2618-6942

BULLETIN
OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION

БЮЛЛЕТЕНЬ
МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

Электронный научно-методический журнал теории, методики и практики художественного образования и эстетического воспитания

ART-IN-SCHOOL.RU

Электронный научно-методический журнал «BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION» зарегистрирован ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБОЙ ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ.

Учредитель и Главный редактор – Н.А. Кушаев

Редакционный совет / EditorialBoard:

Кушаев Нариман Азисович, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник, Учредитель и Главный редактор Объединенной редакции научно-методических журналов по художественному образованию и эстетическому воспитанию

Nariman Azisovish Kushaev, Founder and Editor in Chief of the Joint edition of the scientific and methodological journals on art and aesthetic education

Потапов Дмитрий Александрович, кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журнала «Искусство и образование» Международного центра «Искусство и образование»

Dmitry Aleksandrovich Potapov, PhD in Education, associate professor, deputy director of the journal "Art and Education" of international centre "Art and Education"

Афанасьев Владимир Васильевич, доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

Vladimir Vasilievich Afanasyev, Doctor of Education, Professor, Professor of the Moscow City University

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Irina Borisovna Gorbunova, Doctor of Education, professor, Chief Researcher of Herzen State Pedagogical University of Russia

Дракулич Саня (Хорватия), профессор Академии искусств при Университете им. Й.Ю.Штроссмайера в Осиеке

Sanya Drakulich (Croatia), professor of the Academy of Arts of the university named after Strossmayer in J.J.Osijek

Дружкова Наталья Ивановна, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор Московского педагогического государственного университета

Natalya Ivanovna Druzhkova, Doctor of Education, PhD in Art, professor of Moscow Pedagogical State University

Игнятович Зарко (Словения), профессор Консерватории музыки и балета г. Любляна и музыкально-педагогический факультет Университета г. Марибор

Zarko Ignatovich (Slovenia), professor of The Ljubljana Conservatory of Music and Ballet and the Department of Music and Education at Maribor University

Комарницкая Ольга Виссарионовна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского

Olga Vissarionovna Komarnitskaya, Doctor of Art, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

Irina Anatolyevna Korsakova, Doctor of Cultural Studies, Ph.D., Professor, Vice-Rector for scientific work of the Schnittke Moscow State Institute of Music

Красильников Игорь Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института художественного образования и культурологии РАО

Igor Mikhailovich Krasilnikov, Doctor of Education, professor, senior researcher of the Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Science, Moscow University of Open Education

Логинова Лариса Николаевна (Испания), доктор искусствоведения, профес- сор теории музыки Академии музыки и танца «Лютье» в г. Барселона

Larisa Nikolaevna Loginova (Spain), Doctor of Arts, professor of music theory of the Academy of Music and Dance Ljutje in Barcelona

Ломов Станислав Петрович, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской академии образования, заведующий кафедрой Московского педагогического государственного университета

Stanislav Petrovich Lomov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Full member of the Russian Academy of Science, Head of the Chair of Moscow Pedagogical State University

Малинина Татьяна Глебовна, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

Tatyana Glebovna Malinina, Doctor of Arts, professor, chief researcher of National Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.

Майковская Лариса Станиславовна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой музыкального образования факультета музыкального искусства Московского государствен-ного института культуры

Larisa Stanislavovna Maykovskaya, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Education, the Faculty of Music Art, the Moscow State Institute of Culture

Мюхкюря Светлана Эйновна (Финляндия), магистр философских наук, президент Международной культурной ассоциации г. Турку (Финляндия), директор Арт-центра Bravo

Svetlana Ainovna Myhkyra (Finland), MA, president of the International Cultural association of Turku (Finland), director of Art Centre "Bravo"

Николаева Елена Владимировна, доктор педагогических наук, профессор Московского педагогического государственного университета

Elena Vladimirovna Nikolaeva, Doctor of Education, Professor of Moscow Pedagogical State University

Орлова Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, заместитель Главного редактора журнала «Музыка в школе» Международного центра «Искусство и образование», Учредитель и Директор Образовательного журнала «Музыка и Электроника»

Elena Vladimirovna Orlova, PhD in Art, deputy director of the journal "Music at School" of the International Centre "Arts and Education", founder and director of the educational journal "Music and Electronics

Рощин Сергей Павлович, доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

Roshchin Sergei Pavlovich, Doctor of Education, Professor of the Moscow City University

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Института искусств Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина

Tatiana Vasilevna Portnova, Doctor of Arts, Professor of Department of Art Studies Russian State University A.N. Kosygin

Скоробогачева Екатерина Алек-сандровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Ekaterina Aleksandrovna Skorobo-gacheva, Doctor of Art, Vice-rector for scientific work, Professor of the Department of General art history of the «Russian Academy of painting, sculpture and architecture of Ilya Glazunov»

Уколова Любовь Ивановна доктор педагогических наук, профессор, начальник департамента музыкального искусства Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета

Lyubov Ivanovna Ukolova doctor of Sciences (Pedagogy), Professor of Moscow City Teachers' Training University

Фомина Наталья Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, заведующий лабораторией Института художественного образования и культурологии РАО

Natalya Nikolaevna Fomina, Doctor of Education, professor, a corresponding member of the Russian Academy of Science, the chief of the lab of Institute of Art Education and Cultural Studies of Russian Academy of Science.

Цыпин Геннадий Моисеевич, доктор педагогических наук, профессор Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

Cypin Gennadij Moiseevich, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music

Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»
Юридический адрес:101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
ИНН 7715576892, **ОГРН** 1057748371856, **ОКПО** 78928720
Почтовый адрес: 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
Телефон: (495) 917-84-41
Веб-сайт: http://www.art-in-school.ru
Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Publishing house: International Centre «Art and Education»
Official address:101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
TIN 7715576892, **PSRN** 1057748371856, **NCN** 78928720
Postal address: 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
Telephones: (495) 917-84-41
Web-site: http://www.art-in-school.ru
E-mail: kushaev38@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Кушаев Нариман Азисович 7

ПРОТЯЖЕНИЕ ВЕЧНОСТИ: «СИКСТИНСКАЯ МАДОННА» КАК ПРЕДМЕТ СОЗЕРЦАНИЯ

Казначеев Сергей Михайлович, Пэй Цзяфань 37

ТРАДИЦИИ РУССКИХ ПЕВЧЕСКИХ ШКОЛ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Чжао Чже 46

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Чжао Цянь 55

ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ В ИСТОРИИ КИТАЯ

Ван Кэсинь 67

ОСОБЕННОСТИ И НОВАТОРСТВО В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛЬКАНТО

Кускашёв Олег Игоревич, Федоров Максим Вадимович 82

ГЕНЕЗИС ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ В КИНОМАТОГРАФИИ XX ВЕКА

Сун Тао 94

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ МЕЦЕНАТСТВА В ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Зонтова Екатерина Олеговна 106

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИИ РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ (ИКОН)

Патина Татьяна Евгеньевна 115

ОРНАМЕНТ В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ли Сяомэй 125

ПРОТИВОСТОЯНИЕ И ЕДИНСТВО В ИСКУССТВЕ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Ли Тунсинь 138

СЛИЯНИЕ КИТАЙСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО САДОВОГО ИСКУССТВА ФАРФОРА, ЭКСПОРТИРОВАННОГО ИЗ КИТАЯ

Усенкова Елена Юрьевна 155

ТРАДИЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В ОДЕЖДЕ XX-XXI ВЕКОВ

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Комарницкая Ольга Виссарионовна, Говердовская Маргарита Анатольевна 164

ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОТОТИПЫ В ПЬЕСЕ «БЕГ» М. А. БУЛГАКОВА И ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА

Юй Сыянь 195

МАТТИО БАТТИСТИНИ – ВЫДАЮЩИЙСЯ БАРИТОН XIX ВЕКА

Самсонова Елена Валерьевна 204

«ДЕТСКИЕ ПЕСНИ» ОР. 22 А. К. ЛЯДОВА: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВКЛЮЧЕНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

Бадахова Зарема Барсбиевна 227

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КАРТИН ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ, ДЖОТТО ДЕ БОНДОНЕ, САЛЬВАДОРА ДАЛИ НА СЮЖЕТ «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»

Цупиков Игорь Викторович, Кускашёв Олег Игоревич,

Коробов Николай Вадимович 235

ДИРИЖЕРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Базарон Петр Александрович 246

МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ШКОЛЫ БАЛЕТА «ЩЕЛКУНЧИК»

Балдин Дмитрий Сергеевич 260

АНАЛИЗ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЙ ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЁЖИ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ДУХОВОЙ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ

