной эстетики. Автор приходит к выводу, что категория «стиль» являясь главным идентификатором музыкальных направлений, а также показателем уровня соответствия должна быть использована в качестве основания для предложенного определения, отражающего ключевые аспекты профессиональных компетенций современного вокалиста.*

*Ключевые слова: творчество, исполнительство, эстетика, философия, культура, анализ, генезис, эволюция, стиль, вокал, техника. поэтика, жанр, приёмы, звукоизвлечение, джаз.*



Вариативность подходов к пониманию различных аспектов современного вокального творчества, таких как механика специфического звукоизвлечения, формирование стилизованных навыков и приемов, сопровождается неизбежными терминологическими разночтениями. В этой связи имеет смысл ввести общую резюмирующую категорию, отражающую все аспекты вокального творчества, соотносимые с понятием «стиль». В соответствии с этой задачей, нами было сформулировано и предложено операциональное определение «стилевая вокальная техника», позволяющее обозначить и охарактеризовать весь объем



компетенций современного вокалиста, включающий набор специфических умений и навыков.

Для выявления сущности и структуры понятия «стилевая вокальная техника», необходимо обратиться к смыслообразующим морфемам: «техника», «вокальная техника» и «стиль», а вместе с этим рассмотреть их генезис и эволюцию в пространстве философско-эстетического и музыковедческого дискурса.

Понятие «техника» (от греч. — искусность, мастерство) в большинстве словарей обозначено как совокупность приемов, необходимых для результативной деятельности в том или ином мастерстве [2]. Что касается «вокальной техники», то это понятие до сих пор не имеет единого значения. Так, в диссертационном исследовании В. И. Юшманова «Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов» мы не находим четкого определения понятия «вокальная техника». Автор, ссылаясь на труды И. В. Мациевского, рассматривает вокальную технику как психически регулируемую аутоинструментальную деятельность человека. В рамках этой концепции, человеческое тело понимается как инструмент. То есть, по В. И. Юшманову, «вокальная техника» — это техника певческого голосообразования [12, с. 4]. Среди прочего, автор приводит общее мнение педагогов и вокалистов об этом понятии, по мнению которых, техника пения — это постановка певческого голоса. Кроме того, в профессиональной музыкально-исполнительской среде данное понятие трансформируется в ряд синонимичных вариаций: «технически совершенное пение», «вокальная школа» и так далее.

Г. М. Цыпин, на которого ссылается большинство российских исследователей, интересующихся проблемами музыкального исполнительства, предлагал рассматривать технику в двух плоскостях: в узком понимании техникой является всё то, что ассоциируется с синонимичными рядами от точности, уверенности, скорости и т. д., — в широком же, техника — это основание, обязательный инструмент, позволяющий с предельной точностью выразить творческий замысел исполнителя, это возможность облечь свою эмоцию, мысль, переживание в звуки. Согласно этой типологии предлагается разделять технику ремесленника и технику творца. При этом, автор констатировал угрозу размывания границ между категориями «техника» и «виртуозность», подчеркивая их принципиальные отличия. Виртуозность как ошеломляющее техническое совершенство не всегда уместна, так как может привести к деформации смысла. Со ссылкой на С. В. Рахманинова, Г. М. Цыпин отмечает, что виртуозная техника, лишенная художественного мотива и содержания — это «фальшивая монета». В своих исследованиях он обращался и к вопросу одаренности в контексте осмысления феномена природного виртуозно-технического потенциала, приводя в пример

Г. Г. Нейгауза с его выдающимися педагогическими достижениями и относительными техническими и исполнительскими возможностями [10].

Вторая смыслообразующая морфема предложенного определения – это категория «стиль», междисциплинарный характер которой требует осмысления природы и эволюции данного понятия внутри историко-педагогического и философско-эстетического знания. В контексте анализа современного эстрадно-джазового образования и исполнительства данное намерение обретает особую актуальность, ведь сегодня, вовлеченный из литературоведения и эстетики в сферу музыкознания термин «стиль», сохраняя полисемичность со множеством дефиниций, остается не только важнейшей искусствоведческой категорией, но также является мерилем правомерности интерпретации, одной из форм оценки уровневого соответствия исполнителя, что в конечном счёте и определяет его профессионализм. В свою очередь, уникальность каждой отдельно взятой исполнительской интерпретации как интенции, обусловлена не только наличием таланта или способностей у вокалиста, его опытом, уровнем сформированности навыков и умений, но и имманентными свойствами самого исполняемого произведения, в числе которых стиль является определяющим.

Категория «стиль», являясь ключевым понятием эстетики творчества, зародилась задолго до появления самой эстетики как дисциплины – раздела философии, науки о чувственном восприятии, в числе прочего, рассматривающей процессы постижения чувственного, идентификации прекрасного и безобразного. Выделение эстетики в качестве самостоятельного раздела философии принято связывать с именем немецкого философа А. Г. Baumgartena, в интерпретации которого, на страницах его двухтомного труда «*Aesthetica*» (1750), эстетика впервые позиционируется как наука о чувственным знании [9]. Вместе с тем, не приходится подвергать сомнению очевидную связь философии, эстетики и искусства на протяжении всей истории их бытования. Ведь природа прекрасного и безобразного довольно подробно рассматривается на протяжении всего периода развития искусства и философии, начиная с эпохи Античности. Так, уже Аристотель, в одноимённом труде закладывает ключевые категории Поэтики, являющейся сегодня важнейшим разделом теории литературы, где подробно рассматривает природу комедийного и трагедийного жанров, не только с точки зрения концепции, но и с позиции воздействия, восприятия. Здесь же категория «стиль» впервые появляется в структурной связке с «техникой», что наиболее убедительно демонстрирует, например, следующая цитата: «Искусство актёра дается природой и менее зависит от техники; что же касается стиля, то он приобретается техникой» [1]. Следует отметить, что приведенный тезис Аристотеля не только не потерял своей актуальности, но без изменений может быть применим и к современному вокальному исполнительству.

Поиск этимологического начала слова «стиль» приводит нас к латинскому этимону «*stylus*» (от лат. — палочка, орудие для письма), который в дальнейшем претерпевает ряд семантических сдвигов в греческом и итальянском языках таким образом, что средство фиксирования текста преобразуется в инструмент анализа его содержания и структуры. Примечательно, что с появлением компьютерных сенсорных и графических технологий, слово «*stylus*» вновь обретает первичное значение и используется как название инструмента ввода информации [11].

Для гуманитарного знания вообще характерно рассмотрение проблемы стиля с антропоцентрических позиций в духе бюффоновского «*Le style c'est l'homme*» (от фр. «Стиль — это человек»), где стиль является отражением человеческой (авторской) сущности [3]. Со временем, становясь неотъемлемой частью категориального аппарата большинства гуманитарных наук, категория «стиль» включается в такие обороты как: стиль речи, стиль автора, стиль эпохи, стиль Ренессанса и т. д. Постепенно стиль входит в естественно-научное знание, где появляются обороты: стиль общения, стиль рассуждения, стиль мышления, стиль взаимодействия и т. д. Сознание обывателя ассоциирует стиль, прежде всего, с таким феноменом культуры, как мода, ставшая целой идеологической системой, способной формировать, насаждать, изменять ценности и предпочтения индивида. Масштаб данного явления подтверждается вниманием к этой проблеме со стороны плеяды теоретиков. Так, теория и философия моды в начале XX века подробно рассматривалась представителем иррационалистической европейской философии, немецким философом и социологом Георгом Зиммелем, в числе прочего, определяющим стиль как одну из форм социального взаимодействия в пространстве ценностей и культуры [4]. Наконец, самое общее определение, характеризующее поведение человека, его привычки, отношение к миру, образ жизни, также имеет в своем составе категорию «стиль», и повсеместно используется нами в виде привычного субстантивного словосочетания-фразеологизма «стиль жизни».

Как было отмечено выше, категория «стиль» находится в межпредметном поле, следовательно, закономерно наличие множества определений и подходов к его пониманию [5]. Однако, выявление конкретных персоналий внутри частно-научного направления относительно понимания проблем стиля представляется крайне затруднительным.

В новейшее время наиболее полно, эти вопросы были разработаны в философско-эстетических трудах А. Ф. Лосева и М. М. Бахтина, являющихся не только философами, но и литературоведами, культурологами, искусствоведами. Однако и здесь единого определения понятия «стиль» мы не находим. На-

пример, в текстах А. Ф. Лосева, относящихся к различным периодам его творчества, обнаруживаются следующие формулировки:

- «диапазон смыслового содержания категории стиль простирается от невыразимого первообраза до конкретных материальных технических приемов»;
- понимание, что «стиль» — это человек» и — мировоззрение (автор возвращается к данной трактовке после целого ряда формалистических или поверхностно-описательных тенденций его предшественников — Д. Г.);
- понимание, что стиль — с одной стороны и прежде всего — стройная художественная система, с другой — явление историко-социальное, неотделимое от хаотического множества внехудожественных, жизненных факторов [6].

Тем не менее, невозможность выведения универсального определения не исключают попытку проследить эволюцию и историю данной категории в обозначенный период, а именно: от античной Греции до наших дней. Сохранившиеся источники позволяют утверждать, что уже в IV веке до нашей эры такие риторики и ораторы как Демосфен и Исократ создают предпосылки для зарождения теоретической риторики, основные положения которой впоследствии будут сформулированы Аристотелем. С этого момента категория «стиль» становится неотъемлемой частью художественного творчества и определившейся методологии его исследования, развивавшейся и в Средневековье, и в эпоху Возрождения, и в Новейшей истории.

Как было отмечено выше, для музыки и музыкально-педагогических исследований понятие «стиль» имеет особое значение. Сегодня, это один из неотъемлемых инструментов музыковедческого анализа, воплощенного в отдельном стилевом подходе, музыкально-историческом подходе (стили эпохи: барочный, романтический и т. д.), музыкально-языковым и образно-содержательным подходе. Это главный идентифицирующий инструмент, определяющий принадлежность продукта культуры в производных категориях: стиль музыки, стиль композитора, стиль исполнителя, стиль исполнения и т. д.

Многочисленные стили популярной, коммерческой и эстрадно-джазовой музыки, во всём многообразии, детально рассмотрены в огромном фонде трудов по истории искусства, музыки и, собственно, джаза. В числе наиболее ценных исследований, необходимо отметить следующих зарубежных авторов: А. Одер, Дж. Коллиер, У. Сарджент, М. Уильямс. В отечественном музыковедении особого внимания заслуживают работы профессора РАМ им. Гнесиных, джазового пианиста, педагога и композитора И. Бриля, а также В. Фейертага и Е. В. Овчинникова — крупнейших теоретиков джаза.

Исходя из изложенного, мы приходим к выводу, что категория «стиль» являясь главным идентификатором музыкальных направлений, а также показателем уровня соответствия, должна быть использована в качестве основания

для предложенного определения, отражающего ключевые аспекты профессиональных компетенций современного вокалиста.

На наш взгляд, резюмирующее определение «стилевая вокальная техника» – это ряд вокальных приемов, импровизационных навыков и способов специфического звукоизвлечения, используемых в различных направлениях современной эстрадно-джазовой и популярной коммерческой музыки. Условно их можно разделить на три группы:

1. Группа приемов, относящихся к специфическому звукоизвлечению: «субтон», «distortion», «йодль», экстремальные «growl», «scream» «fry», «belting», «whistle register» (свистковый регистр) и другие [7].

2. Группа приемов-украшений, основную массу которых в отечественной педагогике иногда называют мелизмами, ассоциирующимися с барочными корнями классической традиции: «runs», «riffs», «curls», «loops», «slay», традиционное «вибрато» и его разновидности.

3. Группа приемов-техник и навыков: би-боп, скэт, импровизация (подготовленное или спонтанное варьирование).

### **Литература**

1. Аристотель. Поэтика / Пер. М.М. Позднева. – СПб.: Амфора, 2008. – 320 с.
2. Большой словарь иностранных слов. – М.: ЭТС, 2003. – 1035 с.
3. Бюффон Ж.-Л. Де. Речь при вступлении во Французскую академию // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. – С. 27-36.
4. Зиммель Г. Мода // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. – М.: Юрист, 1996. – 607 с.
5. Климай Е.В. Стилиевые особенности исполнения фортепианной музыки композиторов-импрессионистов // Национальная Ассоциация Ученых. 2015. № 3-7 (8). С. 87-91.
6. Посев А.Ф. Учение о стиле / общ. ред. и сост. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; вст. ст. К.В. Зенкина. – СПб.: Нестор-История, 2019. – 456 с.
7. Майковская Л.С., Гао Тяньли. Современные тенденции в области эстрадного исполнительства и обучения в контексте эволюции жанра // Bulletin of the International Centre of Art And Education. 2021. № 3. С. 7-16.
8. Майковская Л.С. Художественная направленность коммуникативной деятельности педагога-музыканта как необходимое условие формирования этнокультурной толерантности школьников // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 6. С. 184-188.
9. Самсонов Н.В. История эстетических учений. Ч. 2. – М., 2012. С. 99-111.
10. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебник для СПО. – М.: Юрайт, 2019. – 189 с. – С. 99-112.
11. Червинский П. Толково-этимологический словарь иностранных слов русского языка. – Тернополь: Крок, 2012. – 640 с.
12. Юшманов В.И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб, 2004. – 260 с.

### **REFERENCES**

1. Aristotel'. Poetika (Poetics), Per. M.M. Pozdneva, Saint-Petersburg, Amfora, 2008, 320 p.
2. Bol'shoi slovar' inostrannykh slov (Large dictionary of foreign words), Moscow, ETS, 2003, 1035 p.

3. Byuffon Zh.-L. De. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1995, No. 13, P. 27-36.
4. Zimmel' G. *Izbrannoe (Favourites)*, T. 2. *Sozertsanie zhizni*, Moscow, Yurist, 1996, 607 p.
5. Klimai E.V. *Natsional'naya Assotsiatsiya Uchenykh*, 2015, No. 3-7 (8), P. 87-91.
6. Losev A.F. *Uchenie o stile (The doctrine of style)*, Saint-Petersburg, Nestor-Istoriya, 2019, 456 p.
7. Maikovskaya L.S., Gao Tyan'li. *Bulletin of the International Centre of Art And Education*, 2021, No. 3, P. 7-16.
8. Maikovskaya L.S. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2008, No. 6, pp. 184-188.
9. Samsonov N.V. *Istoriya esteticheskikh uchenii (History of aesthetic teachings)*, Ch. 2, Moscow, 2012, P. 99-111.
10. Tsypin G.M. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika (Musical performance and pedagogy)*, *Uchebnik dlya SPO*, Moscow, Yurait, 2019, 189 p.
11. Chervinskii P. *Tolkovo-etimologicheskii slovar' inostrannykh slov russkogo yazyka (Explanatory etymological dictionary of foreign words of the Russian language)*, Ternopol', Krok, 2012, 640 p.
12. Yushmanov V.I. *Pevcheskii instrument i vokal'naya tekhnika opernykh pevtsov (Singing instrument and vocal technique of opera singers)*, dissertatsiya, Saint-Petersburg, 2004, 260 p.



**Ю.В. Савельева**

## **Формирование вокально-исполнительской культуры обучающихся: роль сознания в профессиональном развитии певческого голоса**

*Аннотация: Статья посвящена одной из актуальных проблем вокального образования – формированию вокально-исполнительской культуры обучающихся, не сводящейся исключительно к технике пения, а представляющей собой интеграцию целого ряда требований, предъявляемых к будущему вокалисту. В центре внимания настоящей работы находится голос певца – редкий природный дар, певческий талант, который раскрывается в результате систематических индивидуальных занятий с высококвалифицированным преподавателем.*

*По мнению автора, одним из важнейших компонентов успешного обучения является сознание, в данном случае «вокальное сознание», обеспечивающее полное понимание исполнителем профессионального процесса от нюансов голосообразования, технического и исполнительского совершенствования до достижения высокой певческой культуры.*

*Ключевые слова: вокально-исполнительская культура, голос, тембр, сознание, академическое пение, профессиональное обучение.*



духовные устремления человека к гармонии и красоте обращают его к миру искусства, культурным ценностям. Музыка способна отражать в звуках глубину мироощущения, весь спектр мыслей и чувствований человеческого бытия. Особую жизненную силу музыкального искусства отмечают многие выдающиеся мыслители, например, в XX веке, беспокоясь об упадке духовности, писал об этом видный деятель культуры, филолог, философ А.Ф. Лосев. В осмыслении его идей сегодня читаем: «Музыка, по Лосеву, как искусство звуков изображает наибо-

лее интимные и глубокие корни вещей, ибо таково свойство ее материала – звука. Звук идет из глубины и говорит о глубине, о нашей глубине». [1, с. 237].

В этом духовном пространстве исключительно велика роль вокального искусства. Воздействие самого певческого голоса, красоты тембра может быть настолько мощным и порой магическим, божественным, необъяснимым для публики. Марсель Пруст так высказывался о природной тайне, заложенной в пении: «Голос является частью той бездонной пропасти, от которой становятся такими головокружительными безнадежные поцелуи» [2, с. 491]. Помимо тембровой уникальности, соединение в вокальной музыке мелодии и текста несет особую выразительность, переплетая воедино интонации и смыслы, производя этим наисильнейшее эмоциональное впечатление. Взаимосвязь музыки и литературы раскрывает более яркую образность, подчеркивает глубину, предлагает новые творческие поиски и интересные смысловые акценты.

Если в вокальном искусстве, как и в любом другом творчестве в его самых высоких значениях и истинных образцах, скрыто много интуитивного, до конца непознанного, то, когда мы говорим о процессе обучения певческому мастерству, имеем в виду, прежде всего, деятельность, связанную с пониманием, осмыслением и приобретением знаний, умений и навыков, направленных на совершенствование голоса. В этой связи необходимо включение именно сознания – «вокального сознания», которое дает возможность осуществлять контроль над ощущениями, подкреплять волевым усилием мышечную память. Только с помощью осознания разных аспектов певческой практики можно добиться технической стабильности и надежности. Так, например, работа над любым вокальным произведением (арией, романсом, песней) требует от певца концентрации на мышечных ощущениях для контроля над звукоизвлечением и решения технических задач; погружения в музыку, а следовательно, в интонации и фразировку; ясной, выразительной подачи текста; внутреннего целостного создания образа, характера.

В профессиональном вокальном обучении важно также понимание результата устремлений. В данном случае – это достижения, не сводящиеся исключительно к технике пения, а имеющие гораздо более широкий охват, заключенный в понятии «вокально-исполнительская культура». Именно в ней происходит интеграция огромного числа различных требований, предъявляемых будущему вокалисту. Певческая культура – это многоуровневая система, неотъемлемая часть духовной жизни человека, связанная с его природой; соединение психофизиологического характера, тонкое взаимодействие мышления и эмоции. В нее вкладываем также ряд исторически сложившихся, но и одновременно актуальных для современного исполнительства критериев эталонного певческого звучания. Об этом, например, говорит профессор Т.Ю. Гордеева справедливо



полагая, что «базисным универсальным критерием певческой культуры может явиться певческий звук» [3, с. 25].

Традиции хоровой и сольной, народной и академической певческих культур – отдельные масштабные темы, объединенные главной основой – творчеством, связанным с голосом. В то же время каждая из них, наполненная своей спецификой, взаимодействует в музыкальном культурном пространстве, обогащая его многообразными формами и жанрами.

В центре внимания настоящей работы находится именно сольная академическая вокальная культура, в которой индивидуальный тембр человека и постановка голоса имеют первостепенное значение. Безусловно, в этой связи хочется упомянуть имя знаменитого итальянского тенора XX в. Дж. Лаури-Вольпи, который не только состоялся как певец, но и пытался постичь философию вокального искусства, а также ради выхода из кризиса и возвращения к «эстетическому эталону» певческого тона совершил грандиозную работу по осмыслению профессиональных голосов и судеб выдающихся вокалистов в своей книге «Параллельные голоса», дающей живое представление об истории вокального искусства через конкретные персоны.

Голос певца – это редкий природный дар; талант, в котором раскрывается потенциал для развития певческих способностей с возможным достижением высоких результатов. И хотя научные исследования объясняют с достоверностью многие аспекты вокального исполнительства и педагогики, особенности функционирования голосового аппарата, тем не менее главным и бесценным все равно остается одаренность человека красивым тембром. Работа над ним является центральной задачей при постановке голоса. Тембр характеризуется количеством обертонов в составе звука, их соотношением по высоте, громкости, началом возникновения звука – атакой, формантами – областями усиленных частичных тонов в спектре звука, вибрато. Преподаватель, работающий с учеником, обладающим красивым, ярким, объемным голосом от природы, должен сохранить его в этом качестве, обучив технике пения. Если же педагог имеет дело с тембром, в котором есть недостатки, то необходимо его усовершенствовать посредством устранения голосовых дефектов. Обучающемуся вокальному искусству необходимо стремиться избавиться свой тембр от всевозможных призывков, терпеливо добиваясь благозвучности и чистоты голоса.

Делая акцент именно на природной красоте певческого тона, индивидуальном тембре как уникальной способности человека, понимаем, что все эти процессы требуют внимания и интеллекта, сконцентрированных на певческих задачах.

Часто педагоги вокала, оценивая пение по первоначальному общему впечатлению, кратко могут заметить: «есть голос» или «нет голоса», определяя тем са-

мым главное – наличие природного материала. Но, бесспорно, этого недостаточно, необходима постановка голоса и обучение технике пения. П. К. Бронников в своем учебнике точно и образно сформулировал: «к сожалению, голос является, как и алмаз, в грубом, необработанном виде, и для того, чтобы производить известный блеск, как тот, так и другой, требуют отделки и шлифовки» [4, с. 3].

Связь представления о певческом звуке с «механизмами», производящими этот звук, является основой так называемого вокального слуха, вырабатываемого в процессе постановки голоса. Такой слух отнюдь не сводится к развитому музыкальному, а подразумевает способность понимания правильного певческого звучания и ощущения работы голосового аппарата во время пения.

Вокальный слух, мышечные ощущения и мышечная память являются важными критериями голосообразования. Связь между ними – основа для успешного освоения вокальной технологии певца. Заметим, однако, что профессиональная певческая деятельность категорически невозможна без общего комплекса музыкальных способностей: наличия музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти, которые также во многом определяют ход дальнейшего развития.

Талантливый ученик – всегда большая радость и ответственность для педагога. Сохранить индивидуальную красоту тембра, отшлифовать его, усиливая тем самым яркость и индивидуальность; придать голосу такие важные профессиональные качества, как полётность, округлость, ровность, мягкость, гибкость, беглость, а также увеличить диапазон, сгладить переходные зоны и многое другое – это круг задач, которые напрямую зависят от вокально-педагогического процесса на систематических занятиях по сольному академическому пению.

Без постановки голоса и должной технической оснащённости невозможно достигнуть высокого профессионального уровня, а также нельзя сохранить сам певческий голос на долгие годы. В этом отношении, конечно, можно привести высказывания многих известных певцов и педагогов разных стран мира о вокальном мастерстве, которое позволяет не только воплощать идеалы, выдвигаемые искусством, но и продлевать жизненную силу голоса, его молодое звучание. Так, об этом писала и немецкая примадонна Лилли Леман, и выдающийся французский тенор Жильбер-Луи Дюпре, и великий итальянский профессор Франческо Ламперти.

Особое внимание обратим опять на «вокальное сознание», которое представляется наиважнейшим компонентом успешного развития певческого голоса. Именно в нем определено полное понимание исполнителем профессионального процесса от нюансов голосообразования, технического и исполнительского совершенствования до достижения высокой певческой культуры. Интеллект помогает человеку постичь свою природу и научиться управлять ею. Сознание на-

мерно обозначаем вокальным, акцентируя его направленность на познание сложных певческих процессов, связанных закреплением мышечных ощущений. Например, такие технические моменты как: сохранение высокой позиции звука при нисходящем движении мелодии, выработка ощущения дыхательной опоры на высоких звуках, соединение открытой глотки и близко и высоко произнесенного слова, работа над legato, кантиленой, ровным тембром, — все это задачи, невозможные без осмысления.

Само понятие «вокального сознания» не ново, оно так или иначе используется и мелькает в специальной методологии: например, его использует в своей книге Дж. Лаури-Вольпи, анализируя сознательное и подсознательное в пении [5]. К нему в размышлениях о роли сознательного и интуитивного в творчестве обращается выдающийся грузинский певец второй половины XX в. Н. Андгуладзе в очерках вокального искусства «Homo cantor» [6]. Понимая огромную роль подсознательного в искусстве, обращаемся в процессе овладения певческой культурой в рамках вокально-педагогической деятельности в большей степени к мышлению, пониманию, сознанию. Педагоги часто между собой говорят: «хорошая вокальная голова» или «нет вокальной головы», подчеркивая этим способность ученика быстро или медленно воспринимать певческие установки, понимать физиологические, технические и художественно-стилистические задачи.

Конечно, когда мы говорим о профессиональном певческом звуке, то в первую очередь, должно быть ясное представление о голосообразовании. На современном этапе развития науки основными теориями фонации принято считать две — миоэластическая (от греч. *mys* [*mys*] «мышца», *elastikos* «упругий, гибкий»), которую впервые сформулировал в 1741 г. исследователь Антуан Феррейн, и нейрхронаксическая теория, обоснованная в 1950 г. ученым Раулем Юссоном. Ученику, будущему певцу, необходимо осознать мышечное функционирование своей природы: «Поскольку певец не видит свой инструмент, он, прежде всего, должен научиться ощущать и узнавать мышечное действие и голосовое звучание, а впоследствии научиться понимать их» [6, с. 83].

Овладев академической постановкой голоса через нахождение координации между голосообразующими органами, ученик приобретает не только мышечное удобство в пении, но и культуру певческого звука. Дальнейшее развитие техники — достаточно длительный процесс создания совершенного вокального инструмента, который может дойти до высокого уровня и все время нуждается в поддержании профессиональной формы посредством систематических упражнений. В обучении, а именно в развитии голоса, для более эффективного и стабильного процесса невозможно действовать все время по интуиции, неосознанно, как бы нащупывая. Особенно в приобретении технических навыков пения не-

обходимо «вокальное сознание», которое позволяет «пропускать через голову» все приемы, а также закреплять мышечные ощущения. Благодаря умственной энергии при наличии природного певческого таланта, возможно наиболее прочно соединить личностный потенциал и технику пения.

Конечно, взаимодействие хорошего природного голосового материала и «вокального сознания» обучающегося может дать высокие результаты в приобретении мастерства только под руководством талантливого педагога, обладающего острым вокальным слухом, умеющего создать творческое пространство и вместе с тем твердо добывающегося от ученика комплекса профессиональных навыков.

«Вокальное сознание» важно не только для технического роста певца, но и для формирования его общей певческой культуры. Ведь в исполнительской практике учитывается не только качество самого певческого звука и техника, но и прочтение авторского замысла, стилистика. Всегда слышно в манере исполнения певца, в его интерпретации, есть ли за его плечами слушательский опыт, знание музыкально-театральных постановок, общая и музыкальная эрудированность.

Техника пения дает свободу для художественного творчества, раскрывает истинные пути искусства. Певец, овладевший технической стороной дела, может удивлять публику своей виртуозностью и эстетическим блеском пассажей, но не должен сводить к этому внешнему выражению сущностную сторону искусства. Сформированное «вокальное сознание» должно все время напоминать исполнителю о мере, смысле, идее, образе, то есть вести в суть, подлинную художественность. Известный вокальный педагог Императорского театрального училища Ф. И. Гуцин (1863 – 1912) верно подметил: «Искусство продолжает дело природы, облагораживает и расширяет естественные силы и в этом отношении оно всегда идет дальше природы: художник выбирает все, что есть лучшего в природе, отыскивает максимум нужного при минимуме ненужного, концентрирует то, что является важным и выразительным и этим вводит нас в область высшей красоты» [7, с. 6].

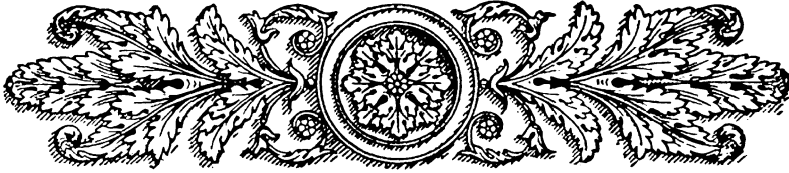
### **Литература**

1. Пичко, Н.С. А.Ф. Лосев о взаимодействии звука и слова в культуре // Гуманитарные и социальные науки. 2011. – № 3. – С. 233 – 243.
2. Пруст, М. Под сенью девушек в цвету / Пер. с франц. Н. Любимова. – М.: Художественная литература, 1976. – с. 491.
3. Гордеева, Т.Ю. К вопросу определения понятия «певческая культура» // Вестник Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. 2017. – № 41 / 1. – С. 139 – 147.
4. Бронников, П.К. Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарсия, Дюпре: учебное пособие. – 5-е изд., испр. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. – 116 с.
5. Лаури-Вольпи, Дж. Параллельные голоса. – СПб.: Аграф, 2011. – 480 с.
6. Ангуладзе, Н. Homo cantor: Очерки вокального искусства. – М.: Аграф, 2003. – 240 с.

7. Гуцин, Ф.И. *Этюды по вопросам вокального искусства: учебное пособие. – 2-е изд., перераб. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. – 256 с.*

### **REFERENCES**

1. Pichko N.S. *Gumanitarnye i social'nye nauki*, 2011, No. 3, pp. 233 – 243.
2. Prust M. *Pod sen'yu devushek v cvetu (Under the shadow of girls in bloom)*, Moscow, *Hudozhestvennaya literatura*, 1976, p. 491.
3. Gordeeva T.Yu. *Vesnik Kemer. gos. un-ta kul'tury i iskusstv*, 2017, No. 41/ 1, pp.139 – 147.
4. Bronnikov P.K. *Uchebnik peniya po Garode, Lablashu, Garsia. Dyupre (Singing textbook on the City, Lablache, Garcia, Dupree)*, *uchebnoe posobie*, Saint-Petersburg, Lan', *Planeta muzyki*, 2022, 116 p.
5. Lauri-Vol'pi Dzh. *Parallel'nye golosa (Parallel voices)*, Saint-Petersburg, Agraf, 2011, 480 p.
6. Anguladze N. *Homo cantor: Ocherki vokal'nogo iskusstva (Homo cantor: Essays on Vocal Art)*, Moscow, Agraf, 2003, 240 p.
7. Gushchin F.I. *Etyudy po voprosam vokal'nogo iskusstva (Studies on vocal art)*, *uchebnoe posobie*, Saint-Petersburg, Lan', *Planeta muzyki*, 2022, 256 p.



Ху Цзидун

## Тенденции развития современного искусства в образовательных парадигмах художественного образования

*Аннотация: В статье рассматривается специфика современного искусства в аспекте его изучения в системе российского художественного образования. Рассматриваются основные тенденции развития стилей и направлений. Отмечается значительное влияние реалистического искусства на общую направленность развития художественного образования. Делается вывод о необходимости совмещения изучения тенденций развития современного искусства с освоением классического наследия русского реализма в образовательной парадигме художественного образования. Такой синтез необходим для современного художника как основа для поиска самостоятельной траектории в профессии.*

*Ключевые слова: современное искусство, реализм, художественное образование, изобразительное искусство, живопись, рисунок.*



Изучение современного искусства в процессе художественного образования неизменно сталкивается с рядом методологических проблем, обусловленных как внутренним противоречивым состоянием самого современного искусства, так и наличием множества теоретических концепций, призванных его оценивать и интерпретировать. Конкуренция точек зрения и методологий осмысления искусства формирует специфическую ситуацию «хаоса» мнений и позиций, разобраться в которой начинающему художнику, только формирующему собственную систему эстетических представлений, бывает непросто.