Шамсутдинов Роман Раисович, Москаленко Оксана Алексеевна 274

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ УРАЛЬСКОГО ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ИГРОВОГО ФОЛЬКЛОРА

Аврамкова Екатерина Валерьевна 289

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ МЕТАПРЕДМЕТНЫХ УМЕНИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ХОРОМ

Чжан Х.-И. 302

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ КАК ДЕТЕРМИНАНТА ЦЕЛОСТНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧАЩИХСЯ-ТРУБАЧЕЙ

Сухоносов Александр Петрович, Карнеев Рафаэль Камильевич,

Карнеева Ольга Александровна, Лысенко Елена Николаевна,

Сухоносов Даниил Александрович 311

РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОГО ЛИДЕРСТВА У КАДЕТ НА ОСНОВЕ РЕФЛЕКСИВНО-СОТВОРЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ

Ифтоди Иоаким Николаевич *324*

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО КРУГОЗОРА В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Сибиренкова Екатерина Андреевна, Унежская Оксана Алексеевна *333*

ПУБЛИЧНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Тань Юйхао *344*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОКАЗ В КЛАССЕ БАЯНА: АСПЕКТЫ АНАЛИЗА

Чжан Сяоцзя *353*

ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ: ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ (НАЧАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ)

Бао Нуань *369*

ТЕКУЩЕЕ СОСТОЯНИЕ И НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В КИТАЙСКИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ

Сун Сяосяо *381*

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ПЕДАГОГИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ И РОССИИ

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Зотов Владимир Владимирович *392*

ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ПОДДЕРЖКИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Иванова Мария Валерьевна *402*

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ПУТИ К ИНТЕГРАЦИИ

Киселев Вячеслав Юрьевич *411*

ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ РЕЖИССЕРСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ ПРОЕКТОВ

Малащенко Валерий Олегович, Антонова Марина Александровна,

Белоконь Игорь Андреевич, Вязников Алексей Владимирович *422*

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ НА ОСНОВЕ MIDI-ТЕХНОЛОГИЙ

Алейникова Алина Сергеевна *435*

ОБ АКТУАЛЬНОСТИ ИЗУЧЕНИЯ МОУШН-ДИЗАЙНА ПРИ ПОДГОТОВКЕ ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ

Терехова Елена Сергеевна *445*

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК СИСТЕМНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ

Фещенко Ольга Сергеевна *458*

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЦВЕТЕ В ДЕТСКОМ РИСУНКЕ НА КОСМИЧЕСКУЮ ТЕМАТИКУ

Варламова Наталья Андреевна *470*

МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОЦЕССА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОИСКА РЕШЕНИЯ ПРОЕКТНЫХ ЗАДАЧ

Воронцов Павел Николаевич *480*

ИГРОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ ПО УПРАВЛЕНИЮ ПЕРСОНАЛОМ

Солертовская Наталья Константиновна *489*

РЕПЕТИТОРИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ, ОБУЧАЮЩИХСЯ МУЗЫКЕ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Лукина Елена Викторовна, Кузнецова Вероника Вадимовна *499*

АНАЛИЗ СОДЕРЖАНИЯ ДОМАШНИХ ЗАДАНИЙ ПО МУЗЫКЕ (ООО) В МЭШ

Иванова Мария Валерьевна *507*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Бабаева Елена Вячеславовна, Ганьшина Галина Васильевна,

Заварина Светлана Юрьевна *516*

ТЕХНОЛОГИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ РЕАБИЛИТАЦИИ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ В ПРОЦЕССЕ ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Чукралиева Татьяна Викторовна *529*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ ДЕТЕЙ С ОВЗ

Афанасьева Марианна Амбарцумовна *541*

ПРОПЕДЕВТИКА ФОРМИРОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ НАВЫКОВ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Зотов Владимир Владимирович *557*

ПУТИ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПРОФОРИЕНТАЦИОННОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКИХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ

Абир Хусин *566*

СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ТИП МЕДИА ПРОСТРАНСТВА И СРЕДА МЕЖЛИЧНОСТНОГО ОБЩЕНИЯ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Кушаев Нариман Азисович
кандидат педагогических наук,
Учредитель и Главный редактор Объединенной редакции
научно-методических журналов по художественному
образованию и эстетическому воспитанию,
e-mail: kushaev38@mail.ru

Kushaev Nariman A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Founder and Editor-in-Chief of the Joint Editorial Board
Scientific and Methodological Magazines on Art
Education and Aesthetic Education

ПРОТЯЖЕНИЕ ВЕЧНОСТИ: «СИКСТИНСКАЯ МАДОННА» КАК ПРЕДМЕТ СОЗЕРЦАНИЯ

Аннотация. Статья посвящена анализу интеллектуально-чувственного переживания произведения искусства, включающего в себя трое наиболее существенных областей психической деятельности – созерцание, рефлексию и творчество. Предметом исследования является рассмотрение созерцания со стороны ее природы, проявления как цели и метода нравственно-эстетического развития на примере картины Рафаэля «Сикстинская Мадонна».

Ключевые слова: Рафаэль «Сикстинская Мадонна», художественное произведение, созерцание, рефлексия, творчество, созерцание как форма восприятия, воспитательное значение искусства, эстетическое чувство.

STRETCH OF ETERNITY: "SISTINE MADONNA" AS A SUBJECT OF CONTEMPLATION

Abstract. The article is devoted to the analysis of the intellectual and sensory experience of a work of art, which includes the three most essential areas of mental activity - contemplation, reflection and creativity. The subject of the research is the consideration of contemplation from the side of its nature, manifestation as a goal

and method of moral and aesthetic development on the example of Raphael's painting "Sistine Madonna".

Keywords: Raphael "Sistine Madonna", artwork, contemplation, reflection, creativity, contemplation as a form of perception, educational value of art, aesthetic feeling.

Действующие лица

Автор статьи;

Рафаэль Санти, итальянский художник XVII в, 37 лет;

Жуковский Василий Андреевич, русский поэт и переводчик, 38 лет;

Карамзин Николай Михайлович, писатель, историк, 25 лет;

Буслаев Федор Иванович, ученый-филолог, 22-х лет;

Достоевский Федор Михайлович, писатель, 45 лет;

Герцен Александр Иванович, писатель, публицист, политический эмигрант, 38 лет;

Флоренский Павел Александрович, ученый, религиозный философ, 32-х лет.

Действующие лица без слов:

Август III, саксонский курфюрст;

Александра Федоровна, великая княгиня;

Сикстинская Мадонна, Богоматерь;

Св. Сикст;

Св. мученица Варвара

Место действия

Италия, Германия, Россия, Англия

Время действия

XVIII-XXI вв.

Необходимое предисловие.

Начало истории Дрезденской галереи, которая непосредственно связана со знаменитой картиной Рафаэля «Сикстинская Мадонна» и ее влиянием на умы творческой русской молодежи XVIII века, относится к XVI столетию. Это – время правления саксонского курфюрста и польского короля Августа II, начавшего собирать свою придворную коллекцию. Особенно активно дело продолжалось в середине XVIII столетия при курфюрсте Августе III (1733-1763).

«Сикстинская Мадонна», купленная в 1754 году стала самым замечательным его приобретением, увенчавшим не только наиболее благоприятный период развития галереи, но и состав художественной коллекции. Ее мировое значение, в отличие от других важнейших центров собирательства – Лувра, Эрмитажа, Лондонской национальной галереи – не только в исторической полноте собрания, но в-первую очередь в том, что здесь находятся бесспорно лучшие создания великих художников – Тициана, Дюрера, Гольбейна, Веласкеса, Веронезе, Вермеера, Рубенса, Рафаэля, Рембрандта и мн. мн. других.

Более двух с половиной столетий существования галереи отмечены событиями, которые наряду с их общеисторическими смыслами, имели конкретное отношение к ней. Так она пережила две эвакуации во время военных действий. Первая произошла в начале Семилетней войны и только в 1763 году коллекция вернулась на постоянное место в Дрезден.

В 1944 году в ходе Второй мировой войны потребовалась следующая эвакуация. Всем участникам военных действий на территории Германии становилось очевидным и неизбежным предстоящий разгром гитлеровской Германии. Началось сплошное перемещение особо важных культурных ценностей с тем, чтобы спасти их от захвата и реквизиции. Не миновала эта необходимость и Дрезденской галереи. Английская авиация коверными бомбардировками без особенной военной целесообразности сравняла

Дрезден с землей. Многие предполагали, что галерея тоже уничтожена, но она была вовремя вывезена и спрятана. Как известно, подобное произойдет в Хиросиме и Нагасаки, с несопоставимо более страшными последствиями.

В течение десяти послевоенных лет о судьбе Дрезденской галереи знали только те немногие, кто участвовал в розыске и спасении картин. Наконец, в 1955 году советское правительство объявило, что они «в целях укрепления и дальнейшего развития дружественных отношений между советским и германскими народами передаются Германской Демократической Республике».

Спасенные советскими войсками, от гибели, вывезенные в СССР, отреставрированные ценности мирового художественного значения были перед их передачей выставлены в залах Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

«Сикстинская Мадонна» Рафаэля – встретилась воочию с потомками тех, кто задолго до этого преклонялись перед ее совершенством.

Среди массы посетителей выставки был и я – 17-летний юноша из провинциального Подмосковья, а в недалеком прошлом татарчонок из маленького аула в Центральной России.

Одно из первых упоминаний о знаменитой картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна» принадлежит Н.М. Карамзину, совершившему в 1789 г поездку в Европу. Она упомянута им в путевых заметках «Письма русского путешественника». Знакомство Карамзина с «Сикстинской Мадонной» произошло всего лишь 34 года спустя после приобретения Августом III этого великого создания Рафаэля для своей придворной галереи. К этому времени основной состав коллекции музея сложился и он стал одним из объектов паломничества. Русская культурная молодежь, в особенности натуры художественные, будущие поэты, музыканты, художники, стремились в основном в Италию, в Мекку творческой мысли и фантазии, реже во Францию (в основном аристократическая молодежь) и значительно

реже в Германию, страну суровой немецкой учености и философии. Дрезден с его галереей посещался, как правило, по пути в Италию как пролог к греко-римской культуре, знакомство с которой являлось основным желанием путешествующих. Нередкой целью путешествий было приобретение антиков, богатый рынок которых был только в Италии.

О пребывании в Дрездене и посещении его известной картинной галереи Карамзин сообщал русскому читателю немногое: «…пошел я в славную картинную галерею, которая почитается одною из первых в Европе. Я был там три часа, но на многие картины не успел и глаз оборотить; не три часа, а несколько месяцев надобно, чтобы хорошенько осмотреть сию галерею. Я рассматривал со вниманием Рафаэлеву Марию (которая держит на руках младенца и перед которою стоят на коленях Св. Сикст и Варвара)». В примечании по поводу творчества Рафаэля он произносит несколько слов об этой картине, говоря, что Рафаэль в образе Марии соединил красоту, невинность и святость [8, с. 91].

Отношение Карамзина к этому произведению Рафаэля еще не выявляет какого-либо его личного, особенного интереса. Как и всякий культурный человек, он высказывает знание ее достоинств и ее значения в искусстве, в то время как его душа по этому поводу молчит.

Этот частный эпизод вовлеченности русского человека в мировую культуру и присвоения им её духовных ценностей в прошлые исторические времена (XVII-XIX вв.) является показателем укоренившейся на Руси потребности образованного общества во взаимных культурных связях. Интерес к европейскому искусству был связан с собственным творчеством, служил потребности соединения своих представлений о задачах искусства с мировыми и, прежде всего, западно-европейскими. Не праздным любопытством, не ученичеством и охотой к подражанию существовал этот интерес, а как возможность сравнения и обоснования общности и различий национальных культур. Одна из таких страниц, описывающих характер

взаимообогащения, отведена в истории отношениям известных деятелей русской культуры к творчеству Рафаэля и в особенности его знаменитой «Сикстинской Мадонне».

Интерес к этому произведению был значительным, как к явлению культуры, имеющему живое и страстное отношение к жизни, общественным и личным взглядам, которое призвано руководить, исправлять представления о духовном смысле человеческого существования. В истории искусства не так много великих созданий, вознесенных общим мнением в *форму* высшего проповедничества. Этот пункт и есть место совпадения, духовный нерв интереса русской культуры к западной, в тех проявлениях, которые отмечены своей нравоучительной целью. Именно это отвечало ожиданиям русского искусства XVI-XVIII веков, потому что оно само было не только и столько художественно-эстетическим явлением, сколько средством миссионерства, страстного призыва к нравственной чистоте, справедливости, любви и милосердию. Оно в течение трех столетий, начиная с петровской эпохи, Екатерины II, Сумарокова, Фонвизина и до Толстого, Достоевского, Шостаковича, Ахматовой и др. было преимущественно дидактическим, то есть учительным. Этот мотив идет в нем издалека и связан с вкорененностью русского человека в православно-христианское вероучение и мировоззрение, внутренняя энергия которого направлена ко всему человечеству.

Рафаэль Санти «Сикстинская Мадонна»

Установка на восприятие (первичное и общее знакомство с предметом), тем более на углубленное духовное его созерцание, предполагает необходимость знаний, сведений о нем и среди них, наиболее в этом случае важное – с какой целью (задачей, идеей) создавалось произведение, каково его назначение. С этим связана одна особенность отношения к «Сикстинской Мадонне» любителей искусства, и его теоретиков и историков. Она состоит в том, что насколько обыкновенные люди, не деятели и не теоретики искусства вдохновляются нравственно этим произведением, настолько же «холодный» прием она имеет у историков и теоретиков искусства. В большинстве искусствоведческих книг, посвященных Рафаэлю она описывается с немногословной настороженностью, о ней не принято распространяться. Кажется это началось с Вазари, который в своих «Жизнеописаниях знаменитых живописцев», в отличие от характеристик других произведений Рафаэля, подробных и восторженных, о «Сикстинской Мадонне» отозвался хотя возвышенно, но всего одной фразой: «Для черных монахов монастыря Св. Сикста, в Пьяченце, написал он алтарный образ Богоматери со Св. Сикстом и Св. Варварой, редчайшее и необычайное произведение».

Конечно, эта тайна не намеренная, не по уговору и умолчанию, будто бы понятная немногим избранным. В чем заключается редчайшесть и необычайность «Сикстинской Мадонны» Вазари пояснить не пожелал. В его высказывании трудно не заметить ценное указание, возможно, объясняющее эту тайну – «Рафаэль написал *алтарный* образ для монахов монастыря Св. Сикста». Его произведение в восприятии человека XVIII века не было картиной в ныне принятом смысле, а было важнейшим элементом христианской обрядности и обусловленного этим своеобразия его восприятия и оценки. Она предназначалась художником для помещения в *алтаре,* – средоточии жизни храма и его паствы.

В прошлом функции искусства были дифференцированы и строго соблюдались. По современным представлениям предметы искусства могут

быть выставленными для обозрения в любом удобном для этого месте – музее, галерее, конторе банка, в бункере богача, на вокзале, в метро, в приемной депутата и т.п. Сохраняя свое художественно-историческое значение, коллекционную (рыночную) ценность, они при этом утрачивают во многом ресурс эстетического, нравственного и интеллектуального влияния. Утрата предназначенности произведения искусства для определенных, чаще всего, дидактических целей, приводит к тому, что они превращаются в предметы интерьера или в выгодные инструменты финансовых вложений, тогда как их использование в целях, определяемых содержанием и художественным совершенством, а так же предназначенностью, вносят в восприятие такие особенности, которые зависят от настоящего понимания художественно-эстетического содержания и смысла задач, которые ставил себе художник в процессе творчества. В продолжение работы над картиной он знал ее будущее место и это знание определяло художественные задачи, средства изобразительности и выразительности. В данном случае они не могли не быть дидактическими, ибо храм – место молитв, исповеди, нравственного очищения и самосовершенствования. Одновременно в этом разгадка близости «Сикстинской Мадонны» Рафаэля русской душе, русскому сердцу, высочайшие нравственные представления которого всегда связаны с душевными порывами, далеко уводящими его на те высоты, откуда открываются виды на бездны – те, что внизу и те, что наверху.

Созерцание предмета искусства как духовное состояние имеет мало соприкосновения с тем, что называют его восприятием, которое относится к созерцанию как общее, чрезвычайно обобщенное наименование множества процессов, включаемых в опыт отношений человека с конкретным произведением искусства.

Основной недостаток такого обозначения – определенная формализация сущности *общения* с явлением искусства, его перевод в сферу коммуникационных отношений с их преувеличенным вниманием к тому как

построено произведение искусства, насколько оно близко к теории, насколько художественно, как подходить к его анализу, какова его идея, какими средствами выразительности и изобразительности пользуется автор и т.д. За всеми подобными рефлексивными попытками, более или менее полезными для духовной жизни человека, остаются втуне, незатронутыми необозримое множество чувств и переживаний, пробудить которые призвано и может каждое и истинно значительное и честное явление искусства, если оно становится для него предметом созерцания.