Современное искусство в целом и живопись, в частности, характеризуется исключительным разнообразием техник, стилей и творческих позиций. Процесс глобализации, развитие коммуникационных технологий и технологий воспроизводства и копирования культурных артефактов привели к тому, что в современ-

ном искусстве активно развиваются практически все появившиеся с конца XIX века художественные направления: от реализма и импрессионизма до авангарда и поп-арта. Если учитывать, что границы между этими направлениями определяется не столько техническими принципами, сколько принципиально отличающимися друг от друга пониманием художественности (то есть самого основания для называния некоего объекта предметом искусства [6]), то задача осознанного освоения этого «океана» усложняется многократно. Фактически от современного студента требуется не просто научиться ориентироваться в современном искусстве, но уже на самом раннем этапе осознанно выбрать не просто свою технику или стиль, но, по сути, эстетическое мировоззрение.

В этих условиях представляется крайне важным сохранить сложившуюся в России систему художественного образования, в фундаменте которой находится изучение классического русского реализма. Именно оно способно, по мнению ряда современных искусствоведов и критиков, дать некую «точку опоры» для выработки собственных ориентиров в искусстве современности. В опоре на реалистическое понимание живописи (пусть даже с последующим отходом от него) художник, находящийся в начале профессионального пути, может выработать свое решение одной из главных проблем современного искусства — «проблемы соотношения творческой раскованности и творческой дисциплины» [12: 101].

Последнее особенно важно в свете того, что в современной живописи стало размытым и многозначным само понятие художественного образа, его границ и возможностей его эстетического восприятия. Так, в работе П. Бурдые «Опыт рефлексивной социологии» вводится понятия «поля искусства», в рамках которого становится возможна художественная интерпретация объекта [2]. Понятие «интерпретативный горизонт» [4], позволяет очертить для произведения современного искусства пространство возможных интерпретаций. Таким образом, современный художник оказывается в ситуации, когда проблематичной, зависящий от предпочтений зрителя и его социальной и эстетической позиции оказывается сама художественная природа произведения искусства.

В статье П.О. Кокиной в качестве иллюстрации к этому положению приводятся работы современного российского стрит-арт художника, работающего под псевдонимом ZOOM [6]. Его работы, сочетающие в себя черты перформанса (социальная активность, провокативность) и поп-арта (использование шаблонных, укорененных в массовом сознании образов) построены на включении в свое пространство материальных объектов городской среды. Это — общее свойство уличного искусства, скорее, характеризующего его как социальную практику, нежели как жанр живописи. Примечательно, что вне уличного пространства произведения стрит-арта либо не могут существовать вовсе, либо ра-

дикально меняют свое значение. Именно это подчеркнул английский художник Бэнкси, «законодатель мод» в этом жанре, своим последним перформансом — публичным разрезанием авторской копии одного из самых знаменитых своих произведений, «Девочка с воздушным шаром» прямо во время ее продажи на аукционе Sotheby`s [7]. Примеров, подчеркивающих зависимость современного искусства от социального контекста создания и восприятия, можно привести множество (гораздо раньше это же подчеркнул И. Кабаков в произведении «В будущее возьмут не всех» [8]).

Однако следует учитывать, что подобное проникновение принципа перформативности в современную живопись становится значимым только как нарушение традиционных границ искусства, как «отказ от формы <...> до самых радикальных эффектов «присутствия», «прямой трансляции», «нерукотворности» образа» [11: 115]. В этой же статье А.В. Рыков говорит о существующем параллельно этой тенденции в современном искусстве «пафосе «реальности», объема, образа, агрессивно вторгающегося в пространство зрителя» [11: 116]. Агрессивно — потому, что в большинстве авангардных и постмодернистских течений именно зрительский взгляд формирует смыслы произведения. Между тем, отображенная в картине действительность репрезентирует смыслы, независимые от зрителя, погружая зрителя в них и требуя внимания к себе как к эстетическому объекту, имеющему независимую ни от индивидуального суждения, ни от закономерностей арт-рынка ценность.

В этих условиях закономерно усиливаются тенденции к возрождению реалистической живописи. Это заметно, как по предпочтениям публики и успеху ряда тематических выставок [3], так и по постепенно возрастающему интересу самих художников к отображению реальности. Так, в статье И.Е. Светлова «Контрасты московской живописи. Заметки с выставок» [12] приводятся десятки имен современных художников, активно развивающих эту традицию. При этом наследуют они не столько технические принципы реализма, сколько его главный мировоззренческий принцип — изучение реальности и нацеленность на ее отображение силами изобразительного искусства. Это дает им возможность соединять реалистические принципы письма с влиянием других художественных течений, а искусствоведа, в свою очередь, давать уточняющие эпитеты: «поэтический реализм», «экспрессивный реализм» [12: 97, 101].

Все это означает, что изучение современной русской живописи вполне способно дать будущему художнику, как углубленное знание современного художественного процесса, принципов функционирования арт-рынка, так и ощущение живой связи современности с классической основой национального искусства. При этом акцентировать внимание в рамках этой темы следует именно на «точках связи» культурных эпох и направлений, на возможности на основе классики



создать индивидуальный синтез самых разных форм и традиций. Последнее должно послужить главной задаче современного художественного образования — воспитанию «способности таланта отстаивать свое видение мира» [12: 111].

Глобальные изменения мирового сообщества, включая политические, экономические и культурные трансформации, неизбежно накладывают отпечаток на все сферы жизни человека. Этим объясняется постоянная смена образовательных парадигм высшей школы в России, о чём свидетельствует разработка новых государственных документов, регламентирующих деятельность вузов.

Российское художественное образование имеет длительную историю становления: от обучения художников и скульпторов на основе «концепции церковно-христианских верований», а затем при участии западноевропейских мастеров искусства, открытия первой в стране Академии художеств (1757 г.) до сегодняшнего состояния, характеризуемого целой системой методологических подходов, нацеленных на всестороннее развитие личности студента, его творческого потенциала, реализацию задач эстетического воспитания в совокупности с освоением техник создания художественного произведения.

Таким образом, на сегодняшнем этапе развития художественного образования в России высшая школа не только обеспечивает развитие у студента чисто профессиональных умений, но и вносит огромный вклад в его эстетическое и духовно-нравственное становление, поскольку искусство имеет мощнейший арсенал воспитательно-направленных средств.

В России на сегодняшний день функционируют государственные и негосударственные образовательные организации, где студент может получить высшее образование в сфере изобразительного искусства: 8 институтов и академий художеств, 2 вуза изобразительного искусства, 14 вузов культуры и искусства. Кроме того, во многих педагогических университетах существуют кафедры и институты художественно-графического профиля, а также дизайна и прикладных искусств.

Современная система российского образования постепенно адаптировалась к западной традиции построения процесса обучения и, согласно Болонскому соглашению (2003 г.), перешла на многоуровневую основу: бакалавриат, магистратура, аспирантура, однако в некоторых учебных заведениях остаётся и специалитет. В области художественного образования, таким образом, реализуются программы по подготовке специалистов всех указанных академических степеней.

Особенностью обучения по направлению педагогического образования по профилю «изобразительное искусство» является возможность выбрать специализированный профиль, который сужает будущее профессиональное поле студента. Окончание художественно-педагогического направления подразумева-

ет, что выпускник в дальнейшем может вести преподавательскую деятельность. Кроме того, обязательным в системе российского высшего художественного образования является наличие производственных и педагогических практик. В связи с этим современные российские вузы активно сотрудничают со сторонними организациями (музеями, галереями, мастерскими художников, школами и колледжами исследуемого профиля) для обеспечения отработки теоретических знаний студентов на практике. Также в программы всех высших учебных заведений включена обязательная летняя или осенняя практика в форме выездного пленэра. Ещё одним направлением деятельности художественных вузов России являются широкие международные контакты, позволяющие организовать обмен опытом с иностранными коллегами в формате конференций, мастер-классов, стажировок.

Программы магистратуры предлагают продолжить получение образования по выбранному направлению и приобрести научно-исследовательский опыт, т. к. итогом их освоения становится написание научного труда (магистерской диссертации). Такие вузовские программы позволяют выбрать вектор научного творчества: изучение проблем методики преподавания изящных искусств и дизайна, знакомство с цифровыми и медиатехнологиями, применяемыми в области ДПИ, графики, живописи.

Кадры высшей квалификации проходят обучение по программам аспирантуры. Эта академическая ступень предполагает впоследствии присвоение обучающемуся степени кандидата наук. Во время обучения соискатель занимается изучением фундаментальных проблем теории и истории изобразительного искусства, методиками преподавания дисциплин художественно-эстетического цикла и т. п.

Анализ образовательных стандартов, фиксирующих основные компетенции выпускников художественных специальностей, показал, что кроме чисто профессиональных умений (владение знаниями об истории и теории искусств, отработке навыков техники исполнения) особое внимание педагогов высшей школы должно уделяться личности обучающегося. На это направлены общепрофессиональные компетенции, а также универсальные компетенции. Последние из указанных предполагают, что выпускник должен обладать умениями критически мыслить, реализовывать свои образовательные потребности (стоять на позициях непрерывного образования), осуществлять межкультурную коммуникацию, работать в команде, а также возглавлять творческие коллективы и т. д.

Всё вышеперечисленное свидетельствует о личностно-ориентированном подходе, как необходимом требовании организации современного образовательного процесса. В частности, в вузовских практиках широко реализуются проектные и художественно-поисковые технологии. Особой ценностью облада-

ет работа, учитывающая национально-региональную специфику. Например: совместная творческая деятельность с известными в конкретном населённом пункте художниками, посещение городских выставок и галерей, образовательных и досуговых учреждений.

Таким образом, на современном этапе российское художественное образование, прошедшее многовековое становление, нацелено на развитие эстетически и духовно богатой личности, которая обладает необходимым перечнем компетенций для реализации своих профессиональных планов, а также высоким уровнем общей культуры. Этому способствуют образовательные программы художественных вузов, институтов и кафедр университетов, составленные с учётом требований, предписываемых Государственными стандартами определённых направлений. Кроме того, сегодняшний российский художественный вуз — это пространство для освоения международного опыта в сфере искусства, что обогащает профессиональный инструментарий студента, его социальный и культурный опыт.

### Литература

1. Архипов А. А., Пензин И. С., Роцин С. П. Рисунок головы человека. Монография. — М.: МГПУ, 2016. — 80 с.
2. Бурдые П. Опыт рефлексивной социологии // Теоретическая социология: Антология: В 2 ч. — М., 2002. Ч. 2. С. 163–191.
3. Всероссийский выставочный проект «Романтики реализма» 2007—2012. URL: <http://www.artprima.ru> (Дата обращения: 10.07.2022).
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63–77.
5. Дубровин В. М. Живописные основы художественной грамоты: монография. — М.: МГПУ, 2012. — 212 с.
6. Кокина П. О. Концепции изучение современного искусства сквозь призму социологии // Общество: социология, психология, педагогика. 2021. № 4. С. 95–100.
7. Маркина Т. Разрезанную картину Бэнкси продали втрое дороже, чем ожидалось // Новости искусства. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20211015-jnvk/> (Дата обращения: 10.07.2022).
8. Раппапорт А. «Веревки» Ильи Кабакова. Опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа // Советское искусствознание. 1990. № 26. С. 33–61.
9. Роцин С. П. Научное обоснование основных положений основных положений изобразительного искусства — важнейшая задача методики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 1(33). С. 236–241.
10. Роцин С. П. Композиция как учебная дисциплина // Наука и школа. 2018. № 2. С. 80–83.
11. Рыков А. В. Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2012. Вып. 3. С. 115–122.
12. Светлов И. Е. Контрасты московской живописи. Заметки с выставок // Вестник славянских культур. 2009. № 12. С. 91–111.
13. Филиппова Л. С. Значение рисования с натуры в развитии навыков художественного восприятия у детей // Перспективы художественно-образовательного и социокультурного развития столичного мегаполиса. — М., 2016. С. 220–224.
14. Хлебников А. С. Диалог художников прошлого и настоящего // Балет. 2010. Т. 161. № 2. С. 56–59.

**REFERENCES**

1. Arkhipov A. A., Penzin I. S., Roshchin S. P. *Risunok golovy cheloveka (Drawing of a human head)*, Monografiya, Moscow, MGPU, 2016, 80 p.
2. Burd'e P. *Teoreticheskaya sotsiologiya: Antologiya (Theoretical Sociology: An Anthology)*, V 2 ch., Moscow, 2002, Ch. 2, P. 163–191.
3. *Vserossiiskii vystavochnyi proekt «Romantiki realizma» (All-Russian exhibition project «Romantics of realism»)*, 2007-2012, <http://www.artprima.ru>
4. Dzheimison F. *Logos*, 2000, No. 4, P. 63–77.
5. Dubrovin V. M. *Zhivopisnye osnovy khudozhestvennoi gramoty (Pictorial foundations of artistic literacy)*, monografiya, Moscow, MGPU, 2012, 212 p.
6. Kokina P. O. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika*, 2021, No. 4, P. 95-100.
7. Markina T. *Novosti iskusstva (Art News)*, <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20211015-jnvk/>
8. Rappaport A. *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 1990, No. 26, P. 33–61.
9. Roshchin S. P. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2010, No. 1(33), P. 236-241.
10. Roshchin S. P. *Nauka i shkola*, 2018, No. 2, P. 80-83.
11. Rykov A. V. *Vestnik SPbGU. Ser. 2*, 2012, Vyp. 3, P. 115-122.
12. Svetlov I. E. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2009, No. 12, P. 91-111.
13. Filippova L. S. *Perspektivy khudozhestvenno-obrazovatel'nogo i sotsiokul'turnogo razvitiya stolichnogo megapolisa (Prospects of artistic, educational and socio-cultural development of the metropolitan metropolis)*, Moscow, 2016, P. 220-224.
14. Khlebnikov A. S. *Balet*, 2010, T. 161, No. 2, P. 56-59.



**С.Б. Новиков, Л.И. Уколова,  
В.О. Малащенко, А.П. Юдин**

## **Воспитательный вектор эстрадного жанра, как эффективное средство формирования мировоззрения у молодого поколения**

*Аннотация: В статье рассматриваются вопросы выбора и значения вокального эстрадного репертуара, который по мнению авторов является отражением патриотического мировоззрения исполнителя. Выбор репертуара представлен в статье как отражение отношения студента к исторической памяти нашего государства, к духовной связи поколений, к тому, что является частью национальной идеи, в связи с чем возрастает ответственность высшего учебного заведения за вокальный репертуар будущего учителя музыки;*

*Ключевые слова: массовая культура, вокальная подготовка, микрофонное пение, музыкальное искусство эстрады, популярная музыка, приоритет в выборе песен, художественные качества текстов и мелодии, воспитание молодого поколения, духовное господство в мире, российская эстрадная песня.*



настоящее время в России, наряду с радикальными политическими, экономическими, социальными преобразованиями, происходят серьезные изменения в области культуры, искусства и общественного сознания. В этих условиях музыкальное искусство эстрады занимает особую нишу в художественной культуре России. Набирает популярность микрофонное пение с сопровождением оркестровых фонограмм. Такой вид вокального музицирования набирает популярность как в любительской среде, так и среди студентов музыкальных направлений ВУЗов. Как правило, эта музыка относится к массовой культуре, разного уровня художественной ценности. Многочисленные студии эстрадного вокала

предлагают свои услуги желающим проявить и развить свой вокальный талант в эстрадном жанре.

По нашему мнению, пение, в том числе эстрадное пение являются одним из могучих средств формирования личности учащихся, способствует развитию их творческих способностей и музыкального вкуса. Установлено, что современное эстрадное вокальное искусство во всем многообразии своих средств и форм оказывает огромное влияние на сознание, чувства, вкусы, формирование эстетического отношения к действительности, развитие творческих качеств личности, способствует ее всестороннему развитию.

Привлекательность такого вида музицирования можно объяснить несколькими факторами:

- Во-первых, технической доступностью: для занятий требуется весьма несложное техническое оснащение в виде компьютера с доступом в интернет и акустической системы хорошего качества звучания. На первом этапе в домашних условиях не обязательно даже микрофонное усиление звучания голоса.
- Во-вторых, такая форма творческого самовыражения не требует специального музыкального образования. Достаточно наличия у человека природных данных таких как музыкальный слух и музыкальная память.
- В-третьих, привлекательность такого музыкального творчества определяется и психологическими факторами: возможностью погрузиться в атмосферу радости при исполнении песен, которые отвечают вкусам и исполнительским возможностям.

Привлекательным является и коммуникационный фактор, открывающий возможность найти себе единомышленников, войти в круг людей, объединённых похожими эстетическими установками в большом мире разнообразных направлений вокальной популярной музыки.

В последние годы пение в сопровождении фонограммы, потеснив традиционную академическую форму занятий вокалом, утвердилось как одна из форм вокальной подготовки студентов музыкальных направлений ВУЗов. Студенты музыкальных направлений – это как правило будущие учителя музыки, которым предстоит работать в школах и участвовать не только в образовательном, но и в воспитательном процессе школьников. От того с каким репертуаром придут в школы молодые учителя, зависит вектор воспитания молодого поколения.

Любая творческая деятельность оказывает влияние на личность человека, формирует эстетические и морально-этические установки.

Целью настоящей статьи является подтверждение мысли о том, что выбор репертуара является отражением патриотичности мировоззрения исполнителя,

в случае, если исполнителем является школьный учитель музыки, зависит и патриотический воспитательный вектор его деятельности.

Задачи, которые мы поставили касаются следующих позиций: представить выбор репертуара как отражение отношения студента к исторической памяти нашего государства, к духовной связи поколений, к тому, что является частью национальной идеи, в связи с чем возрастает ответственность высшего учебного заведения за репертуар будущего учителя музыки; показать, что приоритет в выборе репертуара не всегда связан с художественными качествами песен, их содержательностью музыкальной и поэтической, а находится в подчинении таких факторов как популярность, «раскрученность» песни в медиа пространстве, когда в выборе репертуара исполнитель изменяет отечественной эстраде и склоняется в сторону западной популярной музыки с текстом на английском языке.

Действительно ли приоритет в выборе песен всегда определяется исключительно художественными качествами самих песен? Или, возможно, в последние три десятилетия российской новейшей истории среди российских исполнителей выделилась значительная группа, которая сознательно или неосознанно включила себя в мировую систему массовой культуры, происхождение которой из США является неоспоримым фактом.

При этом художественные качества песен для представителей этой группы являются фактором второстепенным. Представители этой группы не признают наличие западного, преимущественно американского, «культурного кода», который специально формировался, чтобы притягивать поклонников многих стран мира.

Действительно, популярная музыка способна притягивать огромную аудиторию и в этой связи может быть использована в качестве мощного пропагандистского фактора. Под этот культурный феномен можно положить политически мотивированную цель. Такое явление и случилось, когда популярная музыка стала использоваться Соединёнными Штатами Америки в стратегической цели по установлению глобальной гегемонии.

Исторические условия развития мира после второй мировой войны сложились таким образом, что Соединённые Штаты Америки получили наиболее благоприятные экономические условия развития. Постепенно США стали занимать доминирующее положение по многим позициям в западном мире. Это в том числе отразилось в массовой культуре. После Второй мировой войны начался интенсивный экспорт индустрии американской массовой культуры в Европу. США стремились не только к экономическому, но и к духовному господству в мире. Характерно, что в развитии массовой культуры в США в значительной степени

отразилась специфика политики «перековки в тигле», которая ярко процветала и в социальной жизни.

Появляется американский стандарт художественной ценности для продукции в области популярной музыки. Справедливости ради нужно сказать, что американская популярная музыка была действительно достаточно высокого качества. После второй мировой войны американские авторы создавали новые привлекательные направления массовой музыкальной культуры такие как рок эн рол, твист, развивались новые музыкально-драматургические жанры, такие как мюзикл, при этом массовая культура была в США всегда коммерческим проектом.

Однако наряду с коммерческими целями ставились и идеологические. Осуществлялась многосторонняя программа демонстрации американского образа жизни, и его привлекательности для всего остального мира.

Массовая культура в рамках своей лёгкости и развлекательности способствовала реализации такой цели. К тому же, европейские страны, разрушенные и измученные военными невзгодами, нуждались в позитивных впечатлениях, и в лёгкой музыке они их получали из США. В сознании европейцев складывался позитивный образ этой страны. Доказательством того, что это была продуманная и по особому плану осуществляемая деятельность, является подписанный в 1948 году в США закон 402 об обмене в области информации и культуры, который получил название закона Смита-Мундта. Этот закон уполномочивал американское правительство принимать необходимые меры, призванные содействовать росту взаимопонимания между американским народом и народами других стран.

В 1953 году в США был образован орган внешнеполитической пропаганды — информационное агентство ЮСИА (англ. USIA, United States Information Agency). Существовал до 1999 года. В полномочия ЮСИА входило распространение за рубежом информации о Соединенных Штатах, американском народе и политике через прессу, публикации, радио, кино и другие средства информации, а также через информационные центры и инструкторов за границей.

Известно, что именно в эти годы складывалось идеологическое противостояние главных политических соперников в мире СССР и США. Область массовой культуры стала частью этого противостояния. Американская англоязычная песенная культура противостояла отечественной российской культуре.

Власти СССР в лице Министерства Культуры и разных уровней аппарата КПСС препятствовали проникновению западной популярной музыки. Под запретом было исполнение на концертных площадках джазовой музыки, популярных песен на английском языке и многое другое.



На фоне этого противостояния развивалась отечественная эстрадная музыка. Формировалась блестящая плеяда профессиональных композиторов и поэтов, песни которых с точки зрения музыкального и поэтического материала ни в чём не уступали американской популярной музыке. Если говорить о художественной ценности песни для исполнителя и слушателя, то она складывается из двух неразрывно связанных составляющих: музыки и слова.

Песня — это синтез слова и музыки. Если рассматривать в этом контексте англоязычные песни, то для большинства русскоязычной аудитории оценить художественные достоинства текста песен не представляется возможным. Дословный перевод с английского на русский не может дать представления о поэтических достоинствах английского текста. Это означает, что исполнитель и слушатель из русскоязычной среды лишены возможности оценить художественные достоинства текста английской песни в оригинале. Поэтическая глубина текста английской песни не является ассоциативно близкой и понятной.

В этой связи можно предположить, что русский исполнитель берёт песню в свой репертуар, потому что песня через пропагандистские механизмы «раскручена» и, в определённом смысле, навязана мировому медийному пространству. Включая такую песню в репертуар, русскоязычный исполнитель демонстрирует, в некотором смысле свою лояльность американскому «культурному коду». Русскоязычный слушатель включает в свою фонотеку такой репертуар по тем же причинам.

Аналогичная экспансия американской массовой культуры касается и других стран, и народов: французов, немцев, испанцев, итальянцев и других. Косвенным примером американской политики культурной экспансии и своеобразной «переплавки в тигле» может служить песня «Молитва» (The Prayer), авторами которой стали как итальянцы Alberto Testa, Tony Renis, так и американцы Carol Bayer Sager и David Foster в которой присутствует текст как на итальянском, так и на английском языке.

Есть и другие примеры. Популярная мировая звезда поп музыки Лара Фабиан (фр. Lara Fabian), франкоязычная певица — большинство песен поёт на английском. Селин Дион (фр. Сeline Marie Claudette Dion), — певица франко-канадского происхождения. Её родной язык — французский. Первый альбом записала на французском, все последующие альбомы состоят из песен на английском языке. Вот так происходит нарастание доминирования американского влияния на исполнителей.

Песни, созданные российскими авторами, для русского человека обладают истинным синтезом слова и музыки. Российские поэты создали настоящие шедевры для песенного жанра отечественной эстрады. Темы разнообразны и при этом эти тексты несут глубокую поэзию и уже сами по себе проникают в сердца

исполнителей и слушателей. В синтезе с прекрасной музыкой воздействие слова усиливается многократно.

Музыка российских песен, созданная талантом выдающихся профессиональных композиторов, не уступает зарубежным образцам ни богатством мелодий, ни разнообразием и богатством гармоний. Полный перечень имён авторов займёт несколько страниц.

Плеяда блестящих композиторов таких как И.О. Дунаевский, В.П. Соловьёв-Седой, Т.Н. Хренников, К.Я. Листов, А.И. Островский, Б.А. Мокроусов, Э.С. Колмановский, А.Н. Пахмутова, А.А. Бабаджанян, Я.А. Френкель, М.Г. Фрадкин, Д.Ф. Тухманов, Ю.М. Антонов, М.Л. Таривердиев, М. А. Минков. Этот список имён далеко не полный.

Поэты, создававшие тексты для песен, могут быть представлены такими именами как М.В. Исаковский, М.Л. Матусовский, А.И. Фатьянов, М.И. Танич, Л.П. Дербенёв, К.Я. Ваншенкин, Н.Н. Добронравов, И.Д. Шаферан. Это тоже далеко не полный перечень имён поэтов-песенников.

Иллюстрировать достоинства российской эстрадной песни в сопоставление с американской можно через прослушивание некоторых примеров.

Для примера можно сопоставить популярную песню «Strengers in The Nigh» композитора В. Самферт и песню «Внезапный час» композитора А. Бабаджаняна. Первую блестяще исполнил популярный американский певец Фрэнк Синатра, вторую – несравненный советский певец Муслим Магомаев. Трудно отдать предпочтение одной из песен в плане музыки, качества оркестровки и исполнения обоими певцами. Однако американская песня известна слушателям во всём мире, советская же песня была известна в своё время только советским русскоязычным слушателям.

Полноценное восприятие песен в плане истинного синтеза слова и музыки доступно только слушателям носителям соответствующего языка: американская песня — для англоязычных слушателей, а советская песня — для русскоязычных слушателей. Российская песенная эстрадная музыка необыкновенно разнообразна и богата красивыми и содержательными песнями. Кроме того, отечественные песни, овеянные историческими событиями, несут в себе мощный воспитательный заряд.

Наступает время нового политического противостояния России и США. Начинает приходить осознание необходимости мобилизации и преобразований в нашей стране по многим направлениям жизни общества. Культурная политика будет также значима на этом пути, как и экономическая. Возвышение прекрасных песен, созданных композиторами и поэтами в нашей стране и противопоставление их англосаксонской массовой культуре — задача, которая приобретает

государственный масштаб. Это становится руководством к действию творческих образовательных учреждений всех уровней.

Преподаватели департамента музыкального искусства Московского городского педагогического университета эту задачу понимают и при выборе репертуара всегда делают акцент на отечественную песни, давно ставшие классикой отечественного эстрадного жанра.

Заполнение досуга, лёгкость и развлекательность — вот, на первый взгляд, главные факторы мотивации занятия таким видом творчества. Однако лёгкий, развлекательный жанр эстрадной песни может нести в себе глубокий воспитательный импульс. Есть в этом творческом процессе и социальная составляющая. Каждое поколение берёт в свой репертуар песни близкие ему по содержанию. Старшее поколение, как правило, поёт песни, сопровождавшие молодые годы. Молодое поколение поёт песни новейшего времени.

На этом творческом поле часто происходит взаимообмен, при котором молодое поколение обращает своё внимание на достойные образцы эстрадных песен старшего поколения, и, наоборот, старшее поколение с увлечением поёт песни молодых людей. Это символично как связь поколений. Песенный репертуар должен отвечать возрасту певца и его духовно — нравственному обогащению, вызывать эмоциональный отклик. Педагогам эстрадного вокала предпочтение следует отдавать музыкальным произведениям, которые имеют свою драматургию, содержат яркие и узнаваемые образы, близкие их жизненному опыту и выраженные простыми, ясными средствами.

### **Литература**

1. Беккерман П.Б. Ресурсы для творческого развития обучающихся профессиям негуманитарного профиля в контексте реализации компенсаторной и воспитательной функций дополнительного художественного образования // *Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования: Материалы науч.-практ. конф. Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета в рамках Фестиваля науки-2017.* — М., 2017. С. 40-51.
2. Грибкова О.В. Значение музыкального образования в современной школе // *Антропологическая дидактика и воспитание.* 2021. Т. 4. № 4. С. 102-108.
3. Грибкова О.В. Формирование готовности современного учителя к инновационной деятельности в музыкально-образовательном пространстве // *Педагогический научный журнал.* 2022. № 4. С. 61-68.
4. Калимуллина О.А. Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик: дисс. ... кандидата педагогических наук. — Казань, 2009.
5. Муратов М.М. Эстрада как феномен массовой культуры: дис. ... канд. филос. наук. — Казань, 2005. — 158 с.
6. Новиков С.Б., Беккерман П.Б. Возрождение традиций Советской и Российской песенной культуры как ориентир дополнительного образования молодёжи // *Сборник научных статей по материалам XVIII Межд. науч.-практ. конф. «Экология как основа интегрированного обучения: Юсовские чтения»* — М., 2018. С. 243-249.
7. *Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал).* Коллективная монография. — М.: УЦ Перспектива, 2021. — 176 с.

8. Тагильцева Н.Г. Эстетическое восприятие музыкального искусства и самосознание ребенка. Монография. – Екатеринбург, 2008. – 101 с.
9. Уколова Л.И. Историческая ретроспектива построения педагогически организованной музыкальной среды: сущность, формы и методы // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т.4. № 3. С. 20-35.
10. Уколова Л.И., Лю Ч. Музыкально-театральная деятельность подростков в контексте обучения и воспитания личности // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 6. С. 195-210.
11. Ушаков Д. Интернет в профессиональной деятельности [Электронный ресурс] URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=87698>. (Дата обращения: 16.05.2019).
12. Хотите быть счастливыми – пойте! [Электронный ресурс] URL: <http://www.ug.ru/article/248> (Дата обращения: 05.05.2019).