Определение *созерцания* сложно, как сложны, всякие определения категориально объемных, насыщенных и конечных понятий. Недостаточно и односторонне называть созерцание особым методом познания, целью восприятия, чувством и переживанием, настроением, грёзой, мечтательностью, интуицией, внечувственным ведением. Все это в нем присутствует, как и многое другое, поскольку оно есть духовно-чувственное и духовно-интеллектуальное *переживание и понимание содержания произведения искусства на основе глубокого умственного погружения в его внутренние смыслы и значения.*

Бог внимает уму, говорил блаженный Серафим Саровский, т.е. внутренней сосредоточенности на мысли, которая является продолжением или выражением сердечного стояния и умственной сосредоточенности на благодетельном убеждении. Оно есть выражение внутренней потребности, всецело подчиненной духовному порыву. Говоря еще более определенно, источниками созерцания, питающими его, являются *ум и сердце*. Известно евангельское, «где сердце ваше, там и сокровища ваши», и, следует добавить, – где ум, там и власть над ними.

В верности психологических рассуждений убеждает не теория, какой бы уверенной она ни казалась, а подтверждение реальных душевных и духовных отношений, предсказанных и выведенных мыслью в действительности. Феномен созерцания находит подтверждение в

философии, психологии, эстетике, теориях искусства и творчества, во множестве описанных наблюдений, в личном опыте множества почитателей мировой художественной культуры.

Ярчайшим из таких примеров является письмо В.А. Жуковского Великой княгине Александре Федоровне, супруге будущего императора Николая I, написанное в июне 1821 года после посещения Дрезденской галереи. Оно не просто описание духовного порыва; а пример *вчувствования* близкого к идеальности по глубине мысли, богатству чувственных переживаний и проникновения в сокровенный смысл труда художника над ней. Благодаря этим качествам оно приобретает характер редкого психологического документа. Если бы это было организовано намеренно, то заслуживало бы наименования «протокола эксперимента».

Наиболее важные к нашему рассуждению положения, высказанные В.А. Жуковским в этом письме: знаменитая картина произвела на него сильное впечатление. Из него можно видеть то особенное воздействие, которое заключается во внушаемом ею чувстве, в том, как она притягивает к себе, как повергает человека в состояние восторженного созерцания. Внутренне Жуковский предуготовлен к ее созерцанию, требуются лишь внешние условия. Что это не хладнокровный «осмотр» уже видно из той части письма, где он описывает свои предыдущие попытки посидеть перед картиной в одиночестве и неспешно погрузится в ее созерцание. Он пишет, что после трех неудачных попыток решился прийти в галерею раньше всех, чтобы оказаться перед картиной в одиночестве.

Жуковский В.А.: «Это удалось. Я сел на софу против картины и просидел целый час, смотря на нее «…». И в самом деле, это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит. И это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостью красок, ни блеском наружным. Здесь душа живописца, без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотой и легкостью,

передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось «…» «Час, который провел я перед этою Мадонною, принадлежит к счастливым часам жизни, если счастием должно почитать наслаждение самим собою. Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. Гений чистой красоты был с нею … Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное; пред глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно! И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся[1], и тайна неба открылась глазам человека. Все происходит на небе: оно кажется пустым и как будто туманным, но это не пустота и не туман, а какой-то тихий, неестественный свет, полный ангелами, которых присутствие более чувствуешь, нежели замечаешь: можно сказать, что все, и самый воздух, обращается в чистого ангела в присутствии этой небесной, мимоидущей Девы. И Рафаэль прекрасно подписал свое имя на картине: внизу ее, с границы земли, один из двух ангелов устремил задумчивые глаза в высоту; важная, глубокая мысль царствует на младенческом лице: не таков ли был и Рафаэль в то время, когда он думал о своей Мадонне? Будь младенцем, будь ангелом на земле, чтобы иметь доступ к тайне небесной. И как мало средств нужно было живописцу, чтобы произвести нечто такое, чего нельзя истощить мыслью! Он писал не для глаз, все обнимающих в мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит. В Богоматери, идущей по небесам, не приметно никакого движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается. На лице ее ничто не

[1] Нечто подобное портьере, театральному занавесу, полотнищам, отделяющим кулисы. У краев этого нечто коленопреклоненная Варвара и стоящий Сикст встречают ее как бы сходящую с облака; движущуюся в мир.

выражено, то есть на нем нет выражения *понятного*, имеющего *определённо*е имя; но в нем находишь, в каком-то таинственном соединении, все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство уже перешедшее за границу земного, следовательно мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной. В глазах ее нет блистания (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного; а для нее уже нет случая – все совершилось); но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть какой-то взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное. Она не поддерживает Младенца: но руки ее смиренно и свободно служат ему престолом: и в самом деле, эта Богоматерь есть не иное что, как одушевленный престол Божий, чувствующий величие сидящего. И Он, как Царь земли и неба, сидит на этом престоле. И в его глазах есть тот же никуда не устремленный взор; но эти глаза блистают как молнии, блистают тем вечным блеском, которого ничто ни произвести, ни изменить не может. Одна рука Младенца с могуществом Вседержателя оперлась на колено, другая как будто готова подняться и простереться над небом и землею, те, перед которыми совершается это видение, Св. Сикст и Мученица Варвара, стоят также на небесах; на земле этого не увидишь. Старик не в восторге: он полон обожания мирного и счастливого, как святость; святая Варвара очаровательна своею красотою: великость того явления, которого она свидетель, дала и ее стану какое-то разительное величие: но красота лица ее человеческая, именно потому, что на нем уже есть выражение понятное: она в глубоком размышлении; она глядит на одного из ангелов, с которым как будто делится таинством мысли. И в этом нахожу я главную красоту Рафаэля картины (если слово картина здесь у места). Когда бы живописец представил обыкновенного человека зрителем того, что на картине его видят одни ангелы и святые: он или дал бы лицу его выражение изумленного восторга (ибо восторг есть чувство здешнее: оно на минуту, быстро неожиданно отрывает нас от земного), или

представил бы его падшего на землю с признанием своего бессилия и ничтожества. Но состояние души, уже покинувшей землю и достойной неба, есть глубокое, постоянное чувство, возвышенное и просвещённое мыслию, постигнувшею тайны неба, безмолвное, неизменяемое счастие, которое все заключается в двух словах: *чувствую* и *знаю*! И эта-то блаженствующая мысль царствует на всех лицах Рафаэлевой картины (кроме, разумеется, лица Спасителева и Мадонны): все в размышлении, и святые и ангелы. Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой. Один только предмет напоминает в картине его о земле: это Сикстова тиара, покинутая на границе здешнего света. – Вот то, что думал я в те счастливые минуты, которые провел перед Мадонною Рафаэля. Какую душу надлежало иметь, чтобы произвести подобное! [7, с. 188-190].

Феномен переживаний В.А. Жуковского обусловлен и порожден тем, что чувство прекрасного, подразумевающее проявление изящества, гармонии, сообразности, величия и возвышенности всего того, что невозможно ограничить каким-либо понятием, свободно обнимающим и определяющим соответствующее чувственное переживание, овладевает человеком при созерцании явлений и предметов, минуя какие-бы то ни было формы деяния, помимо духовно-рассудочных.

Выдающийся русский филолог Буслаев в 1838 г. по окончании Московского университета сопровождал многочисленное семейство графа С.Г. Строганова, бывшего тогда попечителем университета, в путешествии по Германии и Италии. Одна из первых остановок была предназначена в Дрездене, где он провел месяц. В воспоминаниях, опубликованных в 1891 году, спустя более полувека. Он писал: «О Сикстинской Мадонне Рафаэля я уже знал, когда еще учился в Пензенской гимназии, и потом наслышался много о ее несказанной красоте и величии. Думаю, только набожные паломники с таким восторженным благоговением жаждут поклониться Гробу Господню, с каким, по приезде в Дрезден, я стремился

увидеть своими собственными глазами великое чудо итальянской живописи» [1, с. 188].

Живо и занимательно описывая свой поход в галерею, он не оставил непосредственных впечатлений о картине, но вся обстановка, ожидания, последствия ее восприятия говорят о тех чудесных мгновениях, которые он пережил. «Только самое первое, еще не испытанное в жизни, неизгладимо поражает душу; всякое повторение, хотя бы и в более сильных приемах, действует несравненно слабее. Я и на половину не испытывал такого пылкого волнения, когда потом подходил в флорентийский трибуне к Венере медицейской или в ватиканском Бельведере к пресловутому Аполлону» [1, с. 189].

Примерно в это же время в другой части Европы, в Лондоне, политический эмигрант А. И. Герцен в часы рождения сына, глядя в изнеможённое лицо жены, вспоминает образы дев-родильниц и размышляет о месте Богоматери в Христианском вероучении и, неизбежно в продолжение культурной традиции, пишет о Сикстинской Мадонне: «…это Миньона после родов; она испугана небывалой судьбой, потеряна «…». Внутренний мир ее разрушен; ее уверили, что ее сын – сын божий, что она Богородица; она смотрит с какой-то нервной восторженностью, с магнетическим ясновидением, она будто говорит: «Возьмите его, он не мой». Но в то же время прижимает его к себе так, что что если б можно, она убежала бы с ним куда-нибудь вдаль и стала бы просто ласкать, кормить грудью не спасителя мира, а своего сына «…». Мария с ребенком на руках, с кротко притупленными на него глазами, окруженная нимбом женственности и святостью звания матери…» [3, с. 310] ближе нашему сердцу, чем любая другая дева-родительница.

Сквозь позднейшую рефлексию у А. И. Герцена «проступает» то первоначальное переживание, которое вновь возрождается как слепок первых непосредственных чувств, пережитых перед картиной в мгновения ее

бессознательного чувственного и рассудочного созерцания. Не будь этого глубокого следа, невозможно было бы такое сближение личных обстоятельств с произведением искусства, не было бы какого-то важного интеллектуального элемента проявления собственной духовной жизни.

Созерцания В. А. Жуковского и А. И. Герцена сосредоточены на образе Богоматери, а именно на миссии дарования человеку и человечеству Спасителя мира, так словно ее самой в этой жертве нет, нет ее материнских страданий, нет непереносимой боли за его крестные мучения, нет, наконец, трагического разрыва уз, связывающих дитя с его родительницей.

Мысленные мистические указания и предвидения уверили ее, что он не принадлежит матери, его земная жизнь коротка, и ей положен предел, за которым предстоят Воскресение и Вознесение, означающие скорое окончание Его земной жизни.

Психологическая жизнь человека, несмотря на многообразие частных индивидуальностей, в каждой отдельно взятой личности развивается однородно всем другим, различаясь «температурой» чувствований – от самых грубых и примитивных до самых утонченных и непостижимо глубоких.

Если вообразить духовную жизнь Ф. М. Достоевского, подобной нашей собственной жизни, то нетрудно понять, какое место во внутреннем человеке могут занимать какой-то образ, воспоминание, абстрактная мысль и идея, а более всего такие явления, которые живут и действуют в нас часто, то возвращаясь в поле сознания, то отступая в тень. Женщина, Богоматерь, ее воплощение, подобное «Сикстинской Мадонне» Рафаэля, идея страдания как пути к очищению, к царству совести в себе. Господство таких образов может быть очень сильным, вплоть до болезненности. Таковой была психологическая почва натуры Ф. М. Достоевского.

Он любил живопись и с благоговением относился к творчеству Рафаэля. По многим чертам личности и отношению к женщине можно было

бы и заранее предугадать, какое молитвенное чувство он должен был испытывать к образу Богоматери и родственным ему по чувству попыткам художников создать ее образ. Сикстинская Мадонна и внешне, и духовно не могла быть ему чуждой. В нравственных и эстетических представлениях, которые воплотились во множестве женских образов в его произведениях, их преобладающей идеей и чертой является словно бы естественная предназначенность к судьбе женщины – искупительницы, мученицы и страдалицы. Он был уверен в необходимости страдания для всякого человека, но в той особой мере, какая предопределена для женщины, виделась ему спасительность ее страдания, потому что она была необходима не ей самой, а другим, прежде всего, тем, кого она любит, для кого требует милосердия. Все женские типы Ф. М. Достоевского, исполняющие главную *«учительную»* миссию в его произведениях, одухотворяют свою жизнь взятой на себя ношей части искупительной жертвы ради нравственного спасения другого. Впечатление от созерцания образа Богоматери выразилось у писателя в понимании главного содержания страданий Мадонны, в том, что эту непреодолимую, безвозвратную данность нельзя переменить, невозможно миновать. В «Преступлении и наказании» есть характеристика, относящая к Сонечке Мармеладовой, но навеянная картиной; «Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой». И это истинно так, потому что вселенская скорбь способна превратить человека в юродивого, в котором горит одна страсть – растворения себя до утраты личности; мысль, наводящая на похожесть с Богоматери судьбой.

Помимо этих мотивов в «Сикстинской Мадонне» его необычайно привлекало художественно-эстетическое совершенство картины. Во время пребывания в Дрездене он часто посещал галерею и по словам А. Г. Достоевской, стоял перед ней часами. С тех пор мечтал иметь с нее фотографию. Осуществила его желание в 1879 году одна из характерных для этого поколения женщин – вдова поэта А. К. Толстого – Софья Андреевна,

которую Ф. М. Достоевский ставил очень высоко. Кроме выдающегося ума графиня обладала нежным, чутким сердцем. В последние годы жизни душевные отдохновения он находил в общении с тремя женщинами этого самоотверженного, возвышенного русского типа с С. А. Толстой, С. Н. Хитрово и Е. Н. Гейден. В них он видел отблеск той душевной красоты, которою была осияна Богоматерь Рафаэля. Эти чувства сохранялись в сердце Ф. М. Достоевского до последнего. А. Г. Достоевская вспоминала: «Сколько раз в последний год жизни Федора Михайловича я заставала его стоящим перед этою великою картиною в таком глубоком умилении, что он не слышал, как я вошла, и, чтоб не нарушать его молитвенного настроения я тихонько уходила из кабинета»[5, с. 355-356].

Отношение Ф.М. Достоевского к картине и ее образам с течением времени не оставалось догматически неизменным. Эволюция его чувствований и созерцаний свидетельствовала о глубоком изменении взглядов, о их осложнении и приближении идеалов к действительности, о необычайной близости ее содержания к духовным интересам современного человека.

В ранний период творчества, – в подготовительных материалах к роману «Преступление и наказание» писатель обращался к тому, как объяснить читателю свою задачу изображения типа современного героя, жаждущего испробовать все мыслимые наслаждения, чтобы в итоге отвергнуть их, как неспособных властвовать над ним. Здесь все крайние, самые напряженные и интенсивные наслаждения без разбору. Он не стремится только к утонченным нравственным или эстетическим наслаждениям. Он также не ограничивается только грубыми, животными удовольствиями. Он хочет всего: и среди самых высших наслаждений Достоевский называет неповторимое по своей утончённости – наслаждение созерцанием красоты Мадонны Рафаэля. Неуловимая сверхчеловеческая идея красоты, к которой он постоянно обращается, имеет мало общего с тем

тривиальным, поверхностным представлением о ней, которое сложилось у современного человека. Он вкладывает свою мысль о высшей форме красоты, которая проявляется у существа, стоящего вне телесности, вне бонбоньерочного воплощения, а в идеале восходящем к образу красоты как проявлению любви и самопожертвования, близкого к тому, что может происходить и в действительности.

Мысль о крайней предельности наслаждения красотой Мадонны Рафаэля не покидала Достоевского, но она перерождалась в нем (а, следовательно, и в Раскольникове) – в другую, оказавшуюся более сильной в своей истинности. Он выразил ее словами – «вместо диалектики наступила жизнь». Он не заметил, как его прежнее нравственные силлогизмы под напором внешних сил размывались и разрушались. Как незаметно сила убеждения в могуществе созерцания красоты уступила силе большей и более необходимой человеку – силе потребности простой, чистой жизни.

Заключительные страницы романа «Преступление и наказание» описывают перерождение Раскольникова, символически описанные Достоевский как выздоровление после длительной физической болезни, бывшей и с ним самим действительно в первое время пребывания на каторге.

Само событие воскресения Раскольникова связано с состоянием, сродным открытию в себе чего-то великого и неожиданного. То, что «воскресение» в новую жизнь готовилась внутренне в безостановочной душевной борьбе, в тиши созерцания потребности в нем, казалось ему каким-то фантастическим, ниспосланным чудом. Прологом к этому служит эпизод как после болезни, в первый день выйдя на работу «Раскольников «…» сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века

Авраама и стад его... Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; н ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила»[6, с. 421].

Тоска, которая волновала его и мучила – предчувствие скорого возрождения, неизбежного перелома жизни, в целом рождения нового мироощущения.

Диалектика созерцательного видения в воображении и соотнесенность этого видения с реальностью были основой размышлений об «Сикстинской Мадонне» и у А. Гончарова. Он в 1857 году вторично посетив Дрезденскую галерею, писал Ю.Д Ефремовой: - «Я от нее без ума; думал, что во второй раз увижу равнодушно; нет, это говорящая картина, и не картина, это что-то живое и страшное. Все прочее бледно и мертво перед ней»[10, с. 33].