### **REFERENCES**

1. Bekkerman P.B. Innovatsii i traditsii v sfere kul'tury, iskusstva i obrazovaniya (Innovations and traditions in the field of culture, art and education), *Materialy nauch.-prakt. konf.*, Moscow, 2017, pp. 40-51.
2. Gribkova O.V. Antropologicheskaya didaktika i vospitanie, 2021, Т. 4, No. 4, pp. 102-108.
3. Gribkova O.V. Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal, 2022, No. 4, pp. 61-68.
4. Kalimullina O.A. Razvitiye tvorcheskogo potentsiala podrostkov sredstvami muzykal' no-esteti cheskikh praktik (Development of creative potential of teenagers by means of musical and aesthetic practices), *dissertatsiya*, Kazan', 2009.
5. Muratov M.M. Estrada kak fenomen massovoi kul'tury (Pop music as a phenomenon of mass culture), *dissertatsiya*, Kazan', 2005, 158 p.
6. Novikov S.B., Bekkerman P.B. Ekologiya kak osnova integrirovannogo obucheniya: Yusovskie chteniya (Ecology as the basis of integrated learning: Yusov Readings), *Sbornik nauchnykh statei*, Moscow, 2018, pp. 243-249.
7. Sovremennye tendentsii obrazovaniya v kul'ture i iskusstve (kharakteristika, struktura, razvivayushchii potentsial) (Modern trends of education in culture and art (characteristics, structure, developing potential)), *Kollektivnaya monografiya*, Moscow, UTs Perspektiva, 2021, 176 p.
8. Tagil'tseva N.G. Esteticheskoe vospriyatие muzykal'nogo iskusstva i samosoznanie rebenka (Aesthetic perception of musical art and self-awareness of the child), *Monografiya*, Ekaterinburg, 2008, 101 p.
9. Ukolova L.I. Antropologicheskaya didaktika i vospitanie, 2021, Т.4, No. 3, pp. 20-35.
10. Ukolova L.I., Lyu Ch. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2021, No. 6, pp. 195-210.
11. Ushakov D. Internet v professional'noi deyatel'nosti (Internet in professional activity), <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=87698>.
12. Khotite byt' schastlivymi – poite! (If you want to be happy, sing!), <http://www.ug.ru/article/248>



**Н.Б. Буянова**

## **Фаза авторитета в профессиональной работе дирижера-хормейстера**

*Аннотация: В статье выявляются конкретные параметры в дирижерско-исполнительской практике, соблюдение которых позволяют руководителю завоевать авторитет среди участников коллектива. Главным и определяющим условием автор выделяет в первую очередь профессиональную состоятельность дирижера, подтвержденную необходимым всесторонним комплексом общих и специальных способностей. Помимо перечисленных качеств, в обретении авторитета очень важен личный пример дирижера и его поведенческие установки, то есть, все те качества, которые можно отнести к категориальным понятиям нравственности, порядочности и культуры поведения. Заслуженный авторитет музыкант-руководитель приобретает в процессе личного и профессионального роста. Профессиональное совершенствование личности, рост её мастерства ведут к развитию творческого, инициативного отношения к творческому процессу во всех его проявлениях. Совокупность рассматриваемых в статье параметров говорит о присутствии в личности руководителя музыкально-исполнительского коллектива лидерских черт, что является обязательным условием полноценной профессиональной реализации и способствует обретению заслуженного и устойчивого профессионального и личного авторитета.*

*Ключевые слова: дирижер-хормейстер, авторитет, стиль руководства, качества личности руководителя, управление художественно-творческим коллективом.*



правление художественно-творческим коллективом – процесс сложный. В коммуникации коллектива и руководителя всегда существует некая подчиненность, без которой творческие идеи руководителя как художника, интерпретатора, инициатора креативных идей «априори» не могут быть реализованы. Однако способность к подчинению может быть вызвана разными действиями руководи-

теля. Либо происходит подчинение силе приказа, что есть авторитарность, либо подчинение как «согласие», рожденное авторитетом руководителя. Именно авторитет – важнейшее качество руководителя-музыканта, в частности, руководителя хорового коллектива.

В дирижерско-исполнительской практике можно выделить конкретные параметры, соблюдение которых позволяют руководителю завоевать авторитет среди участников коллектива.

Главным и определяющим условием здесь следует признать в первую очередь музыкантскую состоятельность дирижера, подтвержденную необходимым всесторонним комплексом общих и специальных способностей, а именно:

- повышенные музыкальные данные: острый гармонический слух, развитый динамический слух, чувство звукового баланса, развитая память, чувство формы и т. п.;
- пластические способности;
- административный талант, так называемая организаторская «хватка»;
- высокоразвитый интеллект.

По словам известного российского дирижера К. П. Кондрашина, отсутствие любой из перечисленных способностей, «в известной степени обесценивает дирижера» [9, с. 9].

Помимо перечисленных качеств, в обретении авторитета очень важен личный пример дирижера и его поведенческие установки, такие как вежливость в обращении; широкий круг интересов помимо музыки; жертвенность в отношении к искусству; аккуратность в поведении; эlegantность. То есть, все те качества, которые можно отнести к категориальным понятиям нравственности, порядочности и культуры поведения.

В этой связи можно привести слова Н. С. Голованова, считавшего, что «авторитет дирижера и его значение для исполнительских масс никогда не создаются искусственно, а возникают естественно после того, как исполнители увидят и почувствуют на себе знание и мастерство дирижера, пользу от его репетиций. Мудрый, строгий, принципиальный, объективный и честный дирижер-руководитель – вот кто нужен армии исполнителей. Его авторитет, музыкальный и нравственный, будет непоколебим» [4, с. 28].

Безусловно, заслуженный авторитет музыкант-руководитель приобретает в процессе личного и профессионального роста. Профессиональное совершенствование личности, рост её мастерства ведут к развитию творческого, инициативного отношения к творческому процессу во всех его проявлениях.

Осуществляя активную деятельность как субъект социальных отношений, человек получает возможность реализовать себя. Значимую часть жизни человека занимает период профессиональной деятельности, «выполнение которой

требует социальных знаний, умений и навыков, а также профессионально обусловленных качеств личности» (Э. Ф. Зеер) [6, с. 30]. Поэтому решающее значение в становлении личности принадлежит ведущей деятельности. Профессионализацию личности следует рассматривать как многоэтапный, но целостный и непрерывный процесс формирования специфических видов трудовой активности человека, регулируемый на основе комплекса субъективных (личностных) и объективных (социальных) факторов. Психологи подчеркивают, что в процессе становления профессионала происходит увеличение масштаба личности человека, что даёт ему возможность заниматься саморазвитием, самосовершенствованием, сознательно влиять на свою профессиональную биографию. Соответственно положительные и отрицательные последствия профессионализма определяются личностными особенностями субъекта деятельности, спецификой объекта, универсальностью и содержанием конкретной деятельности.

Психологи и социологи считают, что непрерывный процесс профессионального становления охватывает длительный период жизни человека — около 35—40 лет. Безусловно, столь длительный период позволяет разделить его на отдельные стадии или фазы. Е. А. Климов [8, с. 4] указывает на следующие ступени профессионального развития:

- оптация — период выбора профессии в учебно-профессиональном заведении;
- адаптация — вхождение в профессию и привыкание к ней;
- фаза интернала — приобретение профессионального опыта;
- мастерство — квалифицированное выполнение трудовой деятельности;
- фаза авторитета — достижение профессионалом высокой квалификации;
- наставничество — передача профессионалом своего опыта.

В контексте рассматриваемой проблемы остановимся на фазе авторитета (достижение профессионалом высокой квалификации) и стадии наставничества (передача профессионалом своего опыта).

В музыкальной деятельности фаза авторитета и период наставничества имеют весьма пролонгированный характер. По сути можно утверждать, что профессиональная деятельность в области художественного творчества вообще не имеет четко завершенных периодов и этапов. Каждый художник в разные периоды своего творчества совершенно по-разному оценивает собственные достижения. В истории известно множество примеров (С. В. Рахманинов, А. Тосканини, Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, Н. С. Голованов), когда успешные музыканты в довольно зрелом возрасте считали, что еще не достигли творческих высот. Эти факты говорят только о высочайшей требовательности художника к себе, о той

высокой мере ответственности перед искусством и слушателями, которая и является основой истинного творчества.

Как уже говорилось ранее, в профессии дирижера одним из способов взаимодействия с творческим коллективом является авторитаризм. В самом деле, специфика общения дирижера с большим коллективом музыкантов, обладающих разными характерами, взглядами на творчество, различным мировоззрением, безусловно, вызывает к жизни выстраивание определенной иерархии во взаимоотношениях с музыкантами. То есть сама профессия музыканта-руководителя, дирижера предъявляет определенные требования к его личности. Помимо всего прочего с 30-х годов в Советской России повсеместно берется на вооружение командно-административный стиль руководства, что не могло не отразиться на формировании всеобщей «тональности» авторитаризма в психолого-педагогических действиях музыкантов-руководителей.

Однако в реалиях современного мировоззрения совершенно очевидно, что авторитарно-установочные принципы управления, получившие столь широкое распространение в российской музыкально-исполнительской культуре прошлого, не содержат достаточного потенциала необходимого для руководства художественно-творческим процессом. Это обусловлено кардинальным изменением социокультурных условий, заметными переменами в сознании индивида, его поведенческих реакциях, мотивации и направленности личности.

Исходя из сказанного, проблема авторитарности интересна не только с теоретической точки зрения. Тесно смыкаясь с проблемой авторитета в художественно-творческом коллективе, она приобретает важнейшее практическое значение. Ее прикладной характер наиболее ярко «высвечивается» в реалиях современного искусства, поскольку от того, кто и как руководит, зависит уровень музыкально-исполнительских коллективов, состав участников, творческие достижения, а, главное, от этого зависит развитие духовно-нравственных ориентиров исполнителей.

Поэтому в условиях современного образования становится не случайным осмысление самого процесса творческого управления, а также выявление тесной связи художественно-творческих процессов с теориями и эмпирическими исследованиями в области социологии и менеджмента.

Одновременно в сферу художественно-творческого процесса все глубже и основательнее интегрируют научные знания из области физиологии и психологии. Например, А. М. Пазовский, опираясь на научные исследования Л. С. Выготского и Б. М. Теплова, тесно связывал процесс дирижирования со специфической музыкального мышления. Он совершенно обоснованно утверждал, что «... внутренняя программа и рожденные воображением поэтические идеи и образы, вызывая яркие ассоциации и представления, помогут включить творче-



ское внимание исполнителя в содержание музыки, в круг ее мыслей, чувств, настроений, а эмоциональная память, каждый раз воскрешая найденные образы и ассоциации, естественно, воскресит и необходимое исполнительское самочувствие. Глубокое же знание стиля композитора, постижение авторского замысла, наконец, хороший, тонкий вкус предостерегут музыканта от навязывания произведению чуждого ему содержания, будут содействовать естественности и правдивости интерпретации» [11, с. 69].

Вследствие этого требования настоящего времени тесно связаны с проблемой «завоевания» и укрепления авторитета руководителя художественно-творческого (музыкально-исполнительского) коллектива. Эти задачи должны решаться уже в период обучения студента-дирижера.

Все сказанное позволяет сделать ряд промежуточных выводов.

1. В творческой деятельности, в музыкально-исполнительском искусстве лидерство в авторитарных проявлениях и формах не способствует развитию творческого потенциала, раскрытию индивидуальности, подавляет и «унифицирует» проявления самобытности и оригинальности участников коллектива.

2. Авторитарность несовместима с творчески-созидательным импульсом, что в музыкально-исполнительском коллективе проявляется на субъективном уровне – в качестве звучания.

3. В профессиональном становлении и развитии студента-музыканта важнейшее значение имеет способность личности к самоактуализации, в процессе которой личность приобретает самостоятельность, независимость и зрелость.

4. В самоактуализации индивида в определенной степени отражается направленность личности, в структуру которой входят потребности и интересы личности, ее психофизиологические склонности, мотивационная сфера и духовно-нравственные идеалы, ценностная ориентация и убеждения.

5. Зрелость можно охарактеризовать как совокупность нескольких факторов:

- стремление к самосовершенствованию;
- способность к самовыражению;
- возможность принятия ответственных решений;
- самодостаточность.

6. Направленность личности обусловлена способностями индивида и степенью его одаренности, что позволяет говорить о предрасположенности к тому или иному виду деятельности. Не менее важна роль характера, а также волевых, эмоциональных и интеллектуальных особенностей личности. Поэтому направленность необходимо рассматривать в качестве системообразующего свойства личности, определяющего ее психологический склад.

7. Атрибутивным свойством самоактуализирующей личности является креативность, как показатель творческого потенциала индивида. Ведущим признаком креативности является инициативное отношение к действительности, желание ее позитивного преобразования с целью утверждения принципов гуманности. Не менее значимо желание созидать, делиться опытом, формировать положительный модус в разных областях взаимодействия между людьми.

8. Креативная доминанта имеет большое значение в художественно-творческой деятельности, поскольку позволяет не только изъять в предметной реальности собственное – индивидуальное мировосприятие, но и посредством художественных средств выражения повлиять на мировоззрение общества.

9. В деятельности руководителя художественно-творческого коллектива особенно важен креативный потенциал. В контексте управленческих задач креативность позволяет осуществлять художественное руководство, умело сочетая авторитарность и художественную волю с воспитанием и обучением.

В целом, совокупность перечисленных параметров говорит о присутствии в личности руководителя музыкально-исполнительского коллектива лидерских черт, что является обязательным условием полноценной профессиональной реализации и способствует обретению заслуженного и устойчивого профессионального и личностного авторитета.

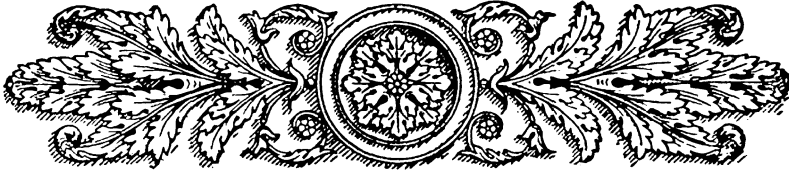
### **Литература**

1. Буянова Н.Б., Кошкина Е.В. Профессионально-личностные качества руководителя любительского хора // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2021. № 6. С. 127-137.
2. Вальтер Б. Фрагменты автобиографии // *Советская музыка*. 1958. №10 (239). С. 92-98.
3. Вебер М. «Объективность» социально-научного и социально-политического познания // *Избранные произведения*. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с. Ч. 2. С. 345-643.
4. Голованов Н.С. Сборник статей и воспоминаний / Сост.: Е. Грошева, В. Руденко. – М.: Советский композитор, 1982. – 295 с.
5. Живов В.Л. Дирижерская этика как раздел хороведения // *Педагогический научный журнал*. 2022. № 4. С. 12-18.
6. Зеер Э.Ф. *Психология профессий: Учебное пособие для студентов вузов*. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2005. – 336 с.
7. Калантарова О.В. Самосознание музыканта как основа его профессионального самообразования // *Антропологическая дидактика и воспитание*. 2022. Т. 5. № 1. С. 46-61.
8. Климов Е.А. *Психология профессионала*. – М.: Издательство «Институт практической психологии», Воронеж: НПО «МО-ДЭК», 1996. – 400 с.
9. Кондрашин К.П. *Мир дирижера (Технология вдохновения)*. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1976. – 190 с.
10. Низамутдинова С.М. Музыкально-исполнительская деятельность как фактор самоактуализации педагога-музыканта // *Искусство и образование*. 2022. № 4 (138). С. 113-118.
11. Пазовский А.М. *Записки дирижера* / Ред. В. Кухарского. – М.: Музыка, 1966. – 562 с.
12. Памяти Н.М. Данилина: *Письма. Воспоминания. Документы*. Сборник статей / Сост.-ред. А.А. Наумов. – М.: Сов. композитор, 1986. – 312 с.

13. Петенева Е.С. «Я-образ» личности музыканта: к проблеме самопознания в профессиональной деятельности (педагогический взгляд) // Искусство и образование. 2022. № 1 (135). С. 146-155.
14. Щербаклова А.И. Феномен творческой личности в истории культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 4 (20). С. 9-20.
15. Щербаклова А.И. Постигание музыкального искусства как условие духовно-нравственного обновления общества // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 1 (17). С. 9-16.

## **REFERENCES**

1. Buyanova N.B., Koshkina E.V. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 2021, No. 6, P. 127-137.
2. Val'ter B. *Sovetskaya muzyka*, 1958, No. 10 (239), P. 92-98.
3. Veber M. *Izbrannyye proizvedeniya (Selected works)*, Moscow, Progress, 1990, 808 p. Ch. 2, P. 345-643.
4. Golovanov N.S. *Sbornik statei i vospominanii (Collection of articles and memoirs)*, Sost.: E. Grosheva, V. Rudenko, Moscow, Sovetskii kompozitor, 1982, 295 p.
5. Zhivov V.L. *Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal*, 2022, No. 4, P. 12-18.
6. Zeer E.F. *Psikhologiya professii (Psychology of professions)*, *Uchebnoe posobie dlya studentov vuzov*, Moscow, Akademicheskii proekt; Fond Mir, 2005, 336 p.
7. Kalantarova O.V. *Antropologicheskaya didaktika i vospitanie*, 2022, T. 5, No. 1, P. 46-61.
8. Klimov E.A. *Psikhologiya professional (Psychology of a professional)*, Moscow, Izdatel'stvo Institut prakticheskoi psikhologii, Voronezh, NPO MO-DEK, 1996, 400 p.
9. Kondrashin K.P. *Mir dirizhera (The Conductor's World)*, Leningrad, Muzyka, Leningr. otd-nie, 1976, 190 p.
10. Nizamutdinova S.M. *Iskusstvo i obrazovanie*, 2022, No. 4 (138), P. 113-118.
11. Pzovskii A.M. *Zapiski dirizhera (Notes of the conductor)*, Red. V. Kukharskogo, Moscow, Muzyka, 1966, 562 p.
12. Pamyati N.M. Danilina: Pis'ma. *Vospominaniya. Dokumenty (In memory of N.M. Danilin: Letters. Memories. Documents)*, *Sbornik statei*, Sost.-red. A.A. Naumov, Moscow, Sov. kompozitor, 1986, 312 p.
13. Peteneva E.S. *Iskusstvo i obrazovanie*, 2022, No. 1 (135), P. 146-155.
14. Shcherbakova A.I. *Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke*, 2022, No. 4 (20), P. 9-20.
15. Shcherbakova A.I. *Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke*, 2022, No. 1 (17), P. 9-16.



*Гао Тяньли*

## **Сущность и структура комплексного подхода в контексте поиска эффективных методик начального обучения эстрадно-джазовому вокалу в Китае**

*Аннотация: Основной фокус статьи направлен на осмысление потенциала комплексного подхода в разработке эффективных методик обучения эстрадно-джазовому вокалу с выявлением его ключевых принципов и существенные характеристики. Автор приводит ряд ключевых методов, обнаруживающих соответствие выявленным параметрам, обосновывает правомерность и необходимость их внедрения в рамках разрабатываемой модели.*

*Ключевые слова: обучение, подход, комплексность, инструменты, интегративность, междисциплинарность, системность, психология, музыкальная педагогика, методы, джаз, импровизация, эстрадно-джазовый вокал.*



настоящее время в мировой педагогике сложилось множество школ и направлений, использующих в качестве исследовательских инструментов всевозможные подходы и их комбинации в самом различном составе. Обоснованность выбора тех или иных подходов подтверждается эффективностью каждой отдельно взятой методики, демонстрирующей репрезентативность выборки, наличие экспериментальных групп, констатирующих и формирующих этапы апробации. Данное положение справедливо как для общей, так и для музыкальной педагогики, являющейся ее отраслевым ответвлением.

На протяжении последних десятилетий мы можем наблюдать устойчивую тенденцию повышения интереса исследователей к методикам на основе конкретных подходов. Среди них, наиболее часто встречаются: синергетический, культурологический, аксиологический, феноменологический, поликультурный,

интегративный, имманентный, компетентностный, контекстуальный, стилевой, деятельностьный, компаративный, системно-деятельностный, системно-синергетический и др. Однако, вместе с этим, обнаруживается размывание границ в понимании сущности этих инструментов, неочевидность их функциональных отличий. Данная проблема является объектом целого ряда исследований в области философии науки, филологии, психологии и других частно-научных направлений, ориентированных на поиск смыслового разграничения в понимании этих подходов [4; 7; 8; 9, 10].

Для настоящего исследования особый интерес представляет комплексный подход, включающий в себя наибольшее число эффективных принципов, составляющих основу таких важных, но узконаправленных подходов как, например, герменевтический, интегративный или компетентностный. Отметим, что проблема неоднозначности трактовки комплексного подхода также нашла отражение в научной литературе, где он часто отождествляется или разграничивается с подходом системным [2]. Кроме того, в педагогической литературе встречаются такие понятия, как «системно-комплексный подход» и «комплексный системный подход» как обязательный концептуальный дидактический принцип [5]. В любом случае, оба этих подхода ориентированы на интеграцию научных данных, путем учета и применения различных междисциплинарных инструментов, направленных на получение того или иного результата.

Попытки исследователей осуществить качественный методологический анализ системного и комплексного подходов, с выявлением четких границ, через закрепление основных положений и принципов, не привели к конечному, общепринятому внутри педагогического сообщества, результату. Этот вопрос остается дискуссионным. Однако, на наш взгляд, системный подход в чистом виде, в силу своей механистичности, более эффективен и востребован скорее в теоретических исследованиях. Тенденциозно тяготея в сторону структурализма и структурного анализа, системный подход позволяет рассмотреть отношение отношений, выявить структурированные связи систем. Применительно же к педагогическим исследованиям, носящим эмпирический характер, где наблюдение и эксперимент определяют успешность решения конкретной проблемы, комплексный подход имеет, безусловно, большую соотнесённость с практической деятельностью, к которой, в частности, относится разработка новых методик обучения. С другой стороны, природа комплексного подхода синкретична, — свойство позволяющее объединять и использовать различные инструменты в достижении тех или иных результатов. Таким образом, в рамках настоящего исследования мы можем рассматривать системный подход как один из инструментов внутри подхода комплексного.

Рост интереса к комплексному подходу в российской науке связан с дореволюционными работами В. М. Бехтерева и его последователей. Попытки создания объективных методов исследования нервно-психического развития человека, с опорой на многочисленные данные, полученные в результате клинических исследований, проводимых ученым в Институте мозга, заложили прочную основу российской психологии и психиатрии. В советский период, Б. Г. Ананьев, Я. В. Яромленко и другие последователи бехтеревской традиции, использовали комплексный подход как специальную методологическую стратегию, призванную получить комплексное представление о изучаемом объекте на основе выявления и учета всех внешних и внутренних детерминант [1]. Сохраняемая преемственность, присущая российской научной школе, прослеживается и сегодня. Так один из учеников Б. Г. Ананьева – Л. Л. Бочкарев, посвятив свои исследования психологии искусства, продолжает разработку проблем в области музыкальной педагогики и психологии. Результаты его научного поиска, отраженные во множестве публикаций, учебных пособиях и монографиях, сохраняют читаемую ориентацию на комплексное человекознание. Одной из самых цитируемых работ автора до сих пор остается монография «Психология музыкальной деятельности», изданная в 1997 году [3].

Для успешной попытки понимания сущности комплексного подхода необходимо обращение к этимологическому началу. Слово «комплекс» в толковом и этимологическом словарях имеет понятные корни единого значения: от лат. «complexus» к англ. «complex» данное понятие приходит в русский язык без изменений, с основным значением синонимичного ряда: совокупность, сочетание, связь [6]. Слово «подход» также не имеет сложных этимологических корней и трактуется как действие от глагола: «подходить». В толковом словаре «подход» трактуется как совокупность способов или приемов к исследованию, рассмотрению чего-либо, воздействию на кого-то или что-то [6]. Таким образом, само понятие комплексного подхода подразумевает неограниченную совокупность инструментов для решения тех или иных задач.

В основе любой эффективной педагогической модели лежит методологический принцип единства теории и практики, где знания имеют прикладной характер: процесс, осмысляемый в духе диалектического материализма, где практика – один из критериев истины. То есть, массив полученной информации, знаний, умений и навыков должен иметь практическое подтверждение, не только составлять основу профессиональной деятельности, но и обеспечивать возможности дальнейшего развития. Применение комплексного подхода для организации процесса обучения подразумевает извлечение и передачу достаточно количества знаний из единого междисциплинарного поля на основе соблюдения баланса между теорией и практикой.

Рассмотрим данный подход с позиций выявления практического потенциала применительно к музыкальной педагогике в области обучения эстрадно-джазовому исполнительству.

Можно с уверенностью сказать, что эффективность методики обучения музыкальному искусству на основе комплексного подхода обусловлена многофакторной природой самого музыкального искусства, находящегося в состоянии взаимозависимости от других видов творчества, совокупность которых формирует основной пласт культурного наследия человечества. Этот аспект наиболее полно раскрывается сквозь призму культурологического и мультикультурного (поликультурного) подходов, отдельные инструменты которых могут быть использованы в рамках подхода комплексного. То есть, применение комплексного подхода к обучению музыкальному искусству должно исключить риск формирования однобокого представления не только о музыке, но и о культуре, являющейся многомерным пространством, определяющим ее развитие и бытование.

Кроме того, комплексность достигается ориентацией на междисциплинарные связи не только музыки и культуры, но и самого процесса обучения, реализуемого посредством применения передовых методик, учитывающих психофизиологические особенности, таланты и способности обучающихся, а также актуальные тенденции развития современного музыкального искусства.

Для успешной интеграции обучающихся в дальнейшую практическую и профессиональную деятельность, необходимо создать предпосылки, позволяющие осуществлять собственный поиск через принятие и осознание факта глобализационной взаимообусловленности. В этой связи, вопросы эволюции тех или иных музыкальных направлений, их распространение, влияние, текущее состояние и т. д., необычайно важны. Эти данные позволяют сформировать более целостную картину – мера, направленная на ориентацию в хаосе концепций, жанров, стилей и направлений. Для достижения этого результата программа должна предусматривать такие теоретические дисциплины, как: история искусства, история музыки, современная музыка, история джаза, музыкальная литература. При этом, для достижения интегративности, необходимо соблюдение принципа согласованности между теоретическими и практическими дисциплинами, где теория музыки в виде сольфеджио, джазового сольфеджио, классической и джазовой гармонии находит отражение в практике – в процессе изучения таких дисциплин, как «Импровизация», «Специальность», «Ансамбль» и т. д.

Отдельного внимания заслуживает практикоориентированность в обучении музыкальному искусству и исполнительству. Здесь, уже на ранних этапах, комплексный подход должен быть реализован путем внедрения всех возможных актуальных технологических инструментов, способствующих не только получению

объективных представлений о профессиональном исполнительстве, как о сложном производственном цикле, но и призванных повысить мотивацию обучающихся через вовлеченность в сам процесс. Среди них: сценический опыт, работа в студии, звукорежиссура, мастеринг, продюсирование и т. д.

Недостаточная практикоориентированность остается одной из главных претензий к современной системе дополнительного и специального образования в сфере музыкального исполнительства в Китае. Выпускники студий и школ не владеют достаточными знаниями не только для самостоятельного музицирования вне образовательного процесса, но и для поступления в музыкальные колледжи или институты искусств. Существование и профессиональное развитие в любом виде исполнительской деятельности в джазе немислимо без понимания законов импровизации и джазовой гармонии. В этой связи, особое внимание следует уделять таким дисциплинам как: «Джазовое сольфеджио», «Джазовое фортепиано» и «Импровизация» на материале золотых стандартов, изложенном в универсальных сборниках «Jazzbooks» и «Realbooks». Это правило справедливо для всех направлений, не только для инструменталистов, но и для вокалистов.

В этой связи необходимо сформулировать основные дидактические принципы или сущностные характеристики комплексного подхода в современном музыкальном образовании, реализуемые через:

- интеграцию прогрессивных методик;
- междисциплинарные связи (системный подход);
- выявление историко-культурных детерминант (культурологический подход);
- использование инструментов поликультурного (мультикультурного) подхода;
- интегративное единство теории и практики;
- выявление связи обучения с текущей практической и/или будущей профессиональной деятельностью;
- актуализацию содержания обучения (соответствие достижениям современной музыкальной культуры);
- баланс педагогических усилий и навыков самостоятельной работы, формируемых посредством информационно-деятельностного подхода;
- стимулирование вовлеченности в процесс посредством применения различных методов индивидуального и дифференцированного подходов.

Реализация комплексного подхода с учетом перечисленных принципов может быть достигнута путем формирования образовательной программы с привлечением методов, в той или иной степени соответствующих данным критериям.



## Литература

1. Артемьева О.А. Реализация комплексного подхода к человеку в работах В.М. Бехтерева // Бехтеревские чтения в Елабуге: материалы междунар. научн. конф. – Елабуга: Изд-во ЕПГУ, 2008. С. 29-33.
2. Бакулина М.С. Системный и комплексный подходы: сходство и различие // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2011. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistemnyy-i-k-ompleksnyy-pod-hody-shodstvo-i-razlichie> (дата обращения: 04.12.2022).
3. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: РАН, Ин.-т психологии, 1997. – 351 с.
4. Гуськова Ю.В. Имманентный и контекстуальный подходы к литературному произведению (к истории вопроса) // Филология. Вестник нижегородского университета им. Лобачевского. 2013. № 1 (2). С. 67-73.
5. Кудашова Е.И. Необходимость введения в дидактику принципа комплексности // МНКО. 2017. №3 (64). С. 87-91.
6. Лексикографический онлайн-портал: онлайн-словари русского языка. URL: <http://lexicography.online> (дата обращения 10.01.22).
7. Майковская Л.С. Синергетические основы формирования информационного канала голоса как открытой биосистемы // Л.С. Майковская, О.В. Семенова // Искусство и образование. 2018. № 4. С. 163-169.
8. Майковская Л.С. К вопросу о современном понятийно-категориальном аппарате теории и методологии высшего образования: компетенции и квалификации // Л.С. Майковская, П.А. Черватюк, А.П. Мансурова // Теория и методика профессионального образования в социально-культурной и музыкально-педагогической деятельности. – М.: МГИК, 2018. С. 99-105.
9. Майковская Л.С. Феномен этнокультурной толерантности в музыкальном образовании: автореф. дисс. ... доктора педагогических наук. – М., 2009.
10. Мансурова А.П. К вопросу о генезисе модульного подхода в образовании // А.П. Мансурова, П.А. Черватюк // Современные проблемы науки и образования. 2019. № 6. С. 49.
11. Мансурова А.П. К вопросу о междисциплинарности содержания педагогической профессии на современном этапе развития психологии, нейронаук и информационно-коммуникационных технологий // А.П. Мансурова, П.А. Черватюк // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 1. С. 64-73.

## REFERENCES

1. Artem'eva O.A. Bekhterevskie chteniya v Elabuge (Bekhterev readings in Yelabuga), materialy mezhdunar. nauchn. konf., Elabuga, Izd-vo EPGU, 2008, P. 29-33.
2. Bakulina M.S. Vestnik KGPU im. V.P. Astaf'eva, 2011, No. 2, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistemnyy-i-kompleksnyy-podhody-shodstvo-i-razlichie>
3. Bochkaev L.L. Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti (Psychology of musical activity), Moscow, RAN, In.-t psikhologii, 1997, 351 p.
4. Gus'kova Yu.V. Filologiya. Vestnik nizhegorodskogo universiteta im. Lobachevskogo, 2013, No. 1 (2), P. 67-73.
5. Kudashova E.I. MNKO, 2017, No. 3 (64), P. 87-91.
6. Leksikograficheskii onlain-portal: onlain-slovari russkogo yazyka (Lexicographic online portal: online dictionaries of the Russian language), URL: <http://lexicography.online>
7. Maikovskaya L.S. Iskusstvo i obrazovanie, 2018, No. 4, P. 163-169.
8. Maikovskaya L.S. Teoriya i metodika professional'nogo obrazovaniya v sotsial'no-kul'turnoi i muzykal'no-pedagogicheskoi deyatel'nosti (Theory and methodology of professional education in socio-cultural, musical and pedagogical activities), Moscow, MGIK, 2018, P. 99-105.
9. Maikovskaya L.S. Fenomen etnokul'turnoi tolerantnosti v muzykal'nom obrazovanii (The phenomenon of ethno-cultural tolerance in music education), avtoreferat dissertatsii, Moscow, 2009.
10. Mansurova A.P. Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya, 2019, No. 6, P. 49.
11. Mansurova A.P. Antropologicheskaya didaktika i vospitaniya, 2021, T. 4, No. 1, P. 64-73.

# ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ



*О.Б. Свечникова, Н.Н. Куриленко*

## **Трансформация народной празднично-обрядовой культуры России на примере традиционного праздника «Красная горка»**

*Аннотация: В данной статье дана краткая характеристика традиционных славянских праздников; в частности — языческого праздника «Красная горка». Представлена морфология (структурные единицы) праздника, его обычаи, обряды, символика и их значение. Проведен анализ трансформации праздника от язычества до современности: показаны изменения смысла празднования и сути ритуально-обрядовой стороны с приходом новых религиозных и общественно-политических формаций.*

*Ключевые слова: трансформация, язычество, праздник, культура, традиция, народ, обряд, ритуал, символ, сакральность.*



постсоветском социокультурном пространстве России наблюдается проблема функционирования праздничного календаря, его религиозно-бытового аспекта и зрелищно-игровых форм «народного ликования», а также проблема взаимодействия праздничных традиций с современными формами досуга. Процесс угасания культурно-исторической памяти, начавшийся еще в советское время, повлек за собой исчезновение духовных ценностей из сферы досуга, поэтому в системе празднично-обрядовой культуры произошли серьезные изменения — народный праздник лишился своего сакрального центра — обряда, и таким образом, превратился в сферу развлечений, игры. Изучая праздничную культуру, можно проследить, какой аспект в данный момент преобладает в культуре и как общество относится к своим духовным и нравственным ценностям. Необходимо помнить, что традиционная праздничная культура во всем ее разно-

образии обеспечивает проявление художественно-педагогических функций, в ней заложенных: развивающей, компенсаторной, эстетической, информационной, социокультурной, коммуникативной, трудовой, игровой, развлекательной, суггестивной, сакральной. Изучение празднично-обрядовой культуры, передача ее ценностей будущим поколениям направит образовательный и творческий процессы в русло восполнения знаний истории, возрождения этнического сознания и культуры — исторической памяти [7].

Говоря о народном празднике, можно утверждать, что он является особым действием, в котором участвуют различные средства выразительности — визуальные и звуковые, представляющие последовательность фактов, имеющих место в реальной жизни или фантазийных, мистических. В празднике все действие выстроено в виде знаковых систем, символов, образов-масок, оформления праздничного пространства, отвечающие теме, идее и сверхзадаче; призваны задавать определенное настроение и направленность. Знаковость праздника проистекает и выстраивается вокруг определенного стержня, а его основа — конкретный сюжет, последовательно выстраивающий все события. Участники, включенные в праздничное действие, находятся в состоянии инобытия, в так называемой «карнавальной перевернутости», где с помощью тех или иных личин-масок позволительно свободно себя вести, освободиться от накопившегося стресса.

Неразрывно со знаковостью праздника связана морфология — структурные элементы календарного праздника, его внутреннее строение, содержание, смысловое наполнение — определенный ритуально-обрядовый комплекс. Структурные элементы выстроены определенным порядком, четко следуя друг за другом, установленный традицией, и не может быть подвержен разрушению [2, С.73].

При детальном анализе трансформации народных праздников, можно заметить, что в сфере архаичного, первобытного праздника в зачаточном виде возникают и развиваются художественные элементы, которые со временем разрастаются до сформированных, совершенных форм и видов искусства; любая структурная единица современного праздника имеет большую биографию, начавшуюся в первобытности. В современном мире, в связи со сменой эпох, власти, традиций, устоев, праздник претерпевает особые изменения — в большинстве своем он носит исключительно игровой характер. Так, например, заключить договор о будущей свадьбе сегодня можно не только в период масленичных гуляний, а в любой день удобный для молодоженов. Символика самой свадебной процессии также изменилась. Это связано с историческими изменениями в обществе, например, советский период характеризуется отрицанием старинных свадебных обрядов и традиций. В современной России снова вошло в моду со-

блюдовать старинные свадебные обряды, но они больше не несут в себе сакральности, проводятся в игровой форме. Например, в старину на свадьбу вышивали несколько рушников: два вышивали для сватов, один на икону, которой благословляли молодых, один под свадебный хлеб, и еще два для дружка и дружки. Основной рушник вышивался для молодых, который стелили им под ноги во время венчания в церкви, и его же вешали над молодыми за столом. На рушнике обязательно была вышивка дерева рода и попарно сидящих птиц, как символ пары [11]. В наши дни узору рушника никто не уделяет внимания, не понимает его значения. Рушник просто покупается в магазине, в лучшем случае – передается по наследству от матери к дочери.

Какой бы обряд или ритуал не проводился на современной свадьбе, он получается формальным, не несущим в себе глубокого смысла, вложенного нашими предками. Обряд утратил свою сакральность – священность, поклонение особо ценным идеалам, которое противоположно светскому, профанному, мирскому. Сакральность – «то, что признано святыней, подлежит безусловному и трепетному почитанию и охраняется с особой тщательностью всеми возможными средствами, является тождеством веры, надежды и любви, а его средоточием служит человеческое сердце» Исключение из праздника сакральности приводит общество к духовному обеднению, к вседозволенности, к потребительскому отношению друг другу, к старшим, и вообще к жизни. В частности, в связи с формальным отношением к «священным узам брака» в наше время бракоразводный процесс стал «обыденным» для граждан России, по данным статистики, в стране разбивается каждая вторая «ячейка общества». Популярность официальной регистрации брачного союза с каждым годом снижается и всё больше семей живут либо в «гостевом», либо в браке «без штампа», не желая нести ответственность за свою семью [7].

Что касается вопроса видоизменений календарных народных праздников, сначала обратимся к истории их возникновения, когда отношение к богам имело культовую особенность. Наши предки – славяне – «славили правь» — молились высшим богам – Стрибогу, Велесу, Дажьдбогу, Ладе, Макоши, Хорсу, с культом которого был связан Хоровод — древнейшее обрядовое действие, связанное с культом Солнца и символизирующее непрекращающееся бытие и вечность. Также на Масленицу обязательным был обычай печь блины, напоминающие Солнце и катать зажженные колеса как символ светила. Славяне в праздники надевали, преимущественно, одежду красного цвета, проводили ритуалы очищения огнем, водой, растениями, гадали, пели обрядово-ритуальные песни и т. д. [1, С. 283].

С приходом христианства, когда церковь запрещала молиться языческим идолам и проводить «бесовские» ритуалы, языческие праздники стали транс-

формироваться в христианские. Например, языческая Комоедица стала называться Масленицей или «Сырной седмицей», предваряющей Великий пост. Тем не менее, она сохранила почти все обряды и ритуалы – от соблюдения обрядов каждого масленичного дня, выпекания блинов до сожжения чучела Зимы [3].

Красная Горка – старинный языческий праздник, получивший свое название потому, что проводился в середине апреля, когда славяне праздновали Ярилу Вешнего – наступление весны и обновление природы. Ярило – одна из ипостасей славянского бога Солнца. В это время года, когда начинали таять снега и льды, славяне, кроме Ярило, славили бога солнечного света Даждьбога. В честь него на холмах («красных горках») зажигали костры, совершали жертвоприношения, устраивали праздничные веселые гуляния. Красную горку считали именно девичьим праздником, он объединял в себе смотрины и сватанье невест, поэтому в этот день девушки с угощениями шли на пригорки и пели песни-заклички весне. Считалось плохой приметой на Красную горку просидеть дома – в этом случае парню или девушке пророчили долгое одиночество или несчастливую семейную жизнь. «На Красную горку играли свадьбы, объединяя веселье по поводу пришедшей весны с радостью создания новой семьи» [4]. Старинная русская поговорка говорила: «Кто на Красной горке женится, тот вовек не разведется».

Центральным обрядом Красной горки являются «вьюнины» – обход родственниками и друзьями дворов с поздравлением – «окликаньем» молодоженов. Юношу и девушку, которые были сосватаны на Красную горку, называли «вьюнец» и «вьюница». Друзья сосватанных молодых приходили к их домам шумной гурьбой, пели песни, за что щедро угощались. Также в этот день друзья и родственники шли в гости к молодым супругам, поженившимся в течение последнего года. Люди приходили «окликать» молодых, при этом пели венчальные песни и славили супругов, которые в благодарность угощали «окликальчиков» традиционными яйцами, выпечкой и стопочкой [9].

Так же на Красную горку было принято делать первую борозду в поле для удачного начала посевных работ; красить яйца; проводить смотрины невест и шумные народные гуляния с девичьими хороводами и обрядовыми песнями, собираться девушкам на природе и готовить яичницу; надевать красные сарафаны, а парням – расшитые красными нитками рубашки-косоворотки [6].

Имел этот праздник и второе название – Лельник. В этот день и неделю после него славили богиню весны, молодости и помощницу в получении будущего урожая — Лелю. На высокий холм, именуемый Красной Горкой, усаживали самую красивую девушку, ей приносили дары: сладости и яйца, молоко и свежий хлеб. Вокруг нее водили хороводы с обрядовыми песнями, радуясь пробудив-

шейся после зимы жизни. Крашенные, писанные яйца раздавали родным и близким, несли покойным Предкам в качестве поминального угощения [10].

В конце X века с приходом на Русь христианской веры праздник Красной горки почти не утратил своего значения в силу того, что этот день совпал с окончанием светлой пасхальной недели. Осталась неизменной традиция играть свадьбы, запрещенные в дни Великого Поста. Также Красная горка является началом важного периода в православном календаре — Радоницкой недели, когда принято поминать умерших предков. Старинная русская поговорка гласит: «На Красную горку из могилы родители теплом дышат». Народ верил, что в этот день умершие могут навещать своих родственников. До принятия христианства на Радоницу было принято ходить на кладбища и угощать крашеными яйцами упокоенных родственников [8].

Празднование Красной горки происходит в первое воскресенье после Пасхи. Праздничная седмица называется «Фомина неделя». В церковной традиции Праздник Красная горка называется Фоминым воскресением или Антипасхой, при этом он означает не противопоставление Пасхи, а ее повторение, обращение к ней. Согласно Библии, когда Иисус после своего распятия впервые явился апостолам, среди них не было Фомы. Другие ученики позже рассказали Фоме о чуде воскресения Спасителя, но он не поверил им. Отсюда и прозвище — Фома неверующий. В Фомино воскресенье с деревянного помоста — горки катали крашенные яйца, которые красили только в красный цвет. Они символизировали камень, убранный Ангелом от гроба Христа, а помост — гору Голгофу. Незамужние девушки на день святого Фомы просили у счастливых в браке подруг крашеное яйцо — оно служило залогом счастливого супружеского союза [10].

Не все ритуально-обрядовые действия этого праздника дошли до наших дней — многие из них были приурочены церковью к другим праздничным дням: например, «традиция ходить в гости с крашеными яйцами на Красную горку трансформировалась в христосование на Пасху» [4].

В свое время Церковь всеми силами старалась оттеснить языческие верования и заменить их христианскими. Но языческие корни не исчезли, и люди проводили защитные обряды, гадали на счастье и удачу, приветствовали весну и солнце. Таким образом, древние традиции тесно переплелись в единое целое с христианскими.

Обычаи, обряды и ритуалы остались почти не тронутыми, хорошо сохранились. Разница была лишь в том, что свои молитвы христиане воздавали не языческим богам, а Иисусу Христу, Деве Марии и другим Святым. Мощной разрушительной силой народного праздника стала новая власть. Начало революции ознаменовало отказ от православной веры. Начались гонения на священнослужителей, рушились храмы. В молодой Советской России запрещалось упоми-

нать о боге, такова была политика Партии, что только человек – венец природы, и сам хозяин своей жизни и судьбы. Существовал односторонний подход к религии и церкви, когда они рассматривались как отрицательное социальное явление, пережиток темного прошлого, якобы тормозящее общественный прогресс и развитие культуры. Это повлекло за собой множество пагубных последствий. Огульная критика религии, разрушение церквей и монастырей нанесли величайший вред истории нашего народа, обеднили духовную жизнь людей. Поэтому на протяжении всего времени существования Советской власти народные праздники с их богатой обрядовой стороной были забыты. Единственное, что оставалось в сельских местностях – это обряды поминовения усопших; молодежь обливала друг друга водой, не понимая смысла этого действия, люди выезжали на природу, жгли костры; ходили в гости. Ходить в церковь и молиться Богу – было неким постыдным явлением, не характерным для советского человека – атеиста. За обряд крещения ребенка или венчания в церкви можно было лишиться комсомольского или партийного билета, а это чревато серьезными проблемами не только на работе, но и в жизни человека в целом. Например, до революции Пасха была одним из главных праздников, с размахом отмечаемых в Российской Империи. В 1917 году резко изменился политический строй, и из почитаемого праздника Пасха превратилась в символ «проклятого прошлого», «буржуазным пережитком», она ассоциировалась со «старым режимом», поэтому в первые годы Советской власти отношение к Пасхе, как и ко всем другим церковным праздникам, было не только пренебрежительным, но и демонстративно враждебным. В советской прессе в 20-е годы XX века писали: «Суббота. Всенощная. Ночь накануне Воскресения Христа. Тёмная ночь умирающей, двухтысячелетней глупости. Идут в церковь старики, старухи и пожилые женщины. Идут люди, выброшенные революцией из жизни. Бывшие люди. Старьё... Новых людей нет. Пролетариев не встретишь. Рабочие сегодня в ночь по всем клубам начинают штурм неба, бога и религии». За антирелигиозную пропаганду отвечал «Союз безбожников», который регулярно поставлял плакаты и статьи в неповторимом стиле:

«Довольно хранить наследие рабского прошлого, освободите свои жилища от тёмных ликов икон и копти лампад!». В советской печати Пасха клеймилась как нечто устаревшее, ненужное и даже мерзкое. В СМИ велась агитация против «поповщины и пережитков старого быта». Но следует заметить, что кардинального запрета на празднование Пасхи не было. Даже на съезде партии большевиками было замечено, что слишком грубые методы антирелигиозной борьбы только затрудняют «освобождение масс от предрассудков». Прямых препятствий верующим обычно не причиняли, но создавали неприятную, подавляющую психологическую атмосферу. Большевиками вместо обычной Пасхи народу



предлагалась альтернативная — «красная», или «комсомольская». Это мероприятие включало митинги, антирелигиозные выступления и своеобразные шествия с факелами и сжиганием чучела попа. Правда, поскольку это действие выглядело слишком абсурдно, такие «пасхи» не прижились в стране. К тому же сила традиции в народе была сильна, поэтому власти старались проявлять умеренность в насаждении атеизма. В 1921 году в Петрограде многие вместо первомайской демонстрации предпочли крестный ход, люди продолжали употреблять «культовую еду», к празднику прибирались в домах, многие ходили в храмы послушать хор, соблюдали обряды. Но все это происходило «под презрительным взглядом атеистов». В годы Великой Отечественной войны произошёл перелом — отношение к пасхальным службам стало более лояльным, как и вообще к вопросам веры. Православная церковь в годы войны поддержала страну, и позиция властей стала менее жесткой. Особенно мощное впечатление производила Пасха в блокадном Ленинграде: не имея возможности готовить традиционные блюда, люди отмечали Светлую Пасху блокадным хлебом. В 1945 году Пасха выпала на май, и люди говорили об особо светлой атмосфере — праздник проходил под последние залпы завершившейся войны. Во время хрущевской эпохи, когда так называемая «оттепель» должна была смягчить жесткую диктатуру, начался новый всплеск борьбы с религией. Началась слежка за прихожанами, выговоры на собраниях, порицания, запреты на церковные службы, ритуалы и обряды. Но уже в 70-е годы в стране начали выпускать куличи, которые в силу антирелигиозной пропаганды назывались «Весенний кекс». «Яйца красили луковой шелухой. Крестный ход разрешали проводить только внутри храмов. Для людей, считавших важным сделать партийную карьеру, участие в таких мероприятиях было по-прежнему невозможным» [5].

В современной России люди всех национальностей и конфессий снова обратились к вере. Строятся новые храмы, возвращаются старинные праздники, обычаи, обряды, правда, они, утратив свою сакральность, носят уже развлекательный, игровой характер, привлекая своей зрелищной стороной. Верующие отмечают Фомину Неделю и Радоницу по христианским традициям. Многие девушки проводят магические ритуалы, пользуются различными заговорами на любовь, привлечение богатства. Но полного погружения в атмосферу архаичного праздника не может быть, так как слишком много перемен и социальных потрясений пришлось пережить нашему народу, целые поколения воспитывались на абсолютно противоположных учениях — от абсолютной веры до абсолютного безбожия. Поэтому возврат к старине, исконно народным традициям наших предков — это по большей мере дань уважения к нашему прошлому. Повернуть назад время и возродить естественные формы празднично-обрядовой культуры невозможно, т. к. «...любые попытки возрождения народной культуры, народ-

ных традиций без восстановления исторической среды их обитания обречены на провал. Вне данной среды любая традиция будет существовать в виде экзотики, которую можно посмотреть, послушать, но не воспринимать как собственного национального самоощущения» [9].

Таким образом, «народный праздник как обрядовый комплекс — это не просто ряд ритуальных действий, символов и значений, — это органическое целое, это празднество со своей историей, доминантной идеей, своим духом, своей философией» [2, С.126]. Поэтому изучение, понимание и передача будущим поколениям глубинной сути народного календарного праздника является методом восстановления культурно-исторической памяти народа, ценностного осмысления народной культуры в целом.

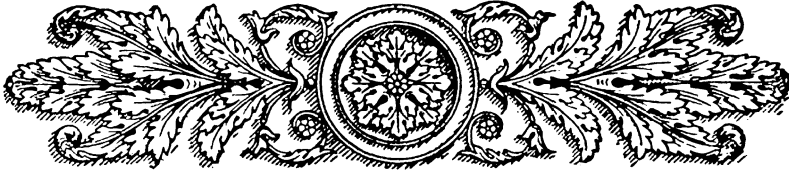
### **Литература**

1. Забылин М.В. Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия, поэзия. — М.: Просвещение, 2009. — 402 с.
2. Снегирев И.И. Русские простонародные праздники и суеверные обряды: учеб. пособие. — М., 1990. — 205 с.
3. Бондаренко Э.О. Праздники христианской Руси [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mayak-biblio.ru/main/prazdniki-hristianskoj-rusi/> (дата обращения: 18.12.2021).
4. Еремина В.И. Ритуал и фольклор [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://bookmix.ru/book.phtml> (дата обращения: 19.12.2021).
5. Как в СССР запрещали празднование Пасхи [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://back-in-ussr.com/2020/04/kak-v-sssr-zapreshchali-prazdnovanie-pashi.html> (дата обращения: 19.12.2021).
6. Максимов С.В. Из очерков народного быта. Крестьянские календарные праздники [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://astroscope.ru/gadania/kupala.html> (дата обращения: 18.12.2021).
7. Московкина А.С. Народная празднично-обрядовая культура в содержании подготовки специалистов по социально-культурной деятельности и народному художественному творчеству [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/narodnaya-prazdnichno-obryadovaya-kultura-v-soderzhanii-podgotovki-spetsialistov-po-sotsialn> (дата обращения: 19.12.2021).
8. Некрылова А.Ф. Русский традиционный календарь: на каждый день и для каждого дома [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pro-stranstva.ru/prazdnik-ivan-kupala/> (дата обращения: 17.12.2021).
9. Народные традиции и обряды на Троицу [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mlady.net/magija/magija-prazdnika/narodnye-tradicii-i-obriady-na-troitcu> (дата обращения: 19.12.2021).
10. Праздник красная горка на Руси [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://schci.ru/krasnaya\\_gorka.html](https://schci.ru/krasnaya_gorka.html) (дата обращения: 18.12.2021).
11. Характеристика основных ритуалов свадебного обряда [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://leksi.org/5-24828.html> (дата обращения: 17.12.2021).

### **REFERENCES**

1. Zabylin M.V. Russkii narod: Ego obychai, obryady, predaniya, sueveriya, poeziya (The Russian people: Their customs, rituals, traditions, superstitions, poetry), Moscow, Prosveshchenie, 2009, 402 p.
2. Snegirev I.I. Russkie prostonarodnye prazdniki i suevernye obryady (Russian folk holidays and superstitious rituals), ucheb. posobie, Moscow, 1990, 205 p.

3. Bondarenko E.O. Prazdniki khristianskoi Rusi (Holidays of Christian Russia), <http://mayak-bibli.o.ru/main/prazdniki-hristianskoy-rusi/>
4. Eremina V.I. Ritual i fol'klor (Ritual and folklore), <http://bookmix.ru/book.phtm>
5. Kak v SSSR zapreshchali prazdnovanie Paskhi (How the celebration of Easter was banned in the USSR), <https://back-in-ussr.com/2020/04/kak-v-sssr-zapreshchali-prazdnovanie-pashi.html>
6. Maksimov S.V. Iz ocherkov narodnogo byta. Krest' yanskie kalendarnye prazdniki (From essays on folk life. Peasant calendar holidays), <http://astroscope.ru/gadania/kupala.html>
7. Moskovkina A.S. Narodnaya prazdnichno-obryadovaya kul'tura v sodержanii podgotovki spetsialistov po sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti i narodnomu khudozhestvennomu tvorchestvu (Folk festive and ceremonial culture in the content of training specialists in socio-cultural activities and folk art), <https://www.dissercat.com/content/narodnaya-prazdnichno-obryadovaya-kultura-v-soderzhanii-podgotovki-spetsialistov-po-sotsialn>
8. Nekrylova A.F. Russkii traditsionnyi kalendar': na kazhdyi den' i dlya kazhdogo doma (Russian traditional calendar: for every day and for every home), <http://pro-stranstva.ru/prazdnik-ivan-kupala/>
9. Narodnye traditsii i obryady na Troitsu (Folk traditions and rituals for the Trinity), <http://magia.net/magiia/magiia-prazdnika/narodnye-traditsii-i-obriady-na-troitcu>
10. Prazdnik krasnaya gorka na Rusi (Holiday Krasnaya Gorka in Russia), [https://sch.ci.ru/krasnaya\\_gorka.html](https://sch.ci.ru/krasnaya_gorka.html)
11. Kharakteristika osnovnykh ritualov svadebnogo obryada (Characteristics of the main rituals of the wedding ceremony), <https://leksi.org/5-24828.html>



*Хао Цзансюи*

## **Развитие музыкальных способностей детей посредством изучения народных песен и танцев в китайской системе дошкольного образования**

*Аннотация: Статья посвящена рассмотрению перспектив использования китайских народных песен и танцев в процессе музыкального образования в дошкольных учреждениях Китая. На примере сборника «Музыкальные игры для детей» под редакцией Ван Цюпин и Фан Минхуэя приводятся наиболее актуальные для раскрытия потенциала музыкальных способностей детей традиционные китайские песни и танцы. Обозначаются особенности структуры пособия, производится анализ применения методологии Ван Цюпина и Фан Минхуэя в процессе обучения. Автор приходит к выводу о важности китайского национального наследия в аспекте поставленных перед современной музыкальной педагогикой Китая задач.*

*Ключевые слова: музыкальное дошкольное образование в Китае, китайские народные песни, китайские танцы, музыкальная педагогика, сборник «Музыкальные игры для детей», Ван Цюпин, Фан Минхуэй.*



современной педагогике Китая большое внимание уделяется дошкольному образованию. Знакомство с музыкой на раннем этапе взросления способствует выявлению музыкальных способностей, а также продуктивно сказывается и на общем уровне интеллектуального развития ребенка. Именно в этот период у детей закладываются основные понятия о различных сферах жизни и творчества.

В Китае «концепцию эстетического и музыкального воспитания определяют музыкальные идеи древнего философа Конфуция, эстетические идеи нового

культурного движения Кан Ювэй, Лян Цичяо, которые ориентированы на совершенствование личности, воодушевление, обогащение души; самосовершенствование, воспитание добродетели, нормативного поведения» [1, с. 158]. Музыкальное образование в китайской системе дошкольного обучения представляет собой важное звено в эстетическом воспитании. Оно отличается особой методологией, основанной на применении определенных средств художественной выразительности. Пособия, предназначенные для применения в детских учреждениях, должны обладать полным комплексом теоретических показателей. Кроме того, музыкальный материал должен отличаться привлекательностью и быть доступным для детского восприятия.

Малыши эмоционально-непосредственно реагируют на музыку, они выражают свою радость и эмоции посредством пения, танцев и игр. На начальном этапе знакомства с музыкальной культурой наибольший интерес в китайской системе дошкольного обучения представляют китайские народные песни и танцы. Они наиболее близки и понятны по духу детям. Китайскими педагогами в процессе обучения используются различные виды музыкально-практической деятельности. Кроме слушания музыки, большое внимание уделяется исполнительству, позволяющему вовлечь ребенка в активное сотворчество. Пение, танец, игра на простейших музыкальных инструментах являются основой музыкально-образовательной деятельности.

Следует отметить, что Китай, будучи одним из самых многонациональных государств, отличается обилием традиционных стилей. «Музыка юга свежа и красива, музыка севера груба и героична, музыка уйгуров остроумна и интересна, а музыка монголов безудержна и сильна» [2, с. 4]. Задача педагога заключается в свободном комбинировании всех видов деятельности с целью удержания внимания маленьких учеников. Используя весь спектр богатой национальной музыки китайского народа, возможно добиться за краткий промежуток времени существенного развития музыкальных способностей детей.

Знакомство с народными песнями и танцами вызывает у ребенка живой отклик, их музыка близка и понятна детскому восприятию. Посредством изучения национального достояния можно глубже прочувствовать культуру своей страны, погрузиться в определенную обстановку, пробуждающую фантазию и воображение. В этой связи особое значение приобретают методические пособия и сборники, способствующие оптимизации образовательного цикла на ступени дошкольного обучения.

Рассмотрим подробнее один из сборников подобного рода – «Музыкальные игры для детей» под редакцией Ван Цюпин и Фан Минхуэя. Книга вышла в 2007 году, и продолжает активно использоваться китайскими музыкантами, она отличается строгой логической организацией музыкального материала. В

## 螃蟹歌

生动、有趣地 四川民歌



① 螃呀么螃蟹 哥 八呀么八只 脚  
 ② 横呀么横上 坡, 直呀么直下 河  
 ③ 夹呀么夹得 紧, 甩呀么甩不 脱,

两只哟 大夫夹, 一 个 硬 壳 壳 哟。  
 那天从你门前过, 夹住了我的 脚 哟。  
 求求你 螃蟹 哥 放放我的 脚 哟。

结束句

求求你 螃蟹 哥 放放我的 脚 哟。

(原调为<sup>b</sup>E调)

Пример 1. «Песня краба».

«Музыкальных играх для детей» преобладает принцип сочетания методических разработок с обучающими примерами. Сообразно требованиям детской музыкальной практики, авторы выделяют четыре основных раздела:

- вокальные игры;
- исполнительские игры;
- ритмические игры;
- оценочные игры.

Каждая часть анализируется с точки зрения образовательной ценности, характеристик развития способностей и сопровождается пространственными комментариями и инструкциями, а также наглядными примерами планов уроков по всем темам. Мелодии, отобранные Ван Цюпином и Фан Минхуэем, отличаются простотой и краткостью. Они соответствуют поставленным задачам и позволяют организовать музыкальные занятия с привлечением материала, основанного на китайских народных песнях и танцах.

В четырех разделах сборника сосредоточены различные жанровые разновидности китайского фольклора, предназначенные для использования в образовательном процессе дошкольного обучения (таблица 1).

**Таблица 1.**

раздел	Вид музыкальной деятельности	Жанровые разновидности китайского фольклора
вокальные игры	пение	потешки
исполнительские игры	игра на музыкальных инструментах	колыбельные
ритмические игры	танцы	народные танцы
коллективные игры	песенки-сценки, освоение танцевальных движений	песни-сказки, китайские народные танцы

Первый раздел, в котором сосредоточены короткие песенки-потешки, направлен на формирование навыков пения у детей. Избранный материал разнообразен по характеру, особенно широко представлены потешки игрового характера, которые отличаются запоминающимися мелодиями и ясным ритмом. Так, народная песня «Гуйчжоу» – «Песня краба», входящая в состав сборника, отличается веселым характером. В ней с большим юмором описывается история краба, использующего свои «большие клешни, зажимающие мои ноги». Слово «нога» выделяется на протяжении всей песни (пример 1), а в сюжете происходит ряд забавных событий. Песня насыщена яркими мелодическими ходами, характерными для северо-восточного региона. Диалогическая структура сообщает песне живой подвижный настрой, легко воспринимаемый детьми.

Во втором разделе сосредоточены колыбельные. Как справедливо отмечают авторы, плавный характер колыбельных позволяет детям сосредоточить свое внимание на точном интонировании мелодий. Приведем в качестве примера материал, представленный в сборнике, который полностью соответствует запросам современной педагогики дошкольного музыкального образования – народную песню «Колыбельная» северо-восточного региона Китая.

Для того, чтобы дети могли прочувствовать характер песни, можно предложить им во время исполнения убаюкать куклу. Под музыку куклу нежно качают, а затем легонько опускают в кровать. При конкретном физическом действии дети в полной мере ощутят всю прелесть тихого, нежного напева (пример 2).

Третий раздел сборника «Музыкальные игры для детей», посвященный ритмическим заданиям, помогает детям овладеть музыкальным ритмом. Картинки, иллюстрирующие издание, помогают развить воображение и излагают содержание в виде красочных ситуационных историй. Такой комплексный способ

## 摇篮曲

慢而轻唱

东北民歌  
郑建春填词编曲  
吉聿制谱

1 月儿明，风儿静，树叶儿遮窗棂，唧唧虫儿叫铮铮，  
2 夜空里，卫星飞，唱着那《东方红》响，小宝宝睡梦中，  
3 报时钟，响叮咚，夜深人儿静，小宝宝快长大，

好比那弦儿空响，琴声儿轻，调儿动听，摇篮轻摆动响，  
飞上了太空响，骑上那个月儿，跨上那个星，宇宙任我行响，  
为祖国立大功响，月儿那个明，风儿那个静，摇篮轻摆动响，

娘的宝宝闭上眼睛，睡在那个睡在梦中响，  
娘的宝宝立下大志，去攀那个科学高峰响，  
娘的宝宝睡在梦中，微微地露了笑容响，

渐慢

Пример 2. «Колыбельная».

обучения позволяет развивать те или иные навыки в тесной взаимосвязи с проявлением творческой активности.

Среди различных форм обучения детей народной музыке в Китае особое место отводится развитию чувства ритма. Посредством обучения игре на народных ударных инструментах малыши осваивают новые для них технические приемы. Специально для детей раннего возраста предусмотрены некоторые народные ударные инструменты, такие как бамбуковые доски, барабаны, колокольчики и т. д. Игра на таких простейших инструментах помогает детям привить интерес к ритмической деятельности.

Знакомство с тембром ударных инструментов начинается с различия их характеристик и техники исполнения. Наблюдая вместе с детьми за звучанием народных инструментов, педагог должен выяснить, какие им нравятся, и предложить попробовать самим издать звуки. Для этой цели особое удобство представляет песня «Дагу Сяогу» («Барабан», пример 3). Дети могут выполнять простые ритмические упражнения, играя на большим и малом барабанах. Посредством тактильных ощущений ребенок соизмеряет тембр с силой удара. Таким



## 大鼓和小鼓

日本儿歌  
(大众乐谱网制谱)

(日)小林纯一 词  
中田喜直 曲  
陈永莲 译配



Пример 3. Песня «Барабан».