Спустя тридцать лет в письме к Великому князю Константину Романову по поводу его стихотворения «На Страстной неделе», Гончаров пишет, о том чудесном освещении человеческих лиц, которое сообщает им молитвенное чувство. То же самое, замечает он, мы находим и в лицах, изображаемых великими живописцами. Они передают поэзию молитвы. Среди первых – Рафаэль и его «Сикстинская мадонна», «неверующий или «маловерный» никогда не создал бы Сикстинской Мадонны: Рафаэль был, конечно гений, но тут одного гения недостаточно: нужно было еще другое, чего у других очевидно не было, или было не столько, как у Рафаэля. Ни Тициан, ни Гвидо Рени, ни Мурильо, ни Рубенс с Рембрандтом не достигали… той высоты творчества, какой достиг Рафаэль в Сикстинской Мадонне (больше всего) и потом в других своих Мадоннах – матерях и в младенцах. Ни у кого нет такого совершенства в изображении красоты Матери и прелести младенчества, начиная с младенца Иисуса и прочих детей, между прочим, ангелов у ног Сикстинской Мадонны.

Мне кажется, это потому, что Рафаэль писал с видения, с образа, созданного ему верою (двойное созерцание: Рафаэль в созерцании видимо ему одному образа, зритель в созерцании образа, созданного художником).

Может быть, Ваше Высочество, по поводу вышесказанного мною о «Сикстинской Мадонне», заметите, что и у Рафаэля, как у Пушкина, был тоже «чистейшей прелести чистейший образец» в лице земной Мадонны – Форнарины, которая могла служить ему идеалом для его картины. Идеалом – пожалуй: то есть навести на мысль, но никак не образцом, не натурой для копии. Воплотить в одном лице – Матерь Бога, с «величием», и вместе с смирением в очах… – до степени «священного ужаса» – (от сознания, Кого Она держит на руках), нет, для всего этого никакая Форнарина не поможет!»[4, с. 205-206].

***

Как уже было сказано, я видел «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля один раз. Это было 1955 году на выставке картин Дрезденской галереи в Москве, появившихся перед зрителями впервые после окончания Мировой войны и находившихся в течение десяти лет в качестве «военнопленных» у победителя. Понятно, что выставка была разрешена Н. С. Хрущевым в политических, а не в художественных и эстетических целях. Картинам было «дано свидание» со зрителем, чтобы успокоить всех известием, что они живы. Это был жест политического торга, для Запада и в еще в большей степени, для Америки, начинавших свой послевоенный и как оказалось впоследствии очень успешный период развития, скоро приведший могучего русского победителя к полной утрате выгод и преимуществ, честно им завоеванных и с лихвой оплаченных русской кровью. Однако, оставляя эту тему в стороне, следует сказать, что поколение наше об этом не думало. Все еще казалось незыблемым.

Ранее этого мне не раз попадались различные репродукции этой картины в альбомах, на почтовых открытках, каких-то плакатах; ни одно из

них не привлекло меня и не принудило рассмотреть эту картину в подробностях и деталях. Этому противилось то чувство, которое я испытал, когда увидел ее в подлинном виде на этой выставке. Всякий человек инстинктивно избегает попыток вновь и вновь переживать испытанные чувства не потому, что избегает удовольствия, а по той причине, по какой человек станет избегать пищи, если он насыщен и потому, что не хочет рисковать попусту растратить это пережитое удовольствие или вовсе растерять ее в новых попытках созерцания.

Несмотря на лета (мне было 17) я не был каким-то особенно подготовленным к ее восприятию юношей. Средняя школа, которая была к тому времени близка к окончанию, не дала «образования» в том настоящем смысле, в котором старая школа, дореволюционная гимназия, как мы знаем, давала большинству молодежи. В продолжение традиций русской школы и педагогики, советская (1917-1990гг) тоже была классикоцентричной, имея в основании идею овладения богатствами старой культуры. Тенденция эта в действительности была очень поверхностной и сосредотачивалась только в содержании уроков истории – Древнего мира и Средних веков. Интерпретация эволюции культуры так же была односторонней, объясняющей ее развитие под действием единственно социально-экономической борьбы классов. Не мог я иметь в запасе и каких-либо особенных семейных культурных традиций, поскольку мои родители были людьми простыми и обыкновенными (отец знал грамоту, мать же вовсе не научилась ни читать, ни писать), потому что их детство прошло в пору сельских мусульманских медресе; девочек в них не учили ни читать, ни писать, натаскивая слуховым методом на чтение молитв.

Не удивительно, что «Сикстинская Мадонна» могла стать для меня, не содержанием, не набором каких-то глубоких смыслов, а просто «картиной», такой же какой были «Бурлаки на Волге», «Тройка», или «Грачи прилетели», с их давлением на восприятие именно и только изображенного, подобного

какому-то моментальному снимку действительности. Я не знал ничего о существовании капеллы Сикста, ни о том, кто такие, изображенные, на картине Святой Сикст и Мученица Варвара. Вряд ли я отчетливо сознавал даже то, что художник изобразил в картине Богоматерь. Все-таки мы были очень далеки и от религиозных знаний и представлений. Для меня это были мать с младенцем, старик, молодая женщина, ангелы. Выхваченная из плотности времени мгновенная сцена изображала, видимо, происходящее то ли на земле, то ли на небесах.

Не понимая и не чувствуя какого-либо особенного воздействия картины, и даже особенного к ней интереса я решил, что ее следовало бы внимательно рассмотреть, может быть после этого, я смогу раскрыть ее тайну и видимо имеющийся секрет. Выставка дала такую возможность. Я обратил внимание на множество деталей, мимо которых прошло мое сознание при первом первоначальном взгляде на картину. Обнаружил, что был невнимательным, а восприятие оказалось беглым и поверхностным. Увидел некое сияние, исходящее от младенца и мадонны, золотистость парчи, благородный вишнево-алый цвет платья, голубизну накидки, нежность босых ног, некую нарочитую «серьезность» выражения лиц ангелов, легкость и вместе с тем какую-то плотность небесного облака, юные руки старого, бородатого Сикста, нежность и юность лица Мадонны, несоответствие этой юности ее крепкому и физически совершенному телу, высокий рост, крепкие руки, женственные и полные плечи, маленькую, почти детскую грудь. И так постепенно втягиваясь в круженье вокруг и вглубь этой картины, я стал ощущать и присутствие того, что видимым образом не изображено. Прежде всего, Того, навстречу к кому идет Мадонна, к кому обращены лица ангелов и указывает Св. Сикст. Ангелы смотрят снизу вверх, старец вовсе не видит фигуры стоящего впереди, св. Варвара тоже потупила глаза и не смотрит в ту сторону, только взгляд Мадонны напряженно, так что кажется будто она не чувствует то ли земной, то ли небесной плоскости, по

которой ступает, а словно плывет над поверхностью, обращен вперед, и она готова сделать последнее движение и передать младенца из собственных рук в руки того, кому он предназначен и принадлежит; – в руки Отца. Я почувствовал, что Она не просто идет, как ходит человек на прогулке или по спешному делу. Она не просто несет ребенка, а несет, чтобы передать его в *другие* руки. Она уже знает *временность* своей ноши.

Вхождение в состояние созерцания требует вдумчивости и внимания. Всякий предмет наблюдения раскрывается пред нами с той полнотой, которая определяется поставленной целью. Когда наблюдение направлено на материальный предмет, какой-либо процесс или текущее событие – внимание с той или иной мерой сосредоточенности, которая в свою очередь определяется важностью цели, фиксирует течение события, изменения в процессе, особенности предмета наблюдения, сознательно и рассудочно пытаясь овладеть им с точки зрения его внешней формы или каких-либо физических проявлений. В статичном объекте и предмете наблюдение способно охватить все многообразие признаков, качеств и состояний. Однако такое идеальное наблюдение субъективно невозможно из-за индивидуальных особенностей человека, всегда так или иначе искажающих характер предмета, придавая его восприятию индивидуальную окраску. Хорошо или плохо такое «искаженное» восприятие – проблема спорная, выводящая на рассуждение об возможности объективного, истинного, целостного, адекватного восприятия того, что существует природно, либо создано человеком. В научном эксперименте (что представляет собой ни что иное как своеобразную форму наблюдения), или в наблюдении текущего события и явления, воспринимается избирательно лишь то немногое, на чем сосредотачивается внимание, лишь то, восприятие чего предопределенно характером наблюдателя. Произведения пластических искусств имеют такую особенность, что могут рассматриваться сколь угодно долго, потому что предстают взгляду наблюдателя статичными, замкнутыми в себе. Таковы

живопись, графика, скульптура, декоративное и прикладное искусства. Взгляд рассматривающего скользит по поверхности предмета, выделяет в нем какие-то детали, осознает связь этих деталей с целым, их место и значение в нем.