образом развивается не только чувство ритма, но и растет интерес к занятиям музыкальным ритмом.

При выборе учебных материалов по народной музыке нельзя упускать из внимания, что музыка должна вызывать радостные эмоции и веселье. Сборник «Музыкальные игры для детей» под редакцией Ван Цюпин и Фан Минхуэя выделяется многообразием музыкального материала. Удовольствие от процесса исполнения песен создает атмосферу доверия и внутреннего комфорта, что позволяет детям раскрепоститься и уверенно себя чувствовать в новой для них форме активности.

В отдельную сферу авторы выделяют изучение народного танца. Согласованные движения под музыку побуждают ребенка внимательно слушать музыку и реагировать на смену мелодических и метрических фигур, воспитывая чувство ритма и тонкость слухового восприятия. С древних времен и по настоящее время танец является неотъемлемой частью китайской национальной культуры. Танцы в жизни китайского народа издавна сопровождали трудовую деятельность, их типологические черты сформировались путем непрерывного творчества в процессе передачи устной информации из поколения в поколение.

В качестве примера танца, представляющего удобство с педагогической точки зрения, приведем Синьцзянский танец «Подними свой платок». Он отличается живой пластичностью, веселый характер близок детскому мировосприятию, особенно нравится детям четкий ритм танца. В прихотливой мелодике танца органично воплощается неповторимый колорит китайского народного искусства. Двигаясь под музыку, малыши постепенно начинают более чутко реагиро-

## 掀起你的头盖来

维吾尔族民歌

掀起了你的头盖来，让我看看你的眉毛，你瞪着眼睛，细又长，好像那树杈，稍的弯，月亮亮，你瞪着眼睛，细又长，好像那树杈，稍的弯，月亮亮。

Пример 4. Танец «Подними свой платок».

вать на перемену ритмических фигур, соизмеряя свои движения с музыкальными фразами (пример 4).

В четвертом разделе основное внимание авторов направлено на процесс освоения навыков коллективного исполнительства. Посредством разучивания и исполнения китайских народных песен и танцев возможно создать ту особую

## 拔萝卜

拔萝卜，拔萝卜，嘿呀嘿呀，拔萝卜，嘿呀嘿呀，拔不动。

Пример 5. Песня «Вытягивание моркови».

эмоциональную атмосферу, которая позволит развить способности детей к восприятию музыкального искусства на начальном этапе знакомства с ним. Сборник «Музыкальные игры для детей» предоставляет педагогам возможность выбора того или иного танца или песни в зависимости от конкретных поставленных задач.

В качестве яркого примера материала для коллективной деятельности приведем игровую песню «Вытягивание моркови», представленную в пособии Ван Цюпина и Фан Минхуэя (пример 5). Мудрая истина этой песни состоит в признании великой силы коллектива. Основная идея песни заключается в признании важности единства и сотрудничества. Педагог может предложить показать короткую сценку, изображающую выращивание и выдергивание моркови.

Подводя итоги, следует отметить, что исследование позволило выделить наиболее актуальные для современной китайской педагогики дошкольного обучения методы. Так как в настоящее время «образовательная деятельность на ступени дошкольного образования Китая все более явно становится отраслью общественного производства, от результатов которой зависит будущее развитие данного государства» [3, с. 60], все большее внимание начинает уделяться внедрению эффективных методик, способствующих повышению уровня начального образования.

Как известно, китайская музыкальная культура значительно отличается от общеевропейской, что определяет необходимость применения в учебном процессе лучших образцов национального наследия. На примере сборника «Музыкальные игры для детей» Ван Цюпин и Фан Минхуэя удалось установить важность использования народных китайских песен и танцев в сфере дошкольного обучения. Несмотря на тот факт, что «глобализации и сохранение культурных особенностей являются основными тенденциями развития дошкольного образования в Китае» [4, с. 104], включение национального достояния Китая в область музыкального искусства в систему музыкального обучения ранней ступени представляется закономерным процессом, перспективным и востребованным в современном педагогическом процессе.

### **Литература**

1. Сяньюй Хуан. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 2 (11), с. 155–159.
2. Ван Цюпин, Фан Минхуэй. Музыкальные игры для детей. – Пекин, 2007. – 43 с.
3. Цин Хэ. Дошкольное образование в Китае: этапы становления и развития / Хэ Цин, Коротаева Е. В.; Белоусова С. С. // Педагогическое образование в России. 2018. № 4, с. 55–61.
4. Чжан Лисин. Особенности организации дошкольного образования в КНР // Дошкольное воспитание. 2009. № 12, с. 95–104.

**REFERENCES**

1. *Syan'yui Khuan. Vestnik SPbGUKI, 2012, No. 2 (11), P. 155-159.*
2. *Van Tsyupin, Fan Minkhuei. Muzykal'nye igry dlya detei (Music games for kids), Pekin, 2007, 43 p.*
3. *Tsin Khe. Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii, 2018, No. 4, P. 55-61.*
4. *Chzhan Lisin. Doshkol'noe vospitanie, 2009, No. 12, P. 95-104.*



*Е.В. Ахмедиева*

## **Музыкально-стилистические основы воспитания вокального слуха**

*Аннотация: Статья ориентирована на раскрытие музыкально-стилистических основ воспитания вокального слуха у музыкантов и вокалистов. Изучены основные подходы к проработке проблемы слуха у данных специалистов. Выявлено, что музыкально-стилистический аспект в структуре воспитания вокального слуха развивается недостаточно. Указывается на необходимость более пристального внимания к данной проблеме в силу его позитивного влияния на творческое развитие музыкантов и вокалистов.*

*Ключевые слова: воспитание, вокальный слух, развитие, музыкальный стиль*



Музыкально-стилистические основы воспитания вокального слуха являются актуальной проблемой в структуре музыкального образования, как в рамках общеобразовательной школы, так и специализированных организаций. Данный аспект присущ музыкальному искусству в целом и необходимости его передачи для развития творческой личности, в частности. Этот частный аспект можно обнаружить в музыкальном воспитании.

Вокальный слух представляет собой особый чувственный комплекс, позволяющий успешно контролировать работу вокального аппарата во время пения, при слушании – это способность различать особенности тембра голоса. Человек, овладевающий вокальным слухом, должен понять принцип звукообразования. В его основе лежит музыкальный слух (способность воспринимать, осознавать услышанное и воспроизводить высоту музыкальных звуков), отсутствие которого препятствует развитию вокального слуха [4].

Наличие различных видов музыкального слуха (абсолютный, интервальный, внутренний, звуковысотный, мелодический, интонационный, гармониче-

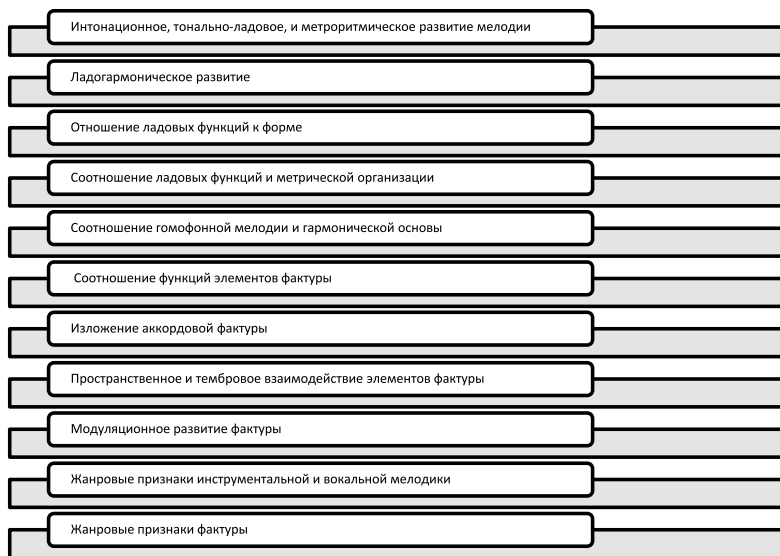


Рис. 1. Аспекты слухового восприятия [2]

ский, метроритмический, ладовый, полифонический, динамический, тембральный) [1] указывает на то, что воспитание вокального слуха должно основываться на владении музыкальным слухом. Именно на него делают ставку при воспитании музыканта-исполнителя.

Традиционно музыкальный слух развивают посредством занятий сольфеджио, которые охватывают обширные области музыкального языка, освоение музыкального текста, формирование комплекса умений и навыков слухового восприятия и интонирования. К формам работы, которые традиционно используются, относятся интонационно-слуховые упражнения, музыкальный диктант, пение по нотам, чтение с листа, анализ воспринимаемой музыки на слух [15].

Вопрос музыкально-стилистических основ воспитания слуха в большинстве своем поднимается в связи с развитием музыкального слуха. Указывается, что он важен в силу того, что стилистическое однообразие музыкального материала оказывает негативное воздействие на развитие слуха: обедняется музыкальный кругозор, формируется привычка запоминать стандартные мелодии, музыкальный материал воспринимается исключительно технически с упором на звуковое построение произведения [15].

В то же время отмечается польза от стилистического разнообразия (А. Л. Островский [6] и другие). Через эмоции, отвечающие за формирование музыкальных представлений, происходит стимулирование сознания и памяти.

Эмоциональные реакции, возникающие при прослушивании различных стилей, приводят к новым открытиям и инсайдам [15].

Многие авторы (А. В. Торопова [11], В. Н. Холопова [14] и другие) указывали на позитивное влияние эмоций на формирование музыкальных переживаний и представлений. Они оставляют глубокий след в художественной памяти и активизируют физиологические слуховые процессы. Это очень важно в силу физиологических основ формирования слуха (И. М. Сеченов, И. П. Павлов, Р. Юссон и другие [9]). В результате, можно отметить, что ученые осуществляют научный поиск подходящей методики освоения стилевого разнообразия музыкальных явлений в рамках изучения сольфеджио.

Среди аспектов слухового восприятия выделяют следующие.

Они позволяют максимально раскрыть особенности стилевых признаков музыкального произведения.

Будучи иерархической системой, стиль включает индивидуальный стиль, стиль школы, художественного направления и эпохи. Художественное произведение может быть познано через стиль в дополнение к другим важным характеристикам (тема, содержание, индивидуальность композитора, особенности исторической эпохи). Детерминанты стиля, основанные на музыкально-слуховых представлениях, выполняют функции стилевых моделей, важных в воспитательно-образовательном процессе [5].

Стилистический принцип выстраивается на основе знаний общих закономерностей, но слышание является дифференцированным. Однако для адекватного восприятия требуется значительный наработанный опыт осознанного восприятия в сопровождении аналитико-синтезирующей деятельности.

Все рассмотренные выше данные касаются воспитания слуха у музыкантов. Для вокалистов важными в обеспечении стиля исполнения являются ритм и манера исполнения. Каждый исполнитель в дополнение к вокальному слуху и вокалу должен работать над совершенствованием своего ритмического чувства, что позволяет сохранять ритм даже при пении без аккомпанемента. Это подразумевает работу с ощущением времени. Она выстраивается по следующим направлениям:

1. Выработка прочного и свободного ощущения времени. В процессе восприятия музыкальной ситуации необходимо различать малейшие пульсации времени («восьмыми» или «шестнадцатыми»).

2. Развитие умения владеть внутритактовым временным пространством, независимо от длительности звучащей ноты, ощущать время чередования долей такта и других особенностей, свободно ориентироваться внутри доли (в более мелкой пульсации).

3. Развитие умения чувствовать мельчайшие пульсации времени, что относится к чувству формы музыкальных построений. Данных пульсаций множество: от длительности — к длительности; от начала такта (парного, четырехтактового построения и т. д.) — к началу следующего (парного, четырехтактового построения и т. д.).

Что касается манеры исполнения, то она отличается в зависимости от жанра в музыке. Стоит отметить наличие жанрового разнообразия в исполнительском искусстве. Вместе с тем присутствует значительное число классификаций жанров. При этом вокалист должен непременно владеть данными жанровыми особенностями во избежание нелепости исполнения. Это говорит о том, что его жанровая подготовка должна быть на высоком уровне. Среди популярных жанров можно выделить джаз с его африканскими традициями народного пения [4]; романс, камерно-вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением [3] с особенностями исполнения; вокально-хоровое пение [12]; опера, академический музыкально-драматический жанр; мюзикл легкий музыкальный жанр, музыкальный спектакль, в котором театральное действие сочетается с пением и танцами при сопровождении эстрадного оркестра [4], и другие.

Возвращаясь к теме воспитания вокального слуха, стоит отметить его важность как для музыкантов, так и для вокалистов на основе музыкального слуха. Это сложный процесс, взаимосвязанный со многими компонентами и должен рассматриваться как система. Особую роль в этой системе играют такие параметры, как голос и слух: слух играет важную роль в процессах звукообразования и служит основным регулятором голоса.

Однако существующая по данному вопросу литература прошлого (И. К. Назаренко, В. Л. Чаплина, В. П. Морозов, Ф. Ноттебохм, Р. Бактон и другие) и настоящего (С. Б. Новиков, А. Г. Сенцова, Л. В. Ясинских, Дж. МкДэниел, Р. Гиффорд и другие) концентрирует внимание в большей степени на подготовке соответствующих специалистов. Здесь важность развития вокального слуха представляется чем-то само собой разумеющимся, отрабатываемым в процессе развития музыкального слуха или вокала.

Возможно, авторы теоретических трудов склоняются к тому, что развитие вокального слуха — дело практиков. Однако пример работы вокальных школ в мире говорит о том, что единого подхода выработать не удалось и можно отметить различные слуховые представления о звуке в зависимости от слуховых представлений педагога и слухового опыта воспитанника, основанного на культурных особенностях [13].

Специалисты по развитию вокального слуха рассматривают мышечное чувство как важный его компонент. Оно позволяет контролировать мышцы, участ-



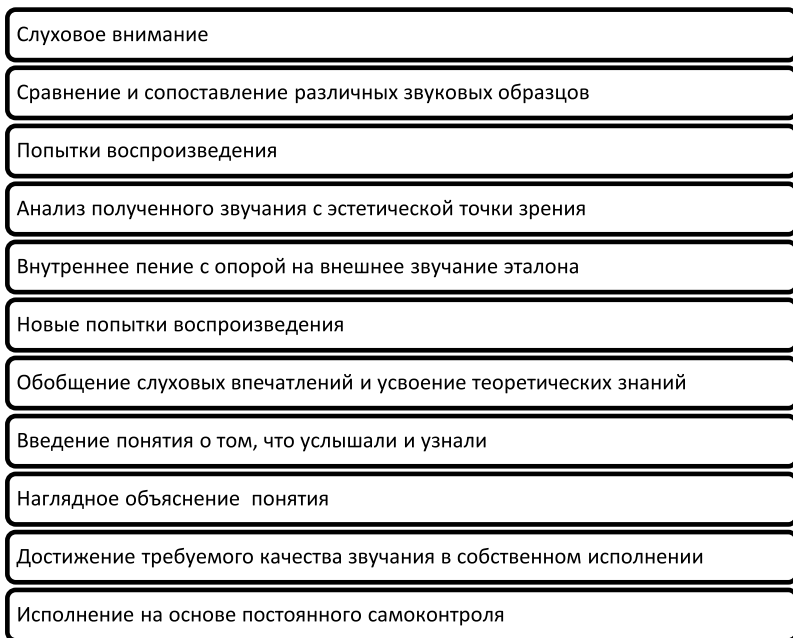


Рис. 2. Этапы развития вокального слуха [3]

вующие в организации опоры дыхания и звука, в соблюдении формы аппарата. Сложность контроля заключается в малом количестве нервных окончаний, что не дает много ощущений. Соответственно, нужны техники для повышения чувствительности. К ним относятся глубокие способы контроля, аутогенная тренировка, мышечный контроль из практик йоги и другие.

Вторым важным компонентом вокального слуха является резонаторное чувство. Во время пения должны ощущаться вибрации от рецепторов, расположенных в рецепторах в слизистой оболочке бронхов гортани, глотки, неба и т. д. Для этого необходим самоконтроль. Развитие мышечного и резонаторного чувств должно проводиться комплексно.

В то время, как музыкальный слух предполагает умение слушать тембр, вокальный – умение слушать музыкальный аппарат другого певца, достигающего определенного звучания. Развитие вокального слуха достигается постоянными тренировками, что со временем переводит мышечную память в состояние рефлекса. Для музыканта-вокалиста – это путь к решению задач художественного произведения [4].

Вокальный слух — это способность не только слышать, но и «видеть», зрительно представлять себе работу органов голосообразования. В этой работе, конечно, помогает внимание, способность слушать свои ощущения и «представлять» эти процессы, то есть видеть «внутренним взором». Большую помощь оказывает контроль за собственным телом с помощью зеркала [7].

Практики настаивают на том, что в процессе воспитания музыканта необходимо развивать культуру звука. Она выражается не только в технических навыках хорошего звука, но и в способности воспринимать его. В связи с этим понятна необходимость развития музыкального слуха в целом и вокального слуха, в частности.

К сожалению, в литературе немного данных о том, как именно нужно развивать вокальный слух. Наиболее четкий алгоритм, представленный определенными этапами, приведен ниже на рисунке.

Помимо этого, можно использовать приемы формирования слухового восприятия и вокально-слуховых представлений [13]. Они направлены на то, чтобы сформировать у ученика внутренний музыкально-вокальный образ. Он поддерживается повествованием и показом педагога.

В педагогической практике использование образного мышления помогает лучше донести необходимую информацию. При этом можно задействовать различные образы из живописи и поэзии. Они позволяют дать эмоциональный толчок для развития образного мышления, которое подразумевает представление комбинаций звуков, их динамики, ощущений тембровой выразительности. Все это позволяет создать целостный образ того или иного музыкального произведения. Вместе с этим наличие такого образа позволяет более изысканно передать замысел автора музыкального произведения.

Это говорит о важности, как создания целостного образа музыкального произведения, так и образа звучания с его мельчайшими деталями глубины и рельефа [10]. При этом важно, чтобы создаваемый образ звучания сопровождался соответствующими движениями. Это позволяет говорить о том, что формирование образного мышления должно сопровождаться использованием целого спектра средств, уместных в каждом конкретном случае. Некоторые исследователи полагают, что это направление должно сопровождаться активным погружением в музыку при поддержке знаний и обсуждений [8].

Важность развития музыкально-образной сферы относится к формированию вокального навыка как такового. Образ необходим для того, чтобы понимать способы выполнения вокальных действий и осуществлять их. На первом этапе обучения это сделать сложно требуется подготовка до тех пор, пока не сформируются системы условно-рефлекторных связей. Постепенно образ охватывает

конечную цель — улучшить качество звучания. Для этого к образу подключаются слух, вибрационные и мышечные ощущения.

Когда данный этап пройден, происходит пластическая адаптация голоса к окружающим условиям. Здесь также важную роль играет образное мышление. Предполагается, что важную роль здесь играет слух. На фоне многократного прослушивания различных произведений, формируется понимание того, как должен звучать голос при исполнении в конкретной ситуации. В основе этого лежат бессознательные процессы, в которых заложены усвоенные рефлексy.

К сожалению, значительного внимания развития музыкально-образной сферы в обучении вокалу не уделяется. Освоение приемов происходит в отрыве от эстетического и смыслового наполнения в малом объеме. Также не уделяется много внимания более глубокому изучению тембров, vibrato и других приемов.

Настоящий обзор указывает на то, что максимальное внимание уделяется воспитанию музыкального слуха у будущих музыкантов-исполнителей с ограниченной возможностью изучения разнообразия стилей. Помимо этого упущения не уделяется внимание воспитанию вокального слуха. Что касается будущих вокалистов, закономерно развитие у них вокала без глубокого воспитания вокального слуха и изучения разнообразия стилей. Это свидетельствует о необходимости внесения методологических изменений для гармонизации воспитательно-образовательного процесса.

### **Литература**

1. Виды слуха человека – музыкальный, внутренний и другие. URL: <https://audionika.ru/info/nash-sluh/vidy-sluhha-cheloveka-muzykalnyy-i-drugie.html> (дата обращения 02.11.2022).
2. Гусева А. Вопросы стиля в методике преподавания сольфеджио // Вопросы воспитания музыкального слуха. Сборник научных трудов. – Л.: Музыка, 1987. С. 121-136.
3. Колпикова О.П. Особенности формирования вокального слуха в процессе обучения сольному пению // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 4-4. С. 1-8.
4. Коробка В.И. Вокал в популярной музыке. – М.: Министерство культуры СССР, ВНИМЦ Студия популярной музыки «Рекорд», 1989. – 47 с.
5. Нартымова О.Ю. К проблеме формирования стиливого мышления // Вопросы эстетики в музыкальном образовании и искусстве. 2009. № 3. С. 23-31.
6. Островский А. Восприятие музыки и задачи воспитания слуха: дисс. ... канд. искусствоведения. – Л., 1946.
7. Пекерская Е. Азбука вокала. – М.: Музыка, 1976. – 82 с.
8. Перельман Н.Е. Научить размышлять у рояля. – Л., 1983. С. 188.
9. Присталов И.К. Вокально-методические принципы в свете Теории энергетического равновесия в исполнительском искусстве // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2015. № 4. С. 88–92.
10. Рыкунова Е.А. О художественно-образном развитии вокалистов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 6. С. 173-176.
11. Торопова А. Музыкальная психология и психология музыкального образования. Учебник для бакалавриата и магистратуры. – М.: Litres, 2022.
12. Уварова А.В., Божко С.О. Особенности и приёмы исполнения вокально-хоровой музыки «нового» времени // Актуальные исследования. 2022. № 9 (88). С. 46-48.

13. Филиппова Ю.А. Вокальный слух у детей и пути его развития // Педмастерство. URL: <https://www.pedmasterstvo.ru/categories/4/articles/750> (дата обращения 14.10.2022).
14. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. – СПб: Лань, 2014. – 320 с.
15. Швецова О.Ю. Воспитание музыкального слуха: стилистический аспект // Человек и культура. 2017. № 4. С.1-12.

### **REFERENCES**

1. *Vidy slukha cheloveka – muzykal'nyi, vnutrennii i drugie* (Types of human hearing – musical, internal and others), <https://audionika.ru/info/nash-slukh/vidy-slukha-cheloveka-muzykalnyy-i-drugie.html>
2. Guseva A. *Voprosy vospitaniya muzykal'nogo slukha* (Questions of musical ear education), *Sbornik nauchnykh trudov, Leningrad, Muzyka, 1987, P. 121-136.*
3. Kolpikova O.P. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk, 2015, No. 4-4, P. 1-8.*
4. Korobka V.I. *Vokal v populyarnoi muzyke* (Vocals in popular music), Moscow, *Ministerstvo kul'tury SSSR, VNMTs Studiya populyarnoi muzyki Rekord, 1989, 47 p.*
5. Nartymova O.Yu. *Voprosy estetiki v muzykal'nom obrazovanii i iskusstve, 2009, No. 3, P. 23-31.*
6. Ostrovskii A. *Vospriyatie muzyki i zadachi vospitaniya slukha* (Music perception and hearing education tasks), *dissertatsiya, Leningrad, 1946.*
7. Pekerskaya E. *Azbuka vokala* (Abc of vocals), Moscow, *Muzyka, 1976, 82 p.*
8. Perel'man N.E. *Nauchit' razmyshlyat' u royalya* (Learn to think at the piano), Leningrad, 1983, P.188.
9. Pristalov I.K. *Traditsii ta novatsii u vishchii arkhitekturno-khudozhnii osviti, 2015, No. 4, P. 88–92.*
10. Rykunova E.A. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, 2011, No. 6, P. 173-176.*
11. Toropova A. *Muzykal'naya psikhologiya i psikhologiya muzykal'nogo obrazovaniya* (Music psychology and the psychology of music education), *Uchebnik dlya bakalavriata i magistratury, Moscow, Litres, 2022.*
12. Uvarova A.V., Bozhko S.O. *Aktual'nye issledovaniya, 2022, No. 9 (88), P. 46-48.*
13. Filippova Yu.A. *Vokal'nyi slukh u detei i puti ego razvitiya* // *Pedmasterstvo. https://www.pedmasterstvo.ru/categories/4/articles/750*
14. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* (Music as an art form), Saint-Petersburg, Lan', 2014, 320 p.
15. Shvetsova O.Yu. *Chelovek i kul'tura, 2017, No. 4, P.1-12.*



*А.Д. Калининкова, Р.Д. Калининков*

## **Роль мотивации студентов творческих специальностей, обучающихся на массовых открытых онлайн-курсах**

*Аннотация: За последние годы массовые открытые онлайн-курсы (МООК) все чаще предоставляют возможности для обучения по всему миру в самых разных областях. Как и во многих новых образовательных технологиях, необходимо лучше понять, почему и как люди приходят в МООК, и, что важно, какие факторы влияют на успеваемость учащихся в МООК. Известно, что среда онлайн-обучения требует более высокого уровня саморегуляции и что высокий уровень мотивации имеет решающее значение для активации этих навыков. Однако мотивация это сложный процесс разработки и исследования того, как он функционирует в МООК, все еще находятся на ранних стадиях. Мотивация студентов университета и их участие влияют на успеваемость, особенно для тех кто обучается до конца МООК. Самым сильным средством эффективности является участие обучающегося, за которым следовала мотивация. Мотивация влияет не участие студентов во время всего курса. Более того, ситуационный интерес также необходим и играет решающую роль в опосредовании воздействия общей и внутренней мотивации на участие в работе. Эти результаты предполагают, что может быть полезно использовать меры мотивации и участия для адаптации учебной среды.*

*Ключевые слова: МООК, мотивация, участие, интерес, онлайн-обучение, онлайн-курсы*



ольшинство исследователей, практиков и преподавателей, занимающихся образовательными технологиями, осведомлены о движении, известном как массовые открытые онлайн-курсы (МООК). Берущий начало с коннективизма Джорджа Сименса и Стивена Даунса и соединительной Курс знаний в 2008 году МООК изначально разрабатывались на принципах коннективизма. Основными

педагогическими элементами были обучение на основе коннективизма, студенческие самостоятельное руководство в рамках широкой и часто бессрочной структуры учебной программы, опора на богатые источники свободно доступного контента в Интернете и использование основанных на технологиях инструментов для содействия агрегированию ресурсов. За удивительно короткий промежуток времени эти так называемые сМООС (поскольку они были основаны на принципах коннективизма) были присвоены основными поставщиками высшего образования, и с этим произошло рождение xМООС. xМООС отказались от многих основ, связанных с оригинальными сМООС, но отличались от других онлайн-предложений университетов тем, что были открыты для любого заинтересованного человека в мире, у которого было подключение к Интернету. Поставщики xМООС, такие как Udacity, edX быстро появилась, и престижные учебные заведения со всего мира поспешили предложить MOOK на этих платформах [1]. Рост числа этих открытых курсов по всему миру был стремительным; «Открытое образование» партнерами которого являются ведущие университеты, предлагает более 1034 курсов более чем 9,9 миллионам зарегистрированных студентов.

Каким бы захватывающим ни был этот прогресс, важно признать, что многие многолетние вопросы об онлайн-обучении студентов остаются, несмотря на масштаб, международный размах и ажиотаж вокруг MOOK. Например, необходимо понять, почему некоторые студенты упорствуют в обучении при помощи MOOK. Хотя изначально студенты MOOK обладают высокой мотивацией, лишь очень небольшое число сохраняется до конца курса. Предыдущие исследования показывают, что отсутствие настойчивости в онлайн-среде связано с низким уровнем мотивации. Однако не так много известно о том, как эти отношения функционируют в среде, где студенты изначально высоко мотивированы, например MOOK. Опираясь на предыдущие психолого-педагогические исследования и рассматривая фундаментальные вопросы о мотивации достижения студентов, которые постоянно находятся в онлайн-среде обучения, и, в частности, рассматривая их мотивацию и участие при обучении в MOOK. Был сделан вывод, что значительное понимание этих вопросов может быть получено путем сочетания традиционных методов сбора данных с новыми методами анализа обучения.

Мотивация достижения относится к типам факторов, которые приводят к высокой производительности в ситуациях достижения. С социально-когнитивной точки зрения мотивация состоит из различных, но взаимодействующих конструкций; систем убеждений, которые имеют различные паттерны активации в зависимости от контекстуальных и личностных факторов. Следовательно, мотивация—это динамическое состояние, в то время как индивид может привнести в MOOK сильную общую мотивацию к обучению, которая, как правило, остается стабильной с течением времени, контекст и содержание MOOK могут изме-

нять или вызывать изменения в мотивационных состояниях (мотивация на уровне состояния). В недавних исследованиях особое внимание уделялось пяти мотивационным конструктам, а именно: интересу, целям достижения, ценностным убеждениям, самоэффективности и убеждениям в контроле. [3] В данной работе основное внимание было обращено на три области: интерес, цели достижения и ценностные убеждения, которые часто рассматриваются как части широкого конструкта внутренней мотивации и которые вместе дают представление о целях учащихся при выполнении различных учебных задач.

К первому из этих понятий — интересу, обычно подходят с двух точек зрения — индивидуального и ситуационного интереса. Индивидуальный интерес — это относительно стабильная предрасположенность, которая со временем развивается у человека к определенной теме или предметной области. Это то, что студенты привносят в свой учебный опыт и что влияет на их первоначальный импульс к участию в курсе. С другой стороны, ситуационный интерес — это относительно преходящее состояние, вызываемое и потенциально поддерживаемое окружающей средой. Таким образом, даже когда у студента нет существующего индивидуального интереса к определенной теме или предметной области, при входе в учебную среду определенные аспекты среды, такие как новизна, могут вызвать интерес. Однако для того, чтобы ситуационный интерес поддерживал обучение, его необходимо поддерживать. Следовательно, в этом исследовании были выделены две формы интереса: индивидуальный интерес как компонент переменной внутренней мотивации и ситуационный интерес в рамках MOOC как компонент мотивации на уровне группы [5]. Таким образом, соответствующих учебных программ и хорошего преподавания самих по себе недостаточно для обеспечения успеваемости учащихся, учащимся также необходимо иметь хоть какую-то мотивацию

Вторая мотивационная конструкция — это цели достижения, определяемые как различные способы приближения к ситуациям достижения, участия в них и реагирования на них. Эта конструкция была применена как общая ориентация на обучение и как цели достижения, с которыми студент подходит к определенному курсу или учебной задаче. Ранние исследования обычно сравнивали влияние либо мастерства, либо целей производительности на успеваемость учащихся. Окончательный конструкт мотивации касается ценностных убеждений, связанных с курсом или задачей.

Исследования ценностных убеждений в образовательных контекстах обычно используют теорию ожидаемой ценности и фокусируются на причинах, по которым учащиеся считают, что академическая задача важна для них. Согласно этой теории, ценностные убеждения состоят из четырех компонентов: ценности достижения или важности, внутренней ценности или интереса, ценности полез-

ности или неполноценности и стоимости. Ценность достижения связана с тем, насколько важно для ученика хорошо выполнить задание и как это выражает или подтверждает аспекты личной идентичности. Внутренняя ценность или интерес аналогичны конструкции индивидуального интереса, рассмотренной выше. Ценность полезности связана с тем, воспринимают ли учащиеся задачу или курс как полезные для других задач или аспектов их жизни. [3]

Со временем были выделены основные области в которых рассматривалось, как ключевые факторы мотивации достижения влияют на участие и успеваемость студентов в онлайн-среде обучения, было проведено несколько исследований, которые согласуются с утверждением, что мотивация может косвенно влиять на результаты через их влияние на участие [1]. Так было обнаружено, что на действия участников дистанционных онлайн-курсов, помимо положительной корреляции с успеваемостью в онлайн-среде, влияют ценностные убеждения, которые показывают социальную навигацию, когда действия других студентов определяют навигацию студента в онлайн-среде. Например, количество сообщений под тематическими заголовками влияет на осознание учащимися важности тем в онлайн-обсуждении. Также можно проследить взаимосвязь между мотивацией и вовлеченностью студента дистанционного курса и видно, что ситуационный интерес предсказывает поведенческую, эмоциональную и когнитивную вовлеченность.

Предметные исследования функционирования MOOK ещё развиваются. Ранние исследования были сосредоточены на вопросах, касающихся демографии студентов, количества студентов, поступающих в MOOK, общих причин, по которым студентов привлекали MOOK, и часто с использованием аналитики обучения платформы MOOK показывают, какими видами деятельности занимаются студенты и кто оставался до конца курса. Эти типы данных затем можно использовать в исследованиях, которые связаны с демографическими переменными (например, предыдущее образование, пол) с показателями участия в MOOK (например, выполненные задания; просмотренные видео, участие в онлайн-дискуссиях) и показателями успеваемости (например, окончание курса или оценки). Однако взаимосвязь между поведением участников MOOK, измеряемым с помощью анализа обучения, и мотивацией еще изучается.

Одним из основных вопросов, которые необходимо решить, это роль мотивации в участии и результативности MOOK, а также разработка мер, которые могут быть включены в проведение курсов в критические моменты, что позволит получить некоторое представление о динамике, связывающей мотивацию, участие и результативность. Также необходимо заполнение мотивационного вопросника в конце курса. Который даёт более глубокое понимание динамики связей между мотивацией, участием и производительностью придет, когда иссле-



дователи могут включать вопросы в материалы текущего курса. Задача здесь состоит в том, чтобы разработать разумные меры, которые не были бы навязчивыми и не прерывали бы ход занятий на курсе. В этой связи изучаются короткие шкалы и даже меры по отдельным пунктам. Таким образом, достаточно использовать трехбалльную шкалу, включающую пункты, отражающие три взаимосвязанных, но различимых компонента внутренней мотивации. В этом контексте необходимо понять, как постоянная мотивация и участие студентов предсказывают их итоговую успеваемость в MOOK. Более конкретно, это основывается на четырех исследовательских вопросах:

1. В какой степени мотивация — внутренняя мотивация и ситуационный интерес — предсказывает производительность в MOOK?

2. В какой степени участие в виде просмотров видеороликов и попыток викторины предсказывает результаты в MOOK?

3. Есть ли доказательства того, что прогнозирование производительности в MOOK с помощью внутренней мотивации определяется уровнем участия в курсе и ситуационным интересом?

4. Есть ли доказательства того, что влияние участия на успеваемость в MOOK опосредовано мотивацией на государственном уровне во время курса?

В данном случае предлагается модель, основанная на предыдущих исследованиях, показывающая, что участие в курсе зависит от мотивации на протяжении всего курса и влияет на нее, и что сочетание прямых и косвенных эффектов влияет на общую производительность. Общая мотивация к обучению — внутренняя мотивация, включающая индивидуальный интерес, подход к овладению мастерством и ценностные компоненты — влияет на мотивацию начального уровня состояния, то есть на ситуационный интерес.

Таким образом было изучено, как мотивация и участие предсказывают успеваемость студентов, которые продолжали обучение до конца MOOK, и демонстрировался значительный набор путей, связывающих мотивацию, участие и успеваемость. Было рассмотрено, что мотивация связана с эффективностью MOOK как прямо, так и косвенно. Влияние общей мотивации к обучению на производительность, такой как ценностные убеждения и подход к овладению мастерством, опосредуется участием.

Следует отметить, что в целом, студенты приступают к изучению курса с относительно высоким уровнем индивидуального интереса, что не обязательно гарантирует сохранение ситуационного интереса на протяжении всего курса. Одно из следствий связано с тем, что, учитывая высокий уровень интереса, с которым участники подходят к этому курсу, вполне вероятно, что аспекты дизайна MOOC, например, содержание и организация учебной деятельности, структура и согласование заданий и задач оценки, производство и презентация ресурсов и

средств массовой информации, повлияли на то, насколько интерес поддерживается.

Понимание того, как ситуационный интерес может быть вызван и поддерживаться, было центральной темой в применении мотивационных исследований в образовательных учреждениях. Такие исследователи, как Дурик и Харакевич [4], обнаружили, что учебные действия, направленные на то, чтобы заинтересовать или вызвать интерес, были более эффективными для студентов с низким первоначальным индивидуальным интересом, а действия, направленные на удержание или поддержание интереса, были более эффективными для студентов с высоким первоначальным индивидуальным интересом. Результаты исследования Дурик и Харакевич [4] показывают, что некоторые учащиеся, которые приходят в МООК с высоким индивидуальным интересом, могут либо обнаружить, что содержание не соответствует их ожиданиям, либо у них возникают проблемы с саморегулированием своего обучения, и они не успевают так хорошо, как можно было бы предсказать, исходя из их индивидуального интереса к тема курса.

Таким образом, дизайн МООК должен быть сконцентрирован на том, чтобы сосредоточиться на поддержании ситуационного интереса на протяжении всего курса, поскольку это, по-видимому, является ключевым фактором для успеваемости студентов, которые сохраняются до конца курса. Кроме того, существуют потенциально различные эффекты для студентов, которые начинают с разного уровня индивидуального интереса к содержанию курса [1]. Стоит отметить, что одним из требований для участия в первоначальном МООК должен был быть интерес к данной теме. Учитывая, что МООК привлекают такое разнообразие учащихся — учащихся с разным опытом, причинами зачисления, уровнями навыков саморегуляции и предшествующими знаниями — понимание большей динамики мотивации учащихся по мере их взаимодействия с содержанием МООК, по-видимому, было бы особенно плодотворным направлением для дальнейших исследований и разработок.

Таким образом, постоянная мотивация и участие студентов, благоприятно влияют на их успеваемость в МООК. Мотивация влияет и находится под влиянием участия студентов во время курса. Более того, ситуационный интерес играет решающую роль в опосредовании влияния как общей мотивации к обучению, так и участия на успеваемость. Эти результаты предполагают, что это может быть полезно использовать меры мотивации и участия для адаптации учебной среды.

### **Литература**

1. Бродбент Дж., Пун У.Л. Стратегии саморегулируемого обучения и академических достижений в онлайн-среде высшего образования: систематический обзор// Интернет и высшее образование. 2015. № 27. С. 1-13.
2. Батурай М.Х. Обзор мира MOOCs // Процедурные социальные и поведенческие науки. 2015. № 174. С. 427-433.
3. Бадарч Д., Токарева Н.Г., Цветкова М.С. Книга: реконструкция высшего образования // Высшее образование в России. 2014. № 10. С. 135-146.
4. Дурик А.М., Харкевич Я.М. Достижение цели и внутренняя мотивация: коммуникация, последовательность, ориентация на достижения // Журнал экспериментальной социальной психологии. 2003. № 39(4). С. 378-385.
5. Де Фрейтас С., Морган Дж., Гибсон Д. Преобразуют ли MOOCs обучение и преподавание в высшем образовании? Вовлечение и удержание курса в обеспечении онлайн-обучения // Британский журнал образовательных технологий. 2015. № 46. С. 455-471.

### **REFERENSES**

1. Brodbent Dzh., Pun U.L. Internet i vysshee obrazovanie, 2015, No. 27, P. 1-13.
2. Baturai M.Kh. Protsedurnye sotsial'nye i povedencheskie nauki, 2015, No. 174, P. 427-433.
3. Badarch D., Tokareva N.G., Tsvetkova M.S. Vysshee obrazovanie v Rossii, 2014, No. 10, P. 135-146.
4. Durik A.M., Kharkevich Ya.M. Zhurnal eksperimental'noi sotsial'noi psikhologii, 2003, No. 39(4), P. 378-385.
5. De Freitas S., Morgan Dzh., Gibson D. Britanskii zhurnal obrazovatel'nykh tekhnologii, 2015, No. 46, P. 455-471.



*А.Л. Саврова, О.Л. Косибород*

## **Анализ социокультурной ситуации при реализации проектов выставок для людей третьего возраста в районном культурном учреждении**

*Аннотация: В статье рассмотрены педагогические подходы решения адаптационных проблем людей третьего возраста в условиях досуговой деятельности в районных учреждениях культуры и дополнительного образования. Показана роль занятий декоративно-прикладным творчеством и культурных проектов в поиске новых смыслов и точек роста. Представлен анализ районной социокультурной ситуации, проведенный при реализации выставочного проекта для данной возрастной категории. Дана оценка готовности базового учреждения к проведению подобных проектов.*

*Ключевые слова: третий возраст, адаптация, декоративно-прикладное искусство, event-проекты, социокультурная ситуация, анализ проекта*



реди социальных проблем современного общества актуальными остаются вопросы, связанные с адаптационными процессами людей в третьем возрасте. Ускорение темпов жизни, характерное для настоящего времени, вызывает замедление адаптации пожилых людей к новому социальному контексту [13, с. 488]. Другой характерной особенностью современной ситуации является снижение уровня жизни многих людей, усугубляющее комплекс социальных и психологических проблем данной возрастной категории [12, с. 241]. Вследствие увеличения доли старших возрастных групп в населении страны круг проблем не уменьшается, соответственно растет количество и качество способов решения этих проблем.

С выходом на заслуженный отдых человек претерпевает ряд изменений в отношении самоидентификации, адаптируется к новым условиям жизни. Зачастую причиной переживаний, приводящих к изоляции в третьем возрасте, становятся выход на пенсию, утраты близких, переезд [14, с. 334]. Позиция человека в обществе изменяется, сужается круг общения, у многих людей появляется неуверенность в себе и пассивность. Возникают сложности, связанные с недостатком условий для самореализации. [4, с. 136].

В решении сложных жизненных проблем, характерных для людей третьего возраста – адаптации к новым условиям, сложностей с социализацией, поиска новых жизненных смыслов – успешно используются педагогические и, в частности, социокультурные подходы. Большую роль играют дополнительное образование и творческая деятельность [5, с. 183]. Особенно важное значение образовательно-творческая деятельность имеет для тех пенсионеров, которые до выхода на заслуженный отдых все свои жизненные устремления связывали исключительно с работой. Именно такие люди особенно остро ощущают потерю социальной активности и самоактуализации [12, с. 245]. При помощи образовательных и культурных учреждений воплощаются различные учебные и творческие программы, проекты и мероприятия, способствующие обретению пожилыми людьми новых смысловых установок и точек роста. При этом мировой опыт свидетельствует о пользе образовательной деятельности для поддержания интеллектуальной активности и замедления негативных процессов на психологическом уровне [13, с. 488]. Университеты третьего возраста, творческие студии, кружки, входящие в проект «Московское долголетие», зарекомендовали себя успешным применением технологий работы с данной целевой аудиторией.

Одним из направлений творческой работы с людьми третьего возраста являются занятия декоративно-прикладным искусством. Такой вид творческой деятельности обладает особыми художественными смыслами и образностью, созданные изделия отображают характер национальных традиций, а изучение особенностей национального искусства повышает интерес в культуре народов разных стран и областей [9, с. 57]. Занятия декоративно-прикладным искусством являются одним из наиболее оптимальных видов досуга, поскольку данный процесс не только формирует художественный вкус и новые познавательные потребности, но и служит формой чередования труда, а также носит народный характер, не требуя специфических художественных навыков [11, с. 848]. При этом оно, как и любое художественное творчество, носит развивающий характер и воспитывает эстетический вкус и способствует самовыражению [6, с. 518]. Л. А. Буровкина отмечает важность приобщения к декоративно-прикладному искусству как путь формирования уважительного отношения к национальной культуре.

туре народа и нахождения совместных решений важных современных проблем человечества – социально-исторических, нравственных, и многих других [2, с. 245]. Разработка методик занятий декоративно-прикладным творчеством с учетом возможностей людей третьего возраста помогают снизить увядание физических и психоэмоциональных функций, развить активность и возобновить социальные связи данной возрастной категории [10, с. 282]. Педагогическая поддержка с использованием методик и возможностей художественной деятельности способствует обретению новых смыслов у пожилых людей, служит стимулом включения в общественную жизнь, стимулирует процессы положительных внутренних изменений [3, с. 46—47].

В сентябре 2019 года на базе клуба «Башня» ГБУК ТКС «Оптимист» ЗАО г.Москвы одним из авторов была создана студия декоративно-прикладного творчества, открытие которой стало первым шагом к реализации концепции поликультурно-образовательного комплекса, разработанного для людей третьего возраста. Программа студии, адаптированная под возможности участников, включала ряд блоков, ориентированных на традиции народов мира и, в особенности, на декоративно-прикладное искусство разных стран [7, с. 233-235].

Реализация концепции поликультурно-образовательного комплекса предусматривает не только студийные занятия и небольшую образовательную программу, но и организацию event-проектов, призванных познакомить участников и гостей с различными технологиями декоративно-прикладного искусства и фольклорным наследием народов мира. Подобные проекты направлены на повышение мотивации участников к активному проведению досуга, создают дополнительные возможности для вовлечения в деятельность и самореализацию людей в третьем возрасте [8, с 482]. Среди таких проектов День старшего поколения в ТСЦО и Дарвиновском музее, праздник «В здоровом теле здоровый дух» в Измайловском парке, День физкультурника для пенсионеров в Музее, которые проводятся с охватом большого количества участников и требуют привлечения серьезных ресурсов. Но не меньшую важность имеют небольшие проекты районного масштаба, которые можно и нужно организовывать в местных культурных учреждениях с использованием всех средств и ресурсов, которыми обладают организаторы на местах.

Запланированный проект выставки включал ряд различных мероприятий, имеющих общую тему с основной экспозицией: театрализованное открытие и закрытие выставки, мастер-классы, игровую программу, составленную из народных игр, музыкальную гостиную, презентации по ознакомлению с культурными традициями тех стран, декоративно-прикладное искусство которых послужило темой для блока занятий и завершающей данный блок экспозиции.

С целью изучения возможности организации цикла event-проектов выставок работ участников студии декоративно-прикладного творчества на базе клуба «Башня» нами был предпринят анализ социокультурной ситуации района расположения клуба, проанализированы ресурсы, выполнен SWOT-анализ и анализ выставки как продукта 4P/4C.

Доступность выставочного проекта обусловлена использованием внутренних ресурсов учреждения. Удобство расположения базы выставочных проектов для местных жителей, а также гостей из расположенного рядом микрорайона создает физическую доступность; важное значение имеет расположение клуба на первом этаже, пандус для маломобильных посетителей и близость остановки наземного транспорта.

Для социокультурной ситуации, сложившейся в районе, характерны, прежде всего, те же черты, что и для страны в целом – противоречивость, многосложный переход от индустриального общества к информационно-постиндустриальному. Явления кризисного характера, происходящие в политической, экономической и социальной сферах, отражаются на культуре, вызывая ряд противоречий, имеющих болезненные последствия. Можно выделить основные аспекты социокультурной ситуации нашего времени: очень высокая степень свободы, расширение художественно-творческой базы, переориентация массовой культурной деятельности на домашние формы вместо публичных. По отношению к целевой аудитории третьего возраста к описанным выше чертам добавляются усугубление разрыва между старшим и младшим поколениями, потеря ряда социокультурных традиций, перемены в жизненном укладе, экономические сложности, влекущие за собой сужение получаемых пожилыми людьми платных культурных благ. Все это вызывает депрессивное состояние и усталость. К этому добавляются десоциализация и пассивность, возникающие вследствие перехода части культурных услуг на дом. В итоге, работа с людьми третьего возраста приобретает крайне высокую значимость.

Характеризуя районную социокультурную ситуацию, следует прежде всего отметить малочисленность данного района и ограниченность условий для реализации программ и проектов. Рассматривая имеющиеся ресурсы для проведения выставочных проектов, мы выделили четыре основные группы (табл. 1). В перечень расходов на организацию и проведение выставочных проектов входят полиграфические, расходы на фотопечать и материалы для оформления, на чайные паузы, канцелярию и непредвиденные.



Рисунок 1. SWOT-анализ проекта выставки декоративно-прикладного творчества.

**Таблица 1. Ресурсы проектов выставки декоративно-прикладного творчества.**

Тип ресурсов	Ресурсы, необходимые для проектов
Материально-технические	Помещение (фойе и классы), оборудование –экран для презентаций, компьютер, принтер, звуковая колонка, стенды, реквизит для оформления и проведения открытия, кулер, чай, стаканы, принадлежности для мастер-классов, фотоаппарат, видеокамера, канцелярские принадлежности, столы.
Финансовые	Основное — бюджет, ряд мастер-классов платный для участников
Информационные	Дизайн-проект, сайт и сетевые каналы клубной системы, сайты партнерских организаций, базы партнеров, СМИ, презентации для показа на мероприятиях, фонограммы для музыкального оформления
Кадровые	Организационный комитет, представители партнерских организаций, сотрудники клуба, представители других коллективов, участвующие в мероприятиях, приглашенные артисты

Для определения влияния на организацию факторов внутренней и внешней среды, оценки потенциальных затруднений и выявления точек развития нами



был выполнен SWOT-анализ проекта выставки, имеющий большую важность для стратегического планирования (рис. 1).

Различные аспекты внешней среды, которые могут оказать влияние на организацию и проведение выставок, были выявлены с помощью применения PESTEL-анализа, представляющего собой инструмент важного стратегического исследования. Данный вид анализа включает исследование шести факторов: Политические (Political); Экономические (Economic); Социальные (Social); Технологические (Technological); Экологические (Environmental); Законодательные (Legal). Результаты PESTEL-анализа представлены в таблице 2.

**Таблица 2. PESTEL-анализ проекта выставки декоративно-прикладного творчества.**

Факторы, влияющие на проект	Примеры влияния
Политические Группы лоббирования	Лоббирование приоритетного вида политики – можно принять участие в «Днях страны (искусству которой посвящена выставка) в РФ», пригласить в качестве гостей сотрудников посольства или участников клуба друзей страны.
Экономические Общий уровень экономического развития  Величина средней заработной платы	В период кризиса прежде всего падает уровень жизни у групп риска, в том числе у людей третьего возраста. На работа их сокращают в первую очередь, творческая деятельность прекращается. При низких доходах сложно позволить расходы на материалы для творчества. От доходов и уровня пенсии зависит участие в проектах.
Социальные Демографическая структура общества Отношение людей к работе и качеству жизни Разделяемые людьми ценности Здоровье	При увеличении количества пожилых людей возникает повышенная нуждаемость в социальных проектах – «Долголетие» и т. п.  Проект ориентирован на семейные ценности, на поддержку точек роста пожилых людей их семьями. Учет проблем со здоровьем. При ограничении в движении работа ведется отдельно, при общем ухудшении проекты уже под угрозой.
Технологические Появление новых интернет-ресурсов Упрощение программ для использования	Постоянно появляются новые каналы продвижения, это необходимо учесть. Функционал программ для компьютеров и гаджетов упрощается, и это облегчает возможность использования технических средств людьми третьего возраста.
Экологические Общая ситуация со здоровьем населения	При ухудшении здоровья (например, скачки давления) падает активность и посещаемость, сложнее реализовывать проекты. При пандемии возможна реализация проектов в онлайн-формате.
Законодательные Изменения в законодательстве, регулирование процессов в экономике	Прямое влияние на базовое учреждение, поскольку оно находится в соответствующем ведомстве.

<p><b>PRODUCT / ПРОДУКТ</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Поликультурный компонент</li> <li>• Семейный досуг</li> <li>• Занятия творчеством</li> <li>• Культурно-просветительская работа</li> <li>• Бонусный материал - мастер-классы, музыка, интерактивные программы, лекции</li> <li>• Фоторепортаж</li> <li>• Диплом участника</li> <li>• Призы</li> </ul>	<p><b>CONSUMER / ПОТРЕБИТЕЛЬ</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Творческое развитие</li> <li>• Самореализация</li> <li>• Социализация</li> <li>• Семейное общение</li> <li>• Новые навыки и изделия</li> <li>• Повышение культурного уровня</li> <li>• Образовательный компонент</li> <li>• Особая атмосфера</li> <li>• Обратная связь</li> <li>• Состояние удовлетворения</li> </ul>	<p><b>PLACE / МЕСТО</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ГБУК ТКС "Оптимист" - Клуб "Башня на Сетуни"</li> <li>• Рядом остановка автобуса</li> <li>• В перспективе открытие студий в других филиалах системы</li> <li>• Новые точки для выставок - филиалы ТКС, Совет ветеранов</li> </ul>	<p><b>CONVENIENCE / УДОБСТВО</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Хороший доступ наземным транспортом</li> <li>• Удобство для местной публики и соседнего района</li> <li>• Расположение на первом этаже, пандусы</li> <li>• Флаеры с информацией</li> <li>• Приглашения на мероприятия; Ресурсы с информацией о системе по социальным сетям</li> </ul>
<p><b>PRICE / ЦЕНА</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Участие и посещение выставки бесплатное</li> <li>• Обучение в студии за счет бюджета</li> <li>• Расходные материалы на экспонаты за счет участников</li> <li>• Помощь с поиском материалов</li> <li>• Мониторинг работы конкурентов</li> <li>• Разработка новых проектов</li> </ul>	<p><b>COST / СТОИМОСТЬ</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Стоимость расходных материалов сведена к минимуму, помощь в работе с оптовиками</li> <li>• Затраты времени и сил на обучение и изготовление экспонатов</li> <li>• Временные затраты на проезд к месту проведения</li> <li>• Усилия на поиск информации о мероприятии</li> </ul>	<p><b>PROMOTION / ПРОДВИЖЕНИЕ</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Информация о проекте среди студий системы</li> <li>• Сайт клубной системы</li> <li>• Раздаточный материал в поликлинике, МФЦ, совете ветеранов</li> <li>• Местные СМИ, в том числе интернет</li> <li>• Сайт проекта "Московское долголетие"</li> <li>• Мероприятия с коллегами и партнерами</li> <li>• Свой стиль</li> </ul>	<p><b>COMMUNICATION / КОММУНИКАЦИЯ</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Сопровождение на всех этапах</li> <li>• Дополнительные консультации и материалы</li> <li>• Использование онлайн-среды и современных технологий поддержки и общения</li> <li>• Дополнительные акции</li> <li>• Перспектива новых проектов; Взаимодействие с единомышленниками</li> <li>• Мероприятия по укреплению семьи</li> <li>• Поддержка инициатив участников</li> <li>• Участие в конкурсах</li> </ul>

Рисунок 2. Анализ проекта выставок декоративно-прикладного творчества по системе маркетингового планирования 4«Р»/4«С».

Анализ предстоящих мероприятий был проведен по системе Маркетингового планирования 4«Р»/4«С» для оценивания особенностей студии и выставок и их возможного продвижения, а также наиболее важных вариантов работы с участниками. Результаты данного исследования приведены на рисунке 2.

С помощью проведенной работы были проанализированы ресурсы, выявлены уникальные стороны планируемых проектов выставок, осуществлен прогноз возможных сложностей на пути реализации, рассмотрены варианты продвижения выставок с поликультурным компонентом, выявлены коммуникационные каналы. Результаты анализа районной социокультурной ситуации являются

частью проектной работы по организации событийных мероприятий для целевой аудитории.

Главным итогом аналитической работы является готовность базового учреждения к проведению подобных событийных проектов для людей третьего возраста с использованием максимальных ресурсных возможностей. В дальнейшем проделанное исследование послужит основой для разработок и реализации мероприятий, которые формируют социокультурную среду и создают оптимальные условия для раскрытия творческих способностей пожилых людей. Организация ярких событийных проектов на базе обычного районного культурного учреждения может привлечь жителей к занятиям творчеством и стать дополнительным фактором самореализации и коммуникации.

Выставки с поликультурным образовательным компонентом актуальны, оригинальны, они социально значимы, доступны и соответствуют потребностям целевой аудитории. Подобные мероприятия отражают собой новый взгляд на проблемы данной категории людей, для которого характерны позитивные изменения качества жизни и возможность личностного роста вне зависимости от возраста.

### **Литература**

1. Борисов, Г.И. Психологические характеристики пожилых людей третьего возраста / Г.И. Борисов // Педагогическое образование в России. 2016. № 5. С. 171-176.
2. Буровкина, Л.А. Декоративно-прикладное искусство в системе дополнительного образования как средство приобщения учащихся к национальной культуре / Л.А. Буровкина // Вестник Тамбовского университета. 2007. № 8 (52). С. 242-245.
3. Ермак, Н.А. Педагогическая поддержка качества жизни людей пожилого возраста средствами художественного творчества: автореф. дисс. ... доктора педагогических наук. – Ростов-на-Дону, 2009. – 54 с.
4. Зборовский, Г.Е. Образование как социальный ресурс развития трудовой активности общности людей «третьего возраста» / Г.Е.Зборовский // Будущее сферы труда: глобальные вызовы и региональное развитие: сб. ст. Междунар. форума. – Уфа, 2019. С. 135–139.
5. Минеева, Я.А. Социально-досуговая деятельность как фактор самореализации людей пожилого возраста / Я.А. Минеева, З. А. Бутуева // Социальная безопасность и социальная защита населения в современных условиях. – Улан-Удэ: Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, 2021. С. 180-184.
6. Пятагина, Я.Л. Обучение учащихся основам декоративно-прикладного искусства в системе дополнительного образования на основе традиционных народных промыслов (Городец) / Я.Л. Пятагина, В.Н. Минсабирова // Евразийское научное объединение. 2019. № 5-7 (51). С. 518-520.
7. Саврова, А.Л. Программа организации досуга людей третьего возраста в условиях студии декоративно-прикладного творчества / А.Л. Саврова // Актуальные проблемы социально-культурной деятельности в современном пространстве московского мегаполиса. – М.: УЦ "Перспектива", 2021. С. 231-236.
8. Саврова, А.Л. Технологии организации event-проектов для людей третьего возраста на примере города Москвы / А.Л. Саврова, К.И. Олешкевич // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 1. С. 481-494.
9. Соколова, М.С. Декоративно-прикладное искусство в системе культура-искусство-производство / М.С. Соколова // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 5 (76). С. 57-63.

10. Черникова, С.М. Методика преподавания декоративно-прикладного искусства в системе дополнительного образования людей пожилого возраста / С.М. Черникова, Т.А. Якупова // Ученые записки Орловского государственного университета. 2021. № 1 (90). С. 281-284.
11. Шутова, Н.А. Декоративно-прикладное искусство как средство развития творческой личности / Н.А. Шутова // Аллея науки. 2020. Т. 1, № 12 (51). С. 848-852.
12. Levina, I.D. Elderly people social and psychological adaptation to nursing home conditions / Levina I.D., Ukolova L.I., Lavrentyeva E.Yu. // International journal of applied exercise physiology. 2019. Vol. 8. No. 2.1. P. 240-247.
13. Nistor G. New Educational Strategies regarding Quality of Life for Elderly People // Procedia - Social and Behavioral Sciences. 2014. Vol. 142. P. 487-492.
14. Wenger G. C., Davies R., Shahtahmasebi S., et al. Social Isolation and Loneliness in Old Age: Review and Model Refinement // Ageing and Society: Cambridge University Press. 1996. Vol. 16. P. 333-358.

### **REFERENCES**

1. Borisov G.I., Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii, 2016, No. 5, pp. 171-176.
2. Burovkina L. A., Vestnik Tambovskogo universiteta, 2007, No. 8(52), pp. 242-245.
3. Ermak N. A. Pedagogicheskaya podderzhka kachestva zhizni lyudei pozhilogo vozrasta sredstvami khudozhestvennogo tvorchestva (Pedagogical support of the quality of life of elderly people by means of artistic creativity), avtoreferat dissertatsii, Rostov-na-Donu, 2009, 54 p.
4. Zborovskii G.E., Budushchee sfery truda: global'nye vyzovy i regional'noe razvitiye: sb. st. Mezhdunar. Forum (The future of the sphere of work: global challenges and regional development: collection of articles of the International Forum), 2019, pp. 135-139.
5. Mineeva Ya.A., Butueva Z.A., 'Sotsial'naya bezopasnost' i sotsial'naya zashchita naseleniya v sovremennykh usloviyakh (Social security and social protection of the population in modern conditions), Ulan-Ude, Buryatskii gosudarstvennyi universitet imeni Dorzhi Banzarova, 2021, pp. 180-184.
6. Pyatygina Ya L., Evraziiskoe nauchnoe ob'edinenie, 2019, No. 5-7(51), pp. 518-520.
7. Savrova A.L., Aktual'nye problemy sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti v sovremennom prostranstve moskovskogo megapolisa (Actual problems of socio-cultural activity in the modern space of the Moscow metropolis), Moscow, UTs "Perspektiva", 2021, pp. 231-236.
8. Savrova A.L., Oleshkevich K.I., Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2021, No. 1, pp. 481-494.
9. Sokolova M.S., Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2007, No. S(76), pp. 57-63.
10. Chernikova S.M., Yakupova T.A. Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta, 2021, No. 1(90), pp. 281-284.
11. Shutova N.A. Alleya nauki, 2020, vol. 1, No. 12(51), pp. 848-852.
12. Levina I.D., Ukolova L.I., Lavrentyeva E.Yu. Elderly people social and psychological adaptation to nursing home conditions, International journal of applied exercise physiology, 2019, vol. 8, No. 2.1, pp. 240-247.
13. Nistor G. New Educational Strategies regarding Quality of Life for Elderly People, Procedia – Social and Behavioral Sciences, 2014, vol. 142, pp. 487-492.
14. Wenger G. C., Davies R., Shahtahmasebi S., Scott A. Social Isolation and Loneliness in Old Age: Review and Model Refinement, Ageing and Society: Cambridge University Press, 1996, vol. 16, pp. 333-358.

# ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ



**Д.Д. Таранов**

## **Методика решения спектральных конфликтов на стадии звукозаписи с применением моделирующих микрофонных систем как фактора естественной эквализации сигнала**

*Аннотация: В данной статье предложена методика решения спектральных конфликтов на стадии фиксации музыкальных звуковых сигналов посредством применения моделирующих микрофонных систем с целью оптимизации процесса постериорной обработки данных сигналов. Приводятся результаты экспериментального исследования взаимодействия различных музыкальных звуковых сигналов с позиции оценки объема необходимой в дальнейшем эквализации. Рассматривается подход к выбору конкретных моделей микрофонов, входящих в соответствующие программно-аппаратные комплексы. Также, рассматриваются критерии выбора той или иной модели микрофона при непосредственной постериорной обработке записанного сигнала.*

*Возможно применение данной методики как при непосредственной фиксации аудиосигнала микрофоном, так и на раннем этапе постобработки, предшествующем непосредственной эквализации аудиосигнала.*

*Ключевые слова: звукорежиссура, запись акустических инструментов, естественная эквализация, моделирующие микрофонные системы, выбор микрофона, цифровая обработка сигналов, постобработка музыкальных аудиосигналов, эквализация.*



Одной из важных задач звукорежиссера в современной практике сведения музыкального материала является работа с тембральной окраской музыкальных инструментов и певческих голосов. Данная задача отнюдь не является единственной при создании финальной фонограммы, однако проблемы, возникающие именно при ее решении, могут носить решающий характер, к примеру, при возникновении спектральных конфликтов при изначально неверно подобранных тембрах источников звукового сигнала, полученных в процессе их фиксации.