Представление о том, что явление целостно имеет решающее значение в полноте созерцания. Непонимание принципа целостности приводит к хаотичности рассмотрения, при котором преобладающее внимание может быть отдано второстепенным значениям и смыслам, уводящим внимание от подлинного понимания и оценка явления искусства оказывается искаженной. Имеет значение при рассмотрении не только статичность предмета, но и время, которое уделяется рассматриванию. Возможность подолгу рассматривать соотносительна с объемом увиденного и рассмотренного.

Главное значение длительного рассматривания состоят и в постепенном переходе в иное чувственное состояние, когда явление искусства понемногу начинает завораживать, притягивать своим внутренним и скрытым смыслом, поэзией совершенства, облаченного в чувственно совершенную и гармоничную форму. Человеческие чувства проникают вглубь целостности и охватывают внутренним взором гораздо более притягательное пространство значений.

Пока рассматривание не переходит эту незримую границу, оно противоположно созерцанию, и не столько по методу, сколько по тем результатам, к которым приходят рассматривающий и созерцающий.

Первый из них, разделяет предмет, выявляет в нем некое количество привлекающих его внимание деталей, подолгу останавливается на них. Целое и целостное остается все еще собранием частей, не воспринимается гармонизирующая всю композицию дух и идея художника.

Это уже задача созерцания. Рассматривание картины, долгое стояние перед ней предвосхищает и предопределяет возникновение каких-то иных чувств, конечно же связанных с пристальным разглядыванием изображенной

сцены, но уводящих в иные глубины, к которым эта внешняя предметность как будто имеет уже второстепенное отношение.

***

Поскольку в этой статье уже много личного из восприятий, переживаний, воспоминаний приведу еще одну небольшую новеллу.

По сравнению с образом Мадонны, доныне господствующий тип «русской (славянской) красавицы» в изобилии встречается в России – на Севере, Смоленщине,… Белоруссии, в восточной Украине, Польше, других славянских странах Европы. Более того он превратился в мировой стандарт красоты. Стройные, светловолосые, голубоглазые, смелые, чувственные, верные – они стали вездесущим продуктом массовой культуры.

Тип итальянской женщины, знакомый нам по кино, литературе и опыту наблюдений над жизнью и бытом Италии, кому это удавалось сделать, не дает примеров женского образа, сходного с Мадоннами Рафаэля и, прежде всего, Сикстинской. Мне никогда не приходилось видеть этот тип живым, встречать в толпе, видеть на экране, и я предполагал даже, что это какое-то исключение, что это не итальянский, а какой-то иной. И выбран этот исключительный тип Рафаэлем сознательно, для того, чтобы не создавать иллюзий о ее жизненности, похожести на других. Ее внеземная сущность есть средство отстранения от действительности и вознесения над миром обыденности.

Видимо эта мысль вкоренилась во мне в форме подсознательного и безотчетного поиска Ее среди всех, встречаемых в Италии женских лиц. Никогда, ни одна из них даже отдаленно не напомнила мне Мадонну Сикстинскую.

И все-таки… Однажды я Ее увидел!

Это произошло на пассажирском катере, шедшем из Портофино в соседний городок Санту-Маргариту. Судно вместительное, туристов немало,

но наблюдать было свободно, никто не толпился и каждого человека я мог легко разглядеть.

Позади рубки как раз по середине катера стояла свободная скамья. Никто ее не занимал, видимо потому, что путешествующие любят садиться так, чтобы смотреть вперед, а сидящим на этой скамье пришлось бы глядеть в уходящую даль. Снизу по трапу поднялась небольшая лет 14-15 группа девочек, человек семь-восемь, примерно одного возраста, составлявшие какое-то заметное глазу единство, как бывают похожи друг на друга пансионерки, как будто они давно вместе, сжились между собой в какую-то слитность и ничьи манеры, внешность не выделяются нарочито. Они вовсе не были молчаливыми истуканами, что-то говорили, смеялись, двигались, в каком-то нужном им порядке, садились и пересаживались, как воробьи на жердочке, но все делалось скромно и не назойливо. Даже в том, как они уселись была какая-то непридуманная композиция, не постановка, а живая само собой организовавшаяся. Как свечи в семисвечнике по несколько с каждой стороны и одна в центре, особенная. Это была *Она*, воплощенная в образ юной девушки XXI века. Вышедшая из потока времени в одном месте и воплотившаяся в другом. Нельзя сказать, чтобы это перемещение потребовало от нее каких-то заметных изменений. Это была та же девочка в самом начале своей женственности, с легкой смуглостью лица, такого же роста и сложения. То, что наиболее подчеркивало сходство – внутреннее ее состояние, размытое во внешности, во всем нерушимо спокойное. Она была и здесь, но одновременно и там, как бы созерцательно сосредоточенная в каких-то важных и не оставляющих ее раздумьях. Подруги, видимо, привычные к ее стилю внешнего поведения, не тормошили и не втягивали ее в свою полудетскую суету, но от них исходило такое настроение, как будто они строго следили за собой, чтобы не вызвать неудовольствия, словно опасались как-то огорчить ее. Она со своим внутрь себя направленным взглядом, оставалась отдельным миром и в то же время средоточием всего

этого движения и жизни. На лице ее выражалось такое-же отрешенно созерцательное выражение, как будто она вдруг задумалась о чем-то своем душевном и сокровенном, на мгновение ушла в себя и оказалась среди подруг как обычно переговаривавшихся, странной невидимо отделенной от них в своих неотступных раздумьях.

Прошло почти три столетия от того времени, когда Рафаэль увидел этот тип девочки-женщины и в течение веков он продолжал оставаться в народе, будет и еще через многие века, шествуя из глубины времен прошлых во времена будущие.

П. А. Флоренский в «Обратной перспективе» говоря о построении перспективы в картинах Рафаэля («Сикстинскую Мадонну» он в подробностях не рассматривает) все же делает замечания, которые ускользают от внимания зрителя. В частности, он отмечает, что для Рафаэля характерно внимание к построению композиций, уравновешивающих два начала, перспективное и неперспективное, земное и небесное. «Это – не потрясет, но умиляет, – подобно тому, как если бы бесшумно раздернулась перед нами завеса иного мира, и нашим глазам предстала бы – не сцена, не иллюзия в этом мире, а подлинная, хотя и *не вторгшаяся сюда иная реальность*. Намек на такое свойство своей пространственности Рафаэль дает в Сикстине – завесами раздернутыми» [12, с. 71]. Предназначенность этой завесы, действительно, таинственна, если только Рафаэль не имел намерения каким-то символом обозначить отграниченность изображенного и от пространства, и от времени зрителя. Если во всякой другой живописи зритель может вообразить себя сосуществующим в изображенном пространстве, то здесь он обречен оставаться вне пространства картины и лишь созерцать происходящее со стороны. Ни в какой точке картины он не может поместить себя. (Внутренней сущности «Явления Христа народу» А. Иванова тоже соответствовали бы подобные раздернутые завесы, как средство решительно обозначить образ, к которому приковывается взгляд

воспринимающего). Их отсутствие объясняется, конечно же, тем, что действие его картины происходит на земле в реальной действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буслаев Ф. И. Мои воспоминания // Вестник Европы. – 1891, апрель.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
3. Герцен А. И. Былое и думы. – Т. 1. – М., 1937.
4. Гончаров И. А. Письмо Романову К. К., 20 июля 1887 г. Усть-Нарва, Гунгербург // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв.: Альманах. – М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1994. – С. 204-207.
5. Достоевская А. Г. Воспоминания. – М.: Художественная литература, 1981. – 518 с.
6. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. – Т. 6. – М., 1973.
7. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений. – Т. 13. – М., 2004.
8. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. – М., 1980.
9. Кушаев Н. А. Хроника культуры, 1600-2000. – М.: Искусство и образование, 2015. – 611 с.
10. Невский альманах, 1917. Выпуск 2.
11. Новичков В. Б., Кушаев Н. А. Модернизация образования в контексте онтогенеза человека, среды, эпохи / В. Б. Новичков, Н. А. Кушаев, Д. А. Потапов // Педагогика. – 2019. – № 8. – С. 23-32.
12. Флоренский П. А. Обратная перспектива. Соч. в двух томах. – Т. 2. – М., 1990.

REFERENSES

1. Buslaev F.I. Moi vospominaniya // Vestnik Evropy. 1891, aprel'.
2. Vygotskii L.S. Psikhologiya iskusstva. M.: Iskusstvo, 1968. 576 p.
3. Gertsen A.I. Byloe i dumy. T. 1. M., 1937.