Эквализация является одним из способов решения данной задачи, однако, физические возможности постериорной эквализации даже с применением современных технологических решений весьма ограничены, а поскольку звукорежиссура является крайне консервативной дисциплиной во многом опирающейся на понятие культуры звука, попытка решения проблемы спектральных конфликтов и в целом темброформирования музыкальных источников звукового сигнала посредством исключительно постериорной эквализации не является в полной мере эффективной.

Важной частью культуры звука является применение такого понятия как естественная эквализация сигнала, которая начинается задолго до постобработки аудиосигнала, на этапе фиксации источника звука. Первоочередными факторами применения естественной эквализации сигнала являются выбор и положение микрофона, используемого при записи.

В свою очередь, в контексте культуры звука сложилось представление о классических микрофонах, обладающих необходимыми свойствами для осуществления субъективно качественно звучащей записи на различных источниках звукового сигнала. Ограничивающим фактором при использовании подобного рода микрофонов является их высокая стоимость и малодоступность, т. к. в вышеуказанном контексте зачастую речь идет о малораспространенных классических микрофонах, снятых с производства несколько десятков лет назад. Также, даже при наличии у звукорежиссера парка таких микрофонов крайне сложно осуществить абсолютно идентичные условия записи источника звука различными микрофонами для дальнейшего их сравнения.

Все вышеперечисленные проблемы до той или иной степени успешно могут быть решены посредством применения программно-аппаратных комплексов моделирующих микрофонов, целью которых является запись источника на собственный микрофон с изначально заданными параметрами и постериорного применения к полученной записи специального программного обеспечения, призванного обеспечить моделирование того или иного классического или современного микрофона. Примерами таких программно-аппаратных комплексов

являются Universal Audio Sphere L22, Slate Digital VMS или Antelope Edge. Преимущества применения данных технологических решений очевидны: мгновенная замена микрофона при прослушивании аудиоматериала, даже после осуществления процесса записи, абсолютная синфазность сравниваемых сигналов, возможность моделирования мультимикрофонной записи при использовании одного микрофона в процессе записи и т. д.

Целью данной статьи является предложение методики минимизации проблем обработки аудиоматериала, вызываемых спектральными конфликтами без применения постериорной эквализации.

### ***Используемый инструментарий***

Предлагается использовать различные модели микрофонов, входящие в соответствующие программно-аппаратные комплексы. В частности, в данной статье рассматривается микрофон Slate Digital ML-1, входящий в систему VMS, при этом в качестве нейтрального предварительного усилителя в звукозаписывающем тракте в процессе постановки экспериментов использовались предусилители Universal Audio Apollo Twin mkII, обладающие достаточно ровной амплитудно-частотной характеристикой для соблюдения необходимых условий эксперимента.

В профильной литературе достаточно исчерпывающе описываются звуковые свойства абсолютного большинства классических музыкальных инструментов, как-то: динамический диапазон, ширина частотного спектра, положение формантных областей и т. д., однако, в своей практике звукорежиссер может столкнуться с нетипичными для повседневной записи акустическими инструментами, требующими особенной постановки микрофона и не обладающих подробным описанием в литературе. В частности, это касается мастеровых этнических инструментов, звуковые свойства которых значительно разнятся в зависимости от конкретного мастера, изготовившего инструмент.

Поскольку культура и общепринятые методики звукозаписи по отношению к данным инструментам не сформированы в полной мере, звукорежиссер будет вынужден экспериментировать в процессе записи с положением и в особенности с выбором микрофона, что само по себе является достаточно длительным ресурсоемким процессом. Использование моделирующих микрофонных систем может значительным образом сократить время подбора оптимального для записи микрофона.

В данной статье мы рассмотрим три таких инструмента: гейрлейер, никель-харпу и цимбалы.



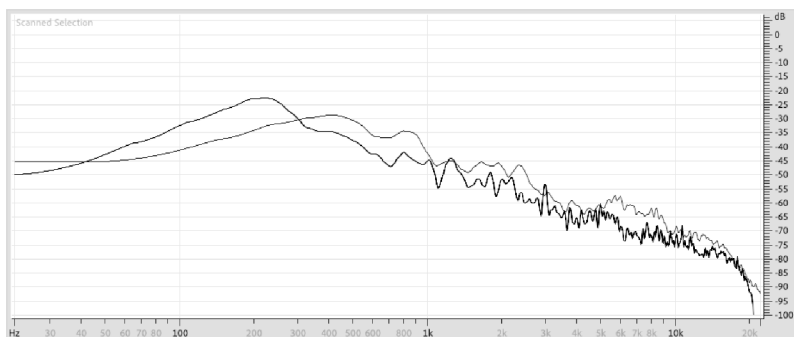


Рис.1 – Гейерлейер, усредненная АЧХ двух различных инструментов, исполняющих идентичную партию

### **Описание и свойства исследуемых инструментов**

Гейерлейер – это сравнительно молодой музыкальный инструмент, принадлежащий к семейству составных хордовых, представляющий собой подобие лютни с полым резонирующим грифом. С точки зрения звукоизвлечения инструмент, разработанный в конце 90-х Стюартом М. Биллоком, представляет собой щипковый струнный инструмент. Гейерлейер выделяется среди сходных инструментов, таких как, например, цитра, в первую очередь своим характерным внешним видом.

На графиках ниже показана разница в усредненной амплитудно-частотной характеристике однотипных инструментов различного изготовления, исполняющих партитурно идентичные партии. Запись велась посредством одного микрофона Slate Digital ML-1 напрямую в собственный предварительный усилитель Universal Audio Apollo Twin mkII. При записи соблюдалось максимально идентичное положение микрофонов, программные эмуляции микрофонов при записи не использовались. Измерения в данном и последующих экспериментах производились посредством секвенсора Adobe Audition CC 2019 с выбранным окном Блэкмана-Харриса с размером окна 1024 отсчета.

Как мы видим, спектры двух рассматриваемых инструментов значительно разнятся.

Поскольку Гейерлейер конструктивно имеет отдаленное сходство с акустической гитарой, можно предположить, что он также будет иметь три формантных области, однако, учитывая форму и размеры резонатора в этом инструменте можно также смело предполагать, что вторая форманта будет выражена в частотном спектре данного инструмента неявно. Также, учитывая специфическую форму Гейерлейера и габариты его корпуса, можно предположить, что

первая форманта данного инструмента будет весьма неплотной и иметь размытые границы.

Никельхарпа – национальный шведский струнный музыкальный инструмент, имеющий при этом клавиатуру. В зависимости от модификации, никельхарпа может иметь до 16 струн: 3 основных, 1 бурдонную и 12 резонаторных. Ее клавиши, количество которых может достигать 37, сконструированы так чтобы свободно двигаться под струнами. Каждая клавиша снабжена салазками, которые позволяют ей нажимать на струну для изменения высоты исполняемого тона. Для звукоизвлечения используется короткий смычок.

Несмотря на отдаленное визуальное сходство со скрипкой, никельхарпа имеет всего две ярко выраженные формантные области и обладает значительно более резким тембром, а также более жесткой атакой.

При проведении сравнительного анализа АЧХ двух различных инструментов можно заметить, что их частотные спектры будут также значительно отличаться друг от друга.

Цимбалы – более известный инструмент, однако, его звуковые свойства с точки зрения звукорежиссуры недостаточно описаны в общедоступной литературе, что делает его хорошим выбором для данного эксперимента.

Исходя из конструкции инструмента можно предположить, что его частотный спектр обладает двумя формантными областями, т. к. из-за геометрически простой формы корпуса в качестве резонатора может выступать весь корпус целиком, однако ввиду специфики звукоизвлечения, а именно молоточковой атаки, вторая его форманта может иметь достаточно специфическую форму и быть менее ярко выраженной. Также учитывая специфику изготовления данных инструментов, можно с уверенностью утверждать, что АЧХ двух мастеровых инструментов, играющих идентичную партию в пределах заданного временного окна, будет значительным образом отличаться как в октавном диапазоне, так и в пределах всей ширины рабочего спектра инструмента.

### ***Описание эксперимента***

В качестве типового спектрального конфликта предлагается рассматривать взаимодействие данных инструментов с голосом, в частности, с эстрадным женским вокалом с формантами около 550 Гц и 3.2 кГц. Вокал также фиксировался посредством Slate Digital ML-1 с одновременным применением модели B-12 из коллекции Blackbird Studios. Данная модель микрофона не менялась ни в одном из экспериментов, т. к. музыка с применением этнических инструментов, как правило, крайне вокалоцентрична, и основной задачей звукорежиссера при сведении музыкального материала данной жанровой направленности является сохранение естественного тембра вокала. Данный микрофон исключитель-

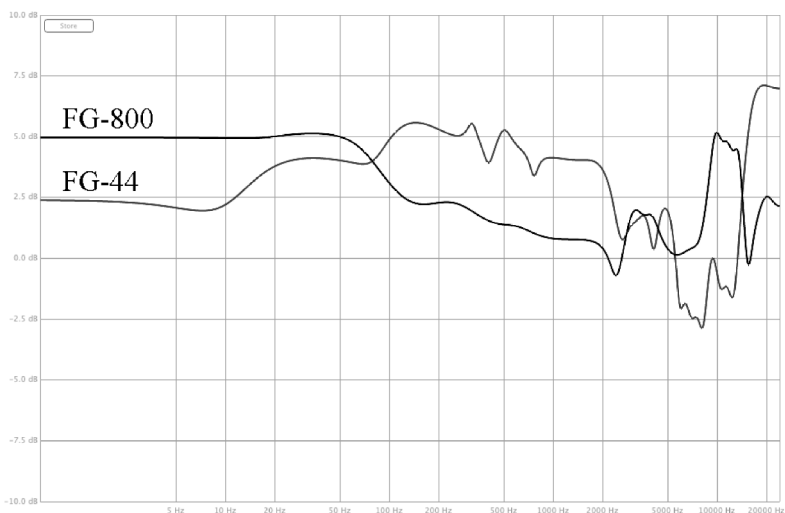


Рис.2 – относительные АЧХ используемых моделей микрофонов

но выигрышно слушается на используемом в эксперименте вокале, в связи с чем было принято решение не менять вокальный микрофон, сконцентрировавшись на смене микрофонов инструментов аккомпанемента.

На рис. 3 и 4 представлены графики соотношения АЧХ вокала и Гейерлейера с применением одной из двух моделей виртуальных микрофонов. В качестве микрофонных моделей использовались FG-44 (модель ленточного микрофона RCA 44-bx) и FG-800 (модель широкодиафрагменного конденсаторного микрофона Sony C800G). Применение данных микрофонов обусловлено принципиальной разницей их АЧХ (см. рис. 2): RCA 44-bx обладает «темным», «бархатистым» звучанием, в то время как Sony C800 – «яркий» и «острый», при этом достаточно деликатный в области ВЧ. На рис.6 промаркированы АЧХ соответствующих моделей микрофонов. Важно отметить, что на графике изображены не абсолютные АЧХ используемых микрофонов, а именно их моделей без поправки на АЧХ физического микрофона Slate Digital ML-1 (измерение производилось посредством приложения DDMF PluginDoctor 2.1.3), что не является в какой бы то ни было степени критичным в рамках данного эксперимента, т. к. целью в данном случае является оценка разницы кривых АЧХ выбранных моделей микрофонов, численные амплитудные значения которой как в пределах одной октавы, так и на протяжении всего частотного спектра не будут отличаться после введения поправки на АЧХ оригинального физического микрофона, поскольку данный микрофон в обоих случаях, очевидно, идентичен.

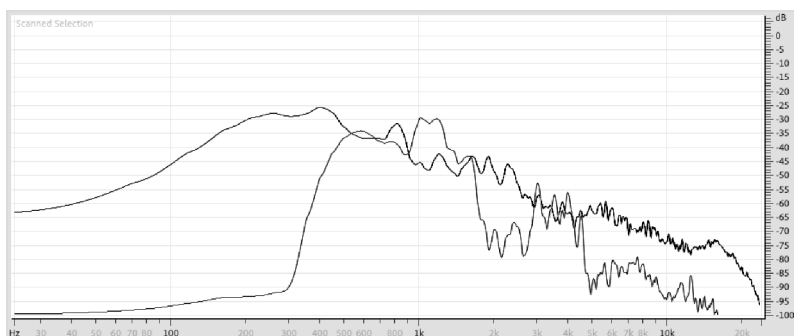


Рис.3 – Гейерлейер с моделью микрофона FG-44 и певческий голос

Разница АЧХ используемых микрофонов очевидна.

Большинство ленточных микрофонов – двунаправленные, и оригинальный RCA 44-bx в данном случае – не исключение, в то время как диаграмма направленности Sony C800 представляет собой классическую кардиоиду. В этой связи применение вышеуказанных моделей микрофонов в рамках данного эксперимента может показаться некорректным, однако, специфика как самого микрофона Slate Digital ML-1, так и программного обеспечения, работающего с ним в тандеме, заключается в том, что данный микрофон лишен возможности переключения диаграмм направленности, являясь строго кардиоидным микрофоном. В связи с этим все его модели также предусматривают исключительно кардиоидную диаграмму направленности, что, с одной стороны, не является абсолютно корректным с точки зрения культуры звука, а с другой стороны обеспечивает звукорежиссеру абсолютно идентичные условия для сравнения микрофонов в данном музыкальном контексте, что, безусловно, очень выгодно для принятия финального решения.

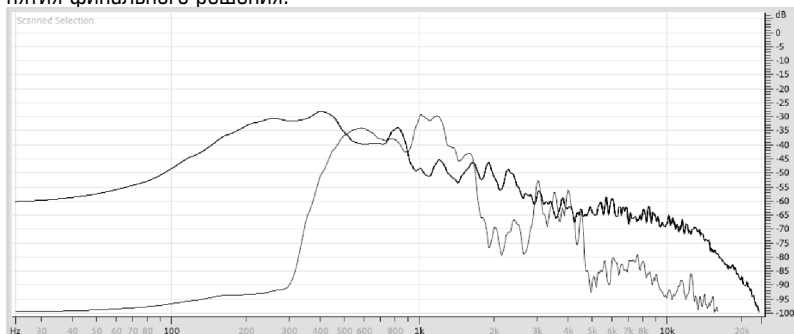


Рис.4 – Гейерлейер с моделью микрофона FG-800 и певческий голос

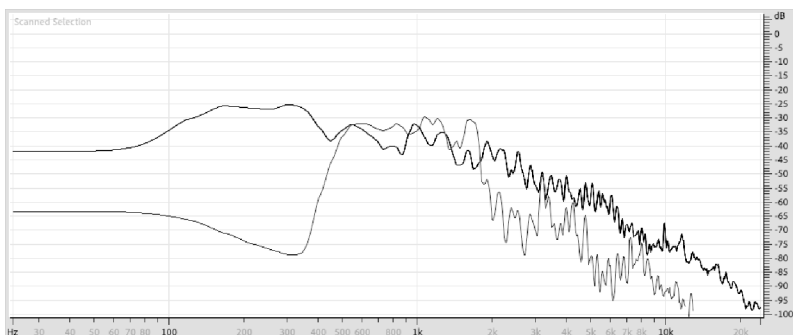


Рис.5 – Никельхарпа с моделью микрофона FG-44 и певческий голос

Также важно отметить, что музыкальный контекст для каждого отдельного инструмента выбирался намеренно различным чтобы увеличить вариативность применения различных моделей микрофонов. Именно поэтому различные инструменты в рамках данного эксперимента рассматривались в контексте разных музыкальных композиций.

Соотношение различных моделей микрофонов на инструментах и голосе

На всех дальнейших графиках светлая кривая будет отображать усредненную АЧХ голоса, а темная – инструмента с выбранной моделью микрофона.

В данном эксперименте партия вокала состояла целиком из вокализов, исполненных в манере, стремящейся к академической, этим обусловлен вид усредненной АЧХ голоса, тяготеющей к первой форманте и ее второй гармонике. Из анализа АЧХ очевидно, что конфликт с первой певческой формантой у гейерлейера выражается в меньшей степени при применении модели микрофона FG-800, и эта же модель является более выгодной в данном музыкальном контексте, т. к. спектр инструмента в этом случае заполняет «пустоту», располагаю-

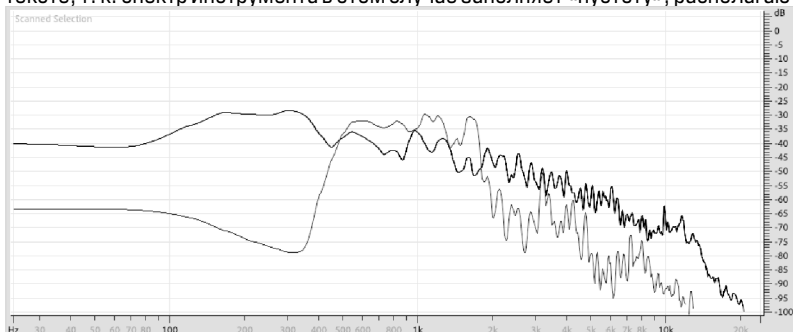


Рис.6 – Никельхарпа с моделью микрофона FG-800 и певческий голос

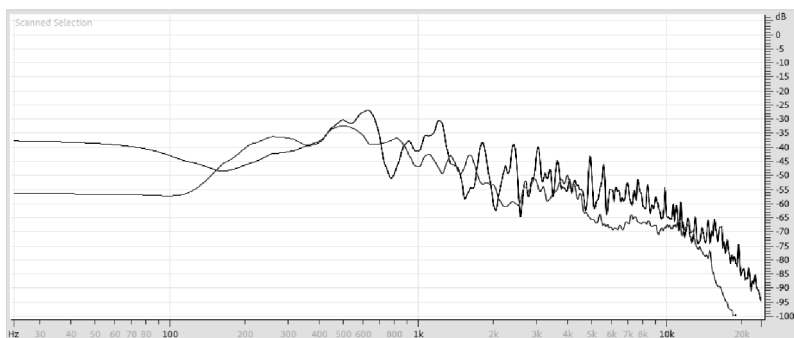


Рис.7 – Цимбалы с моделью микрофона FG-44 и певческий голос

щуюся спектрально выше второй форманты голоса. Поскольку используется естественная эквализация инструмента, данное художественное решение воспринимается слушателем как более естественное и натуральное, чем применение пост-эквализации.

Как упоминалось ранее, никельхарпа имеет достаточно жесткий тембр, в связи с чем даже в отрыве от контекста взаимодействия с прочими инструментами, модель микрофона FG-800 добавляет данному инструменту неприятную область закрепления в районе 10-11кГц. При этом, партия голоса исполняется в данной композиции в эстрадной манере, в связи с чем маскирование первой певческой форманты инструментами интересует нас в меньшей степени, нежели маскирование второй форманты и ее второй гармоники, которое, опять же, очевидно наблюдается на рис.6. В этой связи оптимальным выбором микрофона в данном случае будет FG-44.

В данном примере партия вокала также была исполнена в эстрадной манере.

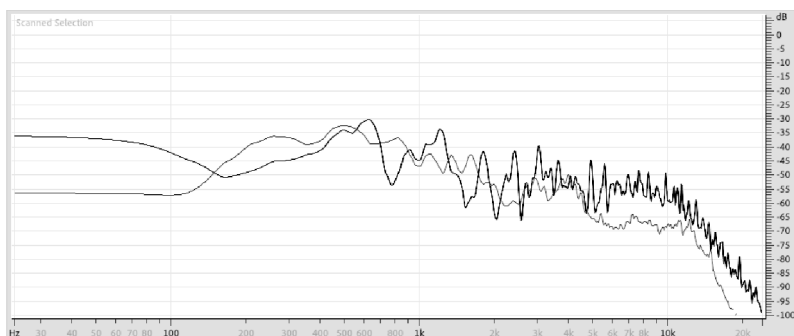


Рис.8 – Цимбалы с моделью микрофона FG-800 и певческий голос

Цимбалы представляют собой инструмент с достаточно неплотным спектром, в связи с чем, также учитывая специфику их атаки, не стоит критично относиться к маскированию им второй певческой форманты голоса, при этом, как видно из графиков модель микрофона FG-44 сильнее маскирует первую форманту голоса, в то время как FG-800 более явно проявляет себя в области второй гармоники второй певческой форманты. Учитывая неплотный спектр цимбал, а также специфику вокального исполнения в данном случае выбор микрофона носит, скорее, вкусовой характер, и оба микрофона могут прозвучать в финальном обработанном произведении достаточно выигрышно, однако, руководствуясь объективными критериями выбора в данном конкретном случае предпочтение будет логичнее отдать модели микрофона FG-44.

Описанная в статье методика естественной эквализации музыкальных сигналов является достаточно гибкой и универсальной при общем сохранении естественности и музыкальности записанного исходного аудиоматериала. Также, она позволяет практически мгновенно производить естественную эквализацию инструментов и вокала, сохраняя идентичные условия записи и полную фазовую когерентность что может быть весьма актуальным при мультимикрофонной записи или даже ее имитации посредством применения различных микрофонных моделей на двух или более идентичных исходных треках, полученных методом копирования.

Данная методика может быть применена на практике в процессе обработки аудиоматериала с целью получения максимально натурально звучащих тембров музыкальных инструментов и голоса.

### **Литература**

1. M.J.H. Jensen, E.S. Olsen, *Virtual prototyping of condenser microphones using the finite element method for detailed electric, mechanic, and acoustic characterization* // ICA. – 2013. – *Proceedings of Meetings on Acoustics*, Vol. 19.
2. G.S.K. Wong and T.F.W. Embleton, *The AIP Handbook of Condenser Microphones, Theory, Calibration, and Measurement* // American Institute of Physics. – 1995. – 308 p.
3. Pearce, T. Brookes, R. Mason, M. Dewhurst, *Eliciting the most prominent perceived differences between microphones* // J. Acoust. Soc. Am. – 2016. – 139, pp. 2970–2981.
4. J. Grey, G. Gordon, *Perceptual effects of spectral modifications on musical timbres* // J. Acoust. Soc. Am. – 1978. – 63, pp. 1493–1500.
5. Pearce, T. Brookes, M. Dewhurst, *Validation of experimental methods to record stimuli for microphone comparisons* // *Proceedings of the 139th Audio Engineering Society Convention*. – 2015. – p. 29.
6. S. Olive, *The Preservation of Timbre: Microphones, Loudspeakers, Sound Sources and Acoustical Spaces* // *8th International Conference of the Audio Engineering Society*. – 1990. – 8 p. 018.
7. D. R. Begault, *3-D sound for virtual reality and multimedia* // Academic Press Professional Inc. – 1994. – 247 p.
8. B. Sayers, *Acoustic image lateralization judgement with binaural tones* // *Journal of the Acoustical Society of America*. – 1964. – 36, pp. 923–926.
9. S. Handel, *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events* // Cambridge, MA MIT Press. – 1993. – 612 p.

10. Таранов Д.Д. Алгоритм пространственного позиционирования акустических сигналов // Инженерный вестник Дона, 2013, № 3. – Режим доступа: [http://ivdon.ru/ru/magazine/ar\\_chive/n3y2013/1858](http://ivdon.ru/ru/magazine/ar_chive/n3y2013/1858)

### **REFERENCES**

1. M.J.H. Jensen and E.S. Olsen. 2013. *Virtual prototyping of condenser microphones using the finite element method for detailed electric, mechanic, and acoustic characterization*. ICA 2013 Montreal, Canada.
2. G.S.K. Wong and T.F.W. Embleton. 1995. *The AIP Handbook of Condenser Microphones. Theory, Calibration, and Measurements (Ch. 3)*. American Institute of Physics.
3. Pearce, A., Brookes, T., Mason, R., Dewhurst, M. 2016. 139, 2970-2981. *Eliciting the most prominent perceived differences between microphones*. J. Acoust. Soc. Am.
4. Grey, J., Gordon, G. 1978. *Perceptual effects of spectral modifications on musical timbres* // J. Acoust. Soc. Am. 1978. 63, pp. 1493–1500.
5. Pearce, T. Brookes, M. Dewhurst, *Validation of experimental methods to record stimuli for microphone comparisons* // *Proceedings of the 139th Audio Engineering Society Convention*. 2015. p. 29.
6. S. Olive, *The Preservation of Timbre: Microphones, Loudspeakers, Sound Sources and Acoustical Spaces* // *8th International Conference of the Audio Engineering Society*. 1990. 8 p. 018.
7. D. R. Begault, *3-D sound for virtual reality and multimedia* // Academic Press Professional Inc. 1994. 247 p.
8. B. Sayers, *Acoustic image lateralization judgement with binaural tones* // *Journal of the Acoustical Society of America*. 1964. 36, pp. 923–926.
9. S. Handel, *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events* // Cambridge, MA MIT Press. 1993. 612 p.
10. Taranov D, *Inzhenernyi vestnik Dona*, 2013, No. 3. <http://ivdon.ru/ru/magazine/archive/n3y2013/1858>





**В.С. Аверьянов**

## **Базовые принципы и приемы проведения интегрированных уроков изобразительного искусства и иностранного языка**

*Аннотация: Интеграция школьных предметов дает возможность активизировать даже самых слабых и немотивированных учеников, создать им ситуацию успеха, что в дальнейшем положительно скажется на их академических достижениях. В статье описаны некоторые приемы, которые могут быть использованы учителем как иностранного языка, так и изобразительного искусства для эффективного закрепления и повторения пройденного ранее материала по предметам.*

*Ключевые слова: изобразительное искусство, билингвизм, иностранный язык, интегрированный урок, педагогические принципы, педагогические приемы, методика.*

### **Введение**



Основной целью образовательного процесса является передача культуры, знаний и опыта, накопленных человечеством, подрастающему поколению. В разные исторические эпохи содержание образования и подход к его реализации основывались на разных философских приемах, но главным принципом всегда оставалось формирование в человеке качеств необходимых для жизни и развития в текущих условиях.

Эти условия заметно менялись в ходе развития человечества. В эпоху технологического прогресса и стремительного развития гуманитарных и технических наук даже в течение жизни одного человека условия ее могут разительно меняться. Таким образом, сегодня перед образовательными организациями стоит

задача по воспитанию всесторонне развитого человека, целостной личности, способной к моментальной адаптации к новым жизненным условиям.

Как нельзя лучше для выполнения этой задачи подходят интегрированные уроки самых разных предметов. Специализируясь в изобразительном искусстве и иностранном языке (английский), мы рассмотрим принципы и приемы интеграции именно этих двух школьных предметов. В ходе интегративных уроков могут быть созданы разнообразие речевые и практико-ориентированные ситуации, которые будут способствовать наилучшему усвоению материала по обоим предметам, ведь «... чем разнообразнее будут условия, в которых протекает изобразительная деятельность, содержание, формы, методы и приемы работы с детьми, а также материалы, с которыми они действуют, тем интенсивнее станут развиваться детские художественные способности» [2].

### ***Основная часть***

По сути своей, проведение интегрированного урока английского языка и какого-либо другого является способом реализации принципов билингвального обучения, которое, в силу разных причин, не так часто находит отражение в ходе современного образовательного процесса, реализуемого в большинстве школ.

Несмотря на то, что изучению иностранных языков в современных школах уделяется значительное внимание, иностранный язык как учебный предмет продолжает оставаться несколько изолированным от других аспектов образования. [4,5] Изучаемый иностранный язык, являющийся средством общения и познавательной профессиональной деятельности, часто вырождается в сухой свод правил, таблиц и однотипных заданий. В результате чего, многие выпускники школ не способны к коммуникации на иностранном языке, хотя они прекрасно обучены вставлять нужное слово в пропуски в предложениях или описывать картинку по заданному клише.

В связи с этим становится актуальным обращение к методам двуязычного обучения, которые могут служить дополнительным или альтернативным приемом в изучении иностранного языка. Такой подход превращает цель обучения в средство постижения мира, специальных знаний и поликультурного воспитания. Хотя основные принципы билингвизма указывают на то, что соответствующие формы работы должны внедряться уже на ранних этапах обучения, но, тем не менее, никогда не поздно начать опираться на элементы билингвального образования в любом школьном возрасте. [6]

Главным принципом ведения интегрированного урока, бесспорно, должна быть организация всего общения на иностранном языке. Все объяснения, которые дает учитель и, по возможности, детские вопросы и комментарии должны быть высказаны именно на изучаемом языке, что обеспечит погружение в язы-

ковую среду, разовьет навыки языковой догадки, даст большую свободу детям в формулировании своих мыслей. При таком способе ведения урока грамматическая правильность высказывания отойдет на второй план, а главной задачей станет установление коммуникации, получение необходимой информации в рамках заданной темы. Конечно, учитель должен варьировать уровень лексики, темп речи, использование каких-либо дополнительных выразительных средств в зависимости от общего уровня класса, проходимой темы и т. д. Это необходимо для того, чтобы учащиеся могли успевать за его мыслью и были способны вступить в диалог или задать вопрос.

Так, первый интегрированный урок изобразительного искусства и иностранного языка в году или триместре может быть посвящен знакомству с основной терминологией, связанной с ИЗО. В курсе иностранного языка у детей не было случая столкнуться с названиями основных геометрических форм и таким словами, как «кисть», «ластик», «фон», «передний план», «композиция» и т. д. Ввод этой лексики должен быть подкреплен наглядным материалом в виде картинок с подписями и тематическим видеоматериалом. Благодаря наличию в большинстве классов московских школ электронных досок, не составит труда продемонстрировать подготовленный наглядный материал, что является важным компонентом обучения в современных условиях, тем более, что «...сегодня практика показывает, что без обращения к современным компьютерным технологиям, мультимедийным средствам, которые предоставляет нам наука, сложно быть учителем, обладающим профессиональными компетенциями» [1]. Так же для лучшего запоминания нового лексического материала будет полезно вовлечь детей в простое устное задание, например ответить на вопросы «What colour is your brush / jar / oilcloth / ...?» («Какого цвета твоя кисточка / баночка / клеенка / ...?»). Так же можно попросить описать все свои материалы или материалы соседа. Игровые методы также могут быть полезны на данном этапе, например такие игры как «Бинго» или «Мемори» могут помочь детям легко запомнить новые слова и фразы.

Кроме того, интеграция предметов может быть полезна не только для введения нового материала, но и для повторения уже пройденных тем. Например, в качестве повторения темы «Еда» по английскому языку и введению новой темы по ИЗО «Натюрморт» можно, после вводного теоретического материала попросить детей вытянуть несколько карточек с названием еды и основных предметов сервировки и составить из них свой натюрморт, а для закрепления, сказать о нем пару слов в конце урока, разумеется, на английском языке.

Кроме того интеграция предметов полезна и для закрепления грамматических структур или знаний из раздела «Use of English» («Использование английского»). Так, например, часто у детей вызывает сложность запоминание пра-

вильного порядка прилагательных перед существительным. Они должны идти в следующем порядке: личное мнение о предмете, размер, форма, состояние, возраст, цвет, узор, происхождение, материал, назначение (opinion, size, shape, condition, age, colour, pattern, origin, material, purpose) и менять порядок этих слов считается неграмотным. Для запоминания порядка прилагательных перед словом используют мнемонические техники, выводят определенную логику, используют аббревиатуру по первым буквам (ОШСАРОМР), но многие ученики все равно путаются и не запоминают. И в данном случае применение наглядной формы подачи материала, да еще и выполненной своими руками может очень помочь. Например, после вводной реплики учителя, имеющей целью напомнить детям о таком феномене, как порядок прилагательных в английском языке можно предложить им изобразить всю эту цепочку, используя живой образ собачьей упряжки, где нарта — это существительное, а каждая собака олицетворяет собой тип прилагательного. Например, если первое прилагательной в этой цепи — мнение (opinion), то и собака может быть своенравная, со своим мнением, например, может бежать с надменным видом высоко задрав нос, быть в короне и т. п. Следующая собака, олицетворяющая размер (size) может быть утрированно большая или гротескно маленькая. И так каждая собака в упряжке своим внешним видом передаст общее значение каждой группы прилагательных. Это поможет детям запомнить сложный материал по английскому языку и в то же время они смогут проявить свои способности в передаче образа при помощи изобразительных средств, что является важной и непростой задачей в изобразительном искусстве.

Так же урок-знакомство с цветовым кругом и правилами пользования им может быть интегрированным и полезным как для развития навыков изобразительного искусства, так и для запоминания фразеологизмов и поговорок на английском языке. Так, например, после рассказа учителя об истории, смысле и пользе цветового круга для художников, учитель может напомнить, что в английском языке каждый цвет олицетворяет собой определенную эмоцию (красный — ярость, синий — грусть, темно-зеленый — изумление и т. д.) О каждым цвете, связанным с эмоцией есть устоявшееся выражение или поговорка, имеющие иносказательное значение. Например «to see red» дословно будет означать «увидеть красный», но истинное значение этой фразы — «прийти в ярость»; «to feel blue» — дословно переводится «чувствовать голубой», но носители языка используют это выражение в значении «быть грустным», «грустить». В качестве задания, имеющего целью закрепление порядка цветов в цветовом круге и понимание его структуры можно предложить детям нарисовать цветовой круг у себя на листе и снабдить каждый сегмент небольшим изображением с эмоцией, которую связывают с этим цветом в англоязычных странах. Будет по-

лезно подписать эти рисунки фразеологизмами и фразовыми глаголами, связанными с цветом, передающим эмоцию. Таким образом, такой урок познакомит детей с феноменом цветового круга, даст им возможность поупражняться в изображении эмоций на человеческом лице и познакомит их с неочевидным аспектом иноязычной культуры и интересными языковыми явлениями.

### **Заключение**

«Возможность попробовать свои творческие силы в различных материалах и технологиях привлекает обучаемых» [3] и именно эту возможность дают детям интегрированные уроки. Разнообразие применяемых приемов и методик, наглядность, образность подаваемого материала — все это вовлечет даже самого инертного ученика в процесс, повысит его мотивацию к изучению обоих предметов и, как следствие, повысит его уровень академических знаний по обоим из них. Необходимо помнить, что на таких занятиях главными методами обучения будут образовательные принципы посильности и доступности, чтобы в учебном процессе учитывались способности и возможности каждого ребенка. Именно благодаря созданной на уроке благоприятной психологической обстановке, а тем более на интегрированных занятиях, где формат требует от детей максимального погружения в процесс, ученики добиваются больших результатов в освоении темы урока в частности и предмета в целом. За методикой интегрированного обучения большое будущее, так как она формирует в сознании учащихся сложную и многогранную картину мира и дает им представление о связях между процессами, происходящими в обществе и в природе. Так как знания легче раскрывают свой прикладной характер, дети начинают активно применять полученные знания на практике.

### **Литература**

1. Буровкина Л. А. Организация практических занятий по изобразительному искусству с использованием мультимедийных средств обучения // Перспективы художественно-образовательно-го и социокультурного развития столичного мегаполиса: материалы Международной научно-практической конференции. Ч. 1. — М.: МГПУ, 2016. С. 127—130.
2. Комарова Т. С. Детское художественное творчество. — М.: Мозаика-синтез, 2004. — 160 с.
3. Корешков В. В. Художественное образование для всех // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна. — Новосибирск, 2015. Вып. 13. С. 267-273.
4. Семенова Ю. Л. Диалог культур в билингвальном образовании как ресурс формирования коммуникативной компетенции учащихся // Инновационные проекты и программы в образовании. 2012. № 3. С. 45–50.
5. Семенова Ю. Л., Бухарова Г. Д. Межпредметная и метапредметная интеграция как один из способов совершенствования билингвальной коммуникативной компетенции учащихся // Образование и наука. 2012. № 7. С. 146–154.
6. Сиденко Е. А. VI Международный семинар по вопросам естественного билингвизма и межкультурной коммуникации // Эксперимент и инновации в школе. 2012. № 4. С. 41–43.

**REFERENCES**

1. Burovkina L. A. *Perspektivy khudozhestvenno-obrazovatel'nogo i sotsiokul'turnogo razvitiya stolichnogo megapolisa (Prospects of artistic, educational and socio-cultural development of the metropolitan metropolis), materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Ch. 1, Moscow, MGPU, 2016, P. 127-130.*
2. Komarova T. S. *Detskoe khudozhestvennoe tvorchestvo (Children's artistic creativity), Moscow, Mozaika-sintez, 2004, 160 p.*
3. Koreshkov V. V. *Sovremennye tendentsii razvitiya izobrazitel'nogo, dekorativno-prikladnogo iskusstva i dizaina., 2015, Vyp. 13, P. 267-273.*
4. Semenova Yu. L. *Innovatsionnye proekty i programmy v obrazovanii, 2012, No. 3, P.45–50.*
5. Semenova Yu. L., Bukharova G. D. *Obrazovanie i nauka, 2012, No. 7, P. 146–154.*
6. Sidenko E. A. *Eksperiment i innovatsii v shkole, 2012, No. 4, P. 41–43.*

ИНФОРМАЦИЯ,  
СООБЩЕНИЯ

## **Резюме опубликованных статей на английском языке**

### **ACTUAL TOPIC**

*N.A. Kushaev*

***Open letter to the President of the Russian Academy of Education Vasilyeva O.U.***

*N.N. Fomina*

***The Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education is threatened with destruction***

### **THEORY AND PRACTICE OF ART**

*O.V. Begicheva, T.S. Andrushchack, Wang Tiantian*

***The twilight "Edgarian myth" in the musical art of romanticism (wandering through pages of the poem "Bells" by Edgar Poe – Joseph Holbrook)***

Abstract: The article searches for the principles of construction of the poetic-logical system of E. Poe in the aspect of individual-author myth-making and its points of contact with the musical art. The goal is to identify and examine the ballad layer in the poem "Bells" by Edgar Poe and the eponymous Dramatic poem for the choir and orchestra of Joseph Holbrook.

The scientific discovery of the article is determined by the fact that the interpretation of artistic images of the poem is carried out in the ballad paradigm. Methods of genre and holistic analysis are used. In accordance with this, the concept of the poem "Bells", accepted in modern science as the path "of cradle-to-grave" is being corrected.

It is noted that within the twilight "Edgarian myth" there is an additional meaning of the poem. It corresponds to the concept of the existential loss of the hero on the vast scale of the universe, the illusion of life at E. Poe and the ways of overcoming the boundaries of alienation into life-death ontology at J. Holbrooke.

Keywords: musical romanticism, the poem "Bells", Edgar Allan Poe, Joseph Holbrook, ballad poetics.



***N.L. Kabachek, E.V. Novitskaya***

***The concepts of musical neoclassics in the culture of the twentieth century***

Abstract: The article deals with the concept of musical neoclassicism in the culture of the twentieth century, the main features and distinctive features of this trend are highlighted. Particular attention in the process of research is paid to the most striking manifestation of neoclassicism in music - the work of Igor Stravinsky. His dissimilarity with other representatives of neoclassicism is noted, since his legacy contains a huge variety of prototypes, ranging from the tradition of Baroque instrumental culture in its various manifestations, and ending with the early Viennese classicism. The article also presents a historical analysis of neoclassical traditions in Europe (Germany, Italy, France) and North America. Particular emphasis is placed on the expressive means of musical neoclassicism, the forms of artistic expression, which allow to fully reflect the new content of music. Denoted the contradiction contained in the combination of modern means of expression with the old logic of construction in music.

Keywords: neoclassicism, Stravinsky, expressive means, music, composer, style.

***Ma Zihan***

***Creative heritage of A.P. Chekhov in the context of the evolution of Chinese theater***

Abstract: The article is aimed at discussing the relationship of the creative heritage of A.P. Chekhov, the outstanding Russian writer, with the development and transformation of modern Chinese theater. The study identifies a range of scientific provisions that can serve as a theoretical basis for the analysis of modern Chinese theatrical productions based on Chekhov's works in the context of the evolution of Chinese theater. In the course of systematization of the available scientific publications on the subject, as well as analysis of "The Seagull and other birds", adaptation of Chekhov's "The Seagull", shown in Beijing in 2014, it is concluded that Chinese directors show great interest in Chekhov's work, which is closely connected with the search for new means of expression and the desire to expand the boundaries of Chinese theatrical art.

Keywords: Chinese contemporary theatre, Russian plays in China, Chekhov, perception and interpretation, theatrical interpretations, reception.

*A.O. Thomas, L.S. Maykovskaya*

***Musical and rhetorical tradition in improvisational forms of the baroque era (for example, "Passacaglia and fugue in c minor BWV 582 for organ" by J.S. Bach)***

Abstract: This article is devoted to the musical-rhetorical tradition in the music of the German Baroque and its connection with the works of Johann Sebastian Bach. The concept of "musical rhetoric" is considered as a description of musical-rhetorical figures, and as their application in improvisational and compositional practice. For a deeper understanding of the musical language of the Baroque era, the extrapolation of musical rhetoric into the field of Baroque instrumental improvisation and composition is absolutely necessary today. As an example of this kind of extrapolation, the article presents a musical-rhetorical analysis of "Passacaglia and Fugue in C Minor BWV 582 for organ" by J.S. Bach.

Keywords: rhetoric, musical-rhetorical figures, Baroque improvisation, J.S. Bach, "Passacaglia and fugue in C minor BWV 582 for organ".

*I.A. Karpenko, E.A. Tikhonova*

***Loie Fuller's innovation in the artistic design of a choreographic work***

Abstract: The article discusses the activities of the American actress and dancer of the 20th century - Loie Fuller, as well as her experiments with stage effects, attributes, and the modernization of stage costumes.

The relevance of the chosen topic is due to the importance of the contribution to theatrical and choreographic art, through the development of physical and technical instruments, design and modeling of stage costumes.

The article indicates the nature of the changes taking place during the era of modernism, affecting various types of art.

It is noted that the choreography takes on a new stage form, moving away from the canonical performance. The philosophy of dance of this period is aimed at the feelings and emotions of the performer. The dramaturgy of the works is also simplified - a "plotless", free dance appears. A special facet of performing arts - improvisation is highlighted. The authors consider the significance and influence of the innovative approach of Loie Fuller to the artistic design of the stage choreographic action on the search for choreographers of the new time.

Keywords: dance, art, movement, form, dancer, light, effects, fabric, experience.

**A.E. Bulgakov**

***The emergence and development of scenography as an integral part of musical theaters in Western Siberia***

Abstract: Why does society need art? The fact is that man has always, since primitive times, displayed and depicted the images of phenomena, processes and objects of the surrounding world perceived by him using the means and methods available to him. One of these forms of reflection of reality is the theater, which is a rather complex art form, including the acting, musical accompaniment, and decoration. Each of these types can be considered separately, but they are all part of one whole and should be in harmony with each other, interact with each other. In this article we will consider in detail the features of the artistic and decorative component of musical performances, that is, scenography. Thanks to the development of science and technology, significant changes are taking place in this kind of art, which are associated with the emergence of new means and methods of artistic design of theaters. Innovations allow us to present the scenery, the actor and all the objects involved in the performance in a completely new way. Despite the general trends observed in the scenography of our entire country, some regions have retained their distinctive features associated with the individual features of a particular area. Western Siberia is no exception, which has retained its national specifics.

Keywords: art, stage, innovation, digitalization, theater, decoration.

**Cui Hua**

***Aspects of performing work on the clarinet part in A. Copland's Concerto for Clarinet and String Orchestra***

Abstract: The article discusses the features of performing work on the clarinet part in A. Copland's Concerto for Clarinet and String Orchestra. Reflection of the artistic intent of the composition requires the transfer of a lyrical image, a virtuoso concert style, jazz elements, and the concert principle typical of the genre. Various stylistic elements are associated with a variety of performing means: soft melodious legato, accented sound on marcato, light staccato, staccatissimo, grace notes, long glissando, wide jumps, and fine technique. The composer uses the entire range of the instrument, uses contrasting dynamic gradations. The diverse part of the soloist requires a detailed study of all the performance nuances.

Keywords: A. Copland, concerto, style, performing difficulties, strokes.

*Jiang Nan*

***Russian piano school in the light of the development of Chinese pianism in the 1930–1950s***

Abstract: The Russian piano school is unique in its versatility: in the creation of a huge layer of outstanding pieces of music, the highest achievements in the field of performance, and a developed system of education. By the time the formation of Chinese pianism began in the 1930s, the Russian and Soviet schools had reached an unattainable level of development, which in many respects has not been achieved by any other school to this day. It was for this reason that the Chinese authorities decided to actively use her best achievements in the development of national pianism: Russian piano teachers began to be invited to China to set up a system of appropriate education, Chinese young talents were sent to the Soviet Union to improve their performing skills, and Chinese composers, also trained in the USSR, began to create the first examples of Chinese piano music of various genres. The purpose of this article is to provide the reader with information about the initial stage of the formation of the Chinese piano school. The objectives of the article were the following aspects: 1) to trace the process of the origin of the Chinese piano school; 2) determine the degree of influence of the Russian school of pianism on its development; 3) to identify the role of the Soviet pedagogical model in the formation of the piano teaching system in China. To effectively solve the tasks set, we used the tools of comparative-analytical, musical-historical methodology, as well as a set of tools for performing analysis.

Keywords: Russian piano school; Chinese pianism; formation; influence.

***ART PEDAGOGY***

*A.A. Barsova |, S.A. Davidova*

***The problem of becoming female music education in Russia. from history to the present***

Abstract: The article is devoted to the history of the formation of the system of women's education in Russia. The problem of the lack of vocal and choral teaching methods focused on the development of the voice of girls (girls), as well as factors hindering the development of women's professional music education, which include the patriarchal view of the role of women in Russian society, is identified and substantiated.

Keywords: female music education, vocal and choral teaching methods, boys, girls.

**L.S. Maykovskaya, A.M. Mishina**

***Formation of a violinist's fingering literacy at the initial stage of training***

Abstract: The article analyzes the formation of basic fingering skills of violinists at the initial stage of education. The main stages in development of students' fingering literacy and pedagogical tasks are outlined, the solution of which is necessary for the successful start of mastering the principles of rational fingering selection.

Keywords: fingering, rational fingering, fingering literacy, fingering principles, violin pedagogy.

**Song Xiaonan**

***The concept of methodological competence in the context of comparative pedagogy of music education in Russia and China***

Abstract: This article analyzes the concepts of "methodological competence" and "professional competence" in the study of the comparison of musical and pedagogical education in Russia and China. The author focuses on the differences in the differences in the categories of categories, reveals the causes and features of the discrepancies.

Keywords: methodological approach competence, comparative pedagogy, pedagogical competence, musical, teaching, education, reflection, terminology, methods, education reform, scientific school.

**T.I. Baklanova**

***Teaching music in primary school in the context of traditional Russian spiritual and moral values***

Abstract: The article is devoted to the actual problem of increasing the role of music lessons and extracurricular musical activities in the education of younger students on the basis of traditional Russian spiritual and moral values. The topic of the article is revealed on the material of T.I. Baklanova's music textbooks for grades 1-4, republished in 2022. by the Prosveshcheniye publishing house, which are included in the new Federal List of Textbooks for Primary General Education. In their content, developed in an axiological (value) context, the main place is occupied by the music of the peoples of Russia, sacred music, Russian classical music and works by Soviet and contemporary Russian composers based on Russian musical traditions. They contain the value-semantic core of the content of educational routes of musical journeys through Ancient Rus' and Russia, which are included in the structure of the textbooks under consideration. The variable part of the textbooks allows teachers to supplement it with regional musical traditions, ethno-cultural, confessional and other components in the context of all-Russian traditional spiritual and moral values.

Keywords: Russian traditional spiritual and moral values, primary general education, music education, music textbooks, music lessons, extracurricular activities, music of the peoples of Russia, sacred music, Russian classical music.

***D.I. Gemaddiev***

***Stylistic vocal technique: analysis of meaning-forming morphemes***

Abstract: The article deals with the genesis and evolution of the key concepts that make up the summary, operational definition of "stylistic vocal technique". The author refers to the key sources of world culture that determined the basic laws of musical performance art, which is inextricably linked with the Aristotelian "Poetics" and with the central category "style", the fullness of the semantic diversity of which is reflected in all types of creative activity correlated with the space of musical aesthetics. The author comes to the conclusion that the category "style", being the main identifier of musical trends, as well as an indicator of level compliance, should be used as the basis for the proposed definition, which reflects the key aspects of the professional competencies of a modern vocalist.

Keywords: creativity, performance, aesthetics, philosophy, culture, analysis, genesis, evolution, style, vocals, technique. poetics, genre, techniques, sound production, jazz.

***Y.V. Saveljeva***

***Formation of vocal and performing culture of students: the role of consciousness in the professional development of the singing voice***

Abstract: The article is devoted to one of the urgent problems of vocal education - the formation of singing culture, which is not limited exclusively to singing technique, but represents the integration of a number of requirements for a future vocalist. The focus of this work is the singer's voice - a rare natural gift, singing talent, which is revealed as a result of systematic individual lessons with a highly qualified teacher.

According to the author, one of the most important components of successful learning is consciousness, in this case "vocal consciousness", which provides a complete understanding of the professional process by the performer from the nuances of voice formation, technical and performance improvement to achieving a high singing culture.

Keywords: singing culture, voice, timbre, consciousness, academic singing, vocational training.

*Hu Zedong*

***Trends in the development of contemporary art in the educational paradigms of art education***

Abstract: The article examines the specifics of contemporary art in the aspect of its study in the system of Russian art education. The main trends in the development of styles and trends are considered. The significant influence of realistic art on the general direction of the development of art education is noted. The conclusion is made about the need to combine the study of trends in the development of modern art with the development of the classical heritage of Russian realism in the educational paradigm of art education. Such a synthesis is necessary for a modern artist as a basis for searching for an independent trajectory in the profession.

Keywords: contemporary art, realism, art education, fine art, painting, drawing.

*S.B. Novikov, L.I. Ukolova, V.O. Malashchenko, A.P. Yudin*

***The educational vector of the pop genre as an effective means of forming the worldview of the younger generation***

Abstract: The article discusses the issues of the choice and meaning of the vocal variety repertoire, which, according to the authors, is a reflection of the patriotic worldview of the performer. The choice of repertoire is presented in the article as a reflection of the student's attitude to the historical memory of our state, to the spiritual connection of generations, to what is part of the national idea, in connection with which the responsibility of the higher educational institution for the vocal repertoire of the future music teacher increases.;

Keywords: mass culture, vocal training, microphone singing, pop music, popular music, priority in the choice of songs, artistic qualities of texts and melodies, education of the younger generation, spiritual domination in the world, Russian pop song.

*N.B. Buyanova*

***The phase of authority in professional work conductor-choir-master***

Abstract: The article identifies specific parameters in conducting and performing practice, the observance of which allows the leader to gain authority among the members of the collective. The main and defining condition of the author highlights, first of all, the professional competence of the conductor, confirmed by the necessary comprehensive complex of general and special abilities. In addition to these qualities, the personal example of the conductor and his behavioral attitudes are very important in gaining authority, that is, all those qualities that can be attributed to categorical concepts of morality, decency and culture of behavior. A well-de-

served authority is acquired by a musician-leader in the process of personal and professional growth. Professional development of a person, the growth of her skills lead to the development of a creative, proactive attitude to the creative process in all its manifestations. The totality of the parameters considered in the article indicates the presence of leadership traits in the personality of the head of the musical and performing collective, which is a prerequisite for full-fledged professional realization and contributes to the acquisition of well-deserved and stable professional and personal authority.

Keywords: conductor-choirmaster, authority, leadership style, personality qualities of the head, management of the artistic and creative team.

*Gao Tianli*

***The essence and structure of an integrated approach in the context of searching for effective methods of initial teaching jazz vocal in China***

Abstract: The main focus of the article is aimed at understanding the potential of an integrated approach in the development of effective methods for teaching pop-jazz vocals, identifying its key principles and essential characteristics. The author gives a number of key methods that detect compliance with the identified parameters, substantiates the legitimacy and necessity of their implementation within the framework of the model being developed.

Keywords: education, approach, complexity, instruments, integrativity, interdisciplinarity, consistency, psychology, musical pedagogy, methods, jazz, improvisation, pop-jazz vocals.

**ART AND PERSONALITY**

*O.B. Svechnikova, N.N. Kurilenko*

***Transformation of the national festive and ceremonial culture of Russia on the example of a traditional holiday "Krasnaya gorka"***

Abstract: This article gives a brief description of traditional Slavic holidays; in particular, the pagan holiday "Krasnaya Gorka". The morphology (structural units) of the holiday, its customs, rituals, symbolism and their meaning are presented. The analysis of the transformation of the holiday from paganism to modernity is carried out: changes in the meaning of the celebration and the essence of the ritual and ceremonial side with the arrival of new religious and socio-political formations are shown.

Keywords: transformation, paganism, holiday, culture, tradition, people, rite, ritual, symbol, sacredness.



*Hao Zangxiuyi*

***Developing children's musical abilities through the study of folk singing and dances in the Chinese preschool education system***

Abstract: The article is devoted to the consideration of the prospects for the use of Chinese folk songs and dances in the process of musical education in pre-school institutions in China. On the example of the collection "Musical Games for Children" edited by Wang Qiuping and Fang Minghui, the most relevant traditional Chinese songs and dances for unlocking the potential of children's musical abilities are given. The features of the structure of the manual are indicated, an analysis is made of the application of the methodology in the learning process. The author comes to the conclusion about the importance of the Chinese national heritage in terms of the tasks set for the modern musical pedagogy of China.

Keywords: Musical Preschool Education in China, Chinese Folk Songs, Chinese Dances, Music Pedagogy, Music Games for Children collection, Wang Qiuping, Fang Minghui.

*E.V. Akhmedieva*

***Musical and stylistic foundations of vocal ear education***

Abstract: The article is focused on revealing the musical and stylistic foundations of educating vocal ear among musicians and vocalists. The main approaches to the study of the problem of the ear for these specialists were studied. It was revealed that the musical and stylistic aspect in the structure of vocal ear education is not developing enough. The need for closer attention to this problem is indicated due to the positive impact on the creative development of musicians and vocalists.

Keywords: education, vocal ear, development, musical style.

*A.D. Kalinnikova, R.D. Kalinnikov*

***The role of motivation of students of creative specialties studying at mass open online courses***

Abstract: In recent years, massive open online courses (MOOCs) have increasingly provided training opportunities around the world in a variety of fields. As with many new educational technologies, it is necessary to better understand why and how people come to MOOCs, and, importantly, what factors influence student performance in MOOCs. It is known that the online learning environment requires a higher level of self-regulation and that a high level of motivation is crucial for activating these skills. However, motivation is a complex process development and research of how it functions in MOOCs are still in the early stages. The motivation of university students and their participation affect academic performance, especially for those who study until the end of the MOOC. The strongest means of effective-

ness is the participation of the student, followed by motivation. Motivation is not affected by student participation during the entire course. Moreover, situational interest is also necessary and plays a crucial role in mediating the impact of general and internal motivation on participation in work. These results suggest that it may be useful to use motivation and participation measures to adapt the learning environment.

Keywords: massive online open courses, online education, motivation, participation, interest, online training, online courses

*A.L. Savrova, O.L. Kosiborod*

***The socio-cultural situation analysis in the exhibition projects implementation for older adults in a regional cultural institution***

Abstract: The article considers pedagogical approaches to solving adaptive problems of older adults in the conditions of leisure activities in regional cultural institutions and additional education. The role of arts and crafts and cultural projects in the search for new meanings and points of growth is shown. The analysis of the regional socio-cultural situation carried out during the implementation of the exhibition project for this age category is presented. An assessment of the readiness of the basic institution to carry out such projects is given.

Keywords: older adults, adaptation, arts and crafts, event projects, socio-cultural situation, project analysis

**DIGITAL TECHNOLOGIES**

*D.D. Taranov*

***A method for solving spectral conflicts at the stage of audio source recording with the implementation of microphone modeling systems as a natural signal equalization factor.***

Abstract: This article proposes a method for solving spectral conflicts on the stage of capturing musical audio sources with the implementation of microphone modeling systems with the goal of optimizing the process of post-processing of these signals. The results of the experimental study of the interaction of several musical sound signals are presented from the standpoint of the approximate estimation of the amount of equalization required in the future stages of signal processing. An approach to the selection of specific microphone models which are included in the corresponding software and hardware systems is also considered. Also, the criteria for choosing one microphone from a variety of other microphone models for direct post-processing of the recorded signal are considered.

It is possible to use this technique for both direct microphone recording of audio signals and for post-processing, preceding the direct equalization of the audio signal.

Keywords: sound engineering, recording of acoustic instruments, natural equalization, microphone modeling systems, microphone choice, digital signal processing, post-processing of audio signals, equalization.

*V.S. Averyanov*

***Basic principles and techniques of conducting integrated lessons of fine arts and a foreign language***

Abstract: The integration of school subjects makes it possible to activate even the weakest and most unmotivated students. Moreover it provides a possibility of creating a situation of success for them, which will have a positive impact on their academic achievements in the future. The article presents some of the techniques that can be in use by both a teacher of a foreign language and a teacher of fine arts to comprehend and revise the studied material.

Keywords: fine art, bilingualism, foreign language, integrated lesson, pedagogical principles, pedagogical techniques, methodology.

## Сведения об авторах

**Аверьянов Владислав Сергеевич** - аспирант департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

E-mail: vladdaver@mail.ru

**Андрущак Татьяна Станиславовна** - кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, проректор по учебной и воспитательной работе ГОБУК «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»

E-mail: corda67@mail.ru

**Ахмедиева Елена Владимировна** - аспирант АНО ВО «Институт современного искусства»

E-mail: elena.axmedieva@mail.ru

**Бакланова Татьяна Ивановна** - доктор педагогических наук, профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

E-mail: moypochta@bk.ru

**Барсова Анна Александровна** - аспирант кафедры музыкального образования и воспитания ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

E-mail: abarsova@mail.ru

**Бегичева Ольга Викторовна** - доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

E-mail: olilog@yandex.ru

**Булгаков Андрей Евгеньевич** - преподаватель ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

E-mail: fareter@bk.ru

**Буянова Наталия Борисовна** - доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой хорового дирижирования, проректор по учебно-методической работе ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке»

E-mail: dirigent.nb@mail.ru

**Ван Тяньтянь** - аспирант кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

E-mail: 1290886953@qq.com

**Гао Тяньли** - аспирант кафедры музыкального образования ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

E-mail: gaotianlimusic@gmail.com

**Гемаддиев Дмитрий Игоревич** - аспирант кафедры музыкального образования ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

E-mail: gemaddiev@gmail.com

**Давыдова Светлана Анатольевна** - доцент кафедры музыкального образования и воспитания ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

E-mail: davidova64@bk.ru

**Кабачёк Наталья Леонидовна** - кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой хореографии ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

E-mail: natalidance@mail.ru

**Калинников Роман Дмитриевич** - аспирант кафедры общей и социальной педагогики ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет»

E-mail: kalinnikov22@yandex.ru

**Калинникова Анна Дмитриевна** - преподаватель кафедры культурологии и дизайна ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

E-mail: anna22reg@gmail.com

**Карпенко Ирина Анатольевна** - профессор кафедры хореографии ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

E-mail: nikita-61@mail.ru

**Косибород Ольга Львовна** - кандидат педагогических наук, доцент департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

E-mail: gofman\_choir@mail.ru

**Куриленко Нина Николаевна** - доцент ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры»

E-mail: ninakurilenko@mail.ru

**Ма Цзыкань** - аспирант кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории ФГБОУ ВО Санкт-Петербургский государственный университет»

E-mail: dramazihan@gmail.com

**Майковская Лариса Станиславовна** - доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой музыкального образования ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

E-mail: maykovskaya@gmail.com

**Малашенко Валерий Олегович** - кандидат педагогических наук, доцент департамента музыкального искусства Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

E-mail: iki.info@mgpu.ru

**Мишина Анна Михайловна** - преподаватель отделения «Оркестровые струнные инструменты» ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова»

E-mail: violinanna@mail.ru

**Новиков Сергей Борисович** - доцент департамента музыкального искусства Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

E-mail: NovikovSB@mgpu.ru

**Новицкая Елена Валентиновна** - начальник учебно-методического центра, доцент кафедры музыкального искусства ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

E-mail: evnovitskaya@mail.ru

**Савельева Юлия Владимировна** - кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

E-mail: sova-73@mail.ru

**Саврова Александра Львовна** - аспирант департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

E-mail: Alex.Sav.oct@yandex.ru

**Свечникова Ольга Борисовна** - старший преподаватель ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры»

E-mail: Helga1867@list.ru

**Сун Сяонань** - аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования ФГБОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»

E-mail: yylw007@163.com

**Таранов Дмитрий Дмитриевич** - кандидат технических наук, главный звукорежиссер ГАУК РО «Ансамбль Донских Казаков им. А. Квасова»

E-mail: returns.sound@gmail.com

**Тихонова Екатерина Андреевна** - магистрант кафедры хореографии ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

E-mail: katya25tikhonova@mail.ru

**Томас Александр Олегович** - профессор кафедры музыкального образования ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

E-mail: alexanderthomas@yandex.ru

**Уколова Любовь Ивановна** - доктор педагогических наук, профессор департамента музыкального искусства Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

E-mail: ukolovali@yandex.ru

**Фомина Наталья Николаевна** - доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, зав. Лабораторией му-

зыки и изобразительного искусства ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО»

E-mail: natalyafomina@yandex.ru

**Хао Цзансюи** - аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

E-mail: 514515531@qq.com

**Ху Цзидун** - соискатель департамента изобразительного, декоративного искусства и дизайна Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

E-mail: sergey\_rosh@bk.ru

**Цзян Нань** - преподаватель кафедры музыковедения факультета искусств Городского колледжа Куньмина

E-mail: vitaliaden@yandex.ru

**Цуй Хуа** - преподаватель Чунцинского педагогического университета

E-mail: 47149121@qq.com

**Юдин Алексей Петрович** - доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств ФГБОУ ВО "Московский педагогический государственный университет"

E-mail: udinar@yandex.ru