4. Goncharov I. A. Pis'mo Romanovu K. K., 20 iyulya 1887 g. Ust'-Narva, Gungerburg // Rossiiskii Arkhiv: Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII-XX vv.: Al'manakh. M.: Studiya TRITE: Ros. Arkhiv, 1994. Pp. 204-207.
5. Dostoevskaya A.G. Vospominaniya. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1981. 518 p.
6. Dostoevskii F.M. Prestuplenie i nakazanie. T.6. M., 1973.
7. Zhukovskii V.A. Polnoe sobranie sochinenii. T.13. M., 2004.
8. Karamzin N.M. Pis'ma russkogo puteshestvennika. M., 1980.
9. Kushaev N.A. Khronika kul'tury, 1600-2000. M.: Iskusstvo i obrazovanie, 2015. 611 p.
10. Nevskii al'manakh, 1917. Vypusk 2.
11. Novichkov V.B., Kushaev N.A. Modernizatsiya obrazovaniya v kontekste ontogeneza cheloveka, sredy, epokhi / V. B. Novichkov, N. A. Kushaev, D. A. Potapov // Pedagogika. 2019. № 8. Pp. 23-32.
12. Florenskii P.A. Obratnaya perspektiva. Soch. v dvukh tomakh. T. 2. M., 1990.

Казначеев Сергей Михайлович
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: skazdozent@yandex.ru
Пэй Цзяфань
аспирант департамента музыкального искусства,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Kaznacheev Sergei M.
Associate Professor,
Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Pei Jiafan
Postgraduate Student,
Department of Musical Arts,
Moscow City University

ТРАДИЦИИ РУССКИХ ПЕВЧЕСКИХ ШКОЛ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация. В статье рассматривается творческий метод, созданный классиком российского искусства А. С. Даргомыжским, которому свойственна тесная взаимосвязь вокальной партии и текста. В связи с этим, авторами в статье рассматривается преодоление данных трудностей с помощью театральных методов педагогической работы.

Ключевые слова: вокальное искусство, интонационный реализм, смысловая связь вокальной партии и поэтического текста.

TRADITIONS OF RUSSIAN SINGING SCHOOLS IN VOCAL MUSIC

Abstract. The article examines vocal realism - a creative method created by the classic of Russian art A.S. Dargomyzhsky. At the same time, vocal realism is characterized by a close relationship between the vocal part and the text. In this regard, the authors in the article consider overcoming these difficulties with the help of theatrical methods of pedagogy.

Keywords: vocal art, vocal realism, semantic connection between the vocal part and the poetic text.

Музыкальная культура певца складывается из многих составляющих. В первую очередь, это познания студента в области музыкальной литературы, его интерес к изучению нового музыкального материала, музыкальная грамотность, эстетические потребности и т. д.

Рассмотрим на примере творчества некоторых композиторов, как студенты-вокалисты могут углубить, расширить свой музыкальный и эстетический кругозор с помощью образцов камерно-вокальной музыки русских композиторов XIX века.

Обращаясь к музыкальным произведениям XIX столетия, певец должен осознанно подходить к выбору репертуара. XIX век богат камерно-вокальной музыкой, именно тогда были созданы многие выдающиеся произведения величайшими русскими композиторами М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, Н. А. Римским-Корсаковым, П. И. Чайковским и др.

Реализм – понятие, характеризующее познавательную функцию искусства, уровень погружения искусства в реальность, глубину и полноту художественного отражения и познания этой реальности. Можно сказать, что реализм является одной из основополагающих тенденций исторического развития искусства, присущей различным его видам, эпохам и стилям от глубокой древности до наших дней.

Вместе с тем, реализм – это не только исторически сложившаяся форма эстетического сознания, но и вполне конкретный метод художественного освоения действительности, который наиболее ярко выступил на авансцену мирового искусства в первой половине позапрошлого века. Главные принципы реализма: правдивое отображение реальных жизненных коллизий; объективное воссоздание типичных конфликтов, характеров, ситуаций; выявление их конкретно-исторических, национальных, социальных особенностей; передача духовных, интеллектуальных, эмоциональных и физических особенностей действующих лиц.

В России термин «реализм» в искусстве появился в середине XIX века в связи с творчеством писателей т.н. «натуральной школы». Эта школа требовала достоверного изображения жизни, прежде всего, угнетенных и обездоленных общественных слоёв, обличала и порицала социальное зло и несправедливость. К музыкальной культуре этот термин был адаптирован В. В. Стасовым, взгляды которого были созвучны идеям «натуральной школы».

Говоря об отечественном музыкальном искусстве XIX века нельзя не отметить роль М. И. Глинки в становлении русской реалистической школы. Традиции глинкинского реализма получили развитие в творчестве целого ряда русских композиторов, таких как А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский и др. Русские композиторы ввели в музыку круг образов, связанных с жизнью народа, с судьбоносными историческими событиями. С небывалой художественной силой эти авторы раскрыли душевные коллизии личности в столкновении с социальными условиями, препятствовавшими её свободному развитию и самоутверждению.

Вместе с тем нельзя не отметить, что «внутри» широкого по своим масштабам реалистического способа музыкального отражения и обобщения явлений действительности в первой трети XIX века в недрах отечественной музыкальной культуры возник творческий феномен, получивший наименование «метод интонационного реализма».

Автором и разработчиком этого метода явился один из основоположников русской профессиональной музыкальной школы А. С. Даргомыжский, названный Стасовым «родоначальником реализма в музыке», подчёркивая его глубокое проникновение «в русскую действительную, повседневную жизнь», «неподкрашенную правдивость» музыкальных образов.

Будучи создателем творческого метода интонационного реализма, Даргомыжский, развивая идеи Глинки, продолжил развитие русской музыкальной и музыкально-педагогической традиции. Однако его вклад в этот процесс носил особый характер, обусловленный творческой системой композитора. Метод интонационного реализма, созданный А. Даргомыжским, не только значительно расширил границы художественного творчества композиторов последующих поколений, среди которых необходимо назвать, прежде всего, М. Мусоргского, П. Чайковского, Д. Шостаковича и др., но и значительно обогатил русскую музыкальную педагогику новыми подходами и методами обучения.

Наиболее ярко творческий метод А. Даргомыжского проявил себя в вокальной музыке. Композитор считал, что вокальные произведение должны отражать конкретные жизненные ситуации как своеобразный «слепок» реальности. Однако автор метода интонационного реализма в своей творческой практике зачастую выходил за рамки вокального искусства, применяя его (метод), например, в фортепианном творчестве. В связи с этим можно назвать фортепианное скерцо А. Даргомыжского «Пылкость и хладнокровие», эпиграф которой гласит: «Писано с разговора в натуре».

Метод интонационного реализма Даргомыжского создал условия для наиболее яркого выявления национальной специфики музыкального языка, его демократичности и правдивости. Известны слова композитора, выражающие его творческое кредо: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» [4, с. 53]. Как отмечает Г. Машевский, «метод искусства «правды жизни» – кардинальный вклад композитора в русскую вокальную культуру». [5, с. 60].

Важно отметить, что метод интонационного реализма А. Даргомыжского, открыв новые возможности в композиторском творчестве, способствовал появлению соответствующих педагогических идей. Эти идеи были направлены на углубление реалистического начала в

исполнительском искусстве в целом, но особое значение – это обстоятельство имело в обучении вокальному исполнительству, поскольку в нём соединяется воедино музыкальная интонация и образно-поэтический текст произведения.

Примером тесного слияния музыки и текста являются такие произведения А. Даргомыжского как «Мельник», «Старый капрал», «Червяк», «Титулярный советник». Словесный текст этих комедийно-гротесковых, остро-характеристических, социально-обличительных и театрально-ролевых вокальных произведений выходит из-под привычного мелодического строения сольной партии. Это уже не романсы или песни в устоявшемся представлении, а, скорее, сцены из музыкального спектакля, где слово, его смысл, в том числе, «скрытый» или «спрятанный» за кулисой уже не просто интонационного, а, скорее, критического реализма, реалистическое воплощение которого уже не поддаётся певцу, воспитанному в духе строго академических вокальных традиций. В этих произведениях от исполнителя требуется не столько наличие хороших голосовых данных, сколько мастерство театрального актёра, поскольку он должен не только «спеть» это произведение, но и «сыграть» его с применением соответствующих приёмов театральной декламации. Критический реализм в русской музыке – художественное направление, к которому вплотную подходит Даргомыжский в своих лучших произведениях. Известно, что критический реализм как художественное направление сложился в России середины XIX века, прежде всего, в литературе. Это течение, получившее в дальнейшем название «Натуральная школа» (о чём было упомянуто выше), было связано с творчеством таких русских писателей как Достоевский, Некрасов, Гончаров, Белинский. Эти художники отстаивали идеи народности, демократизма, борьбы за свободу русского человека, что способствовало огромному росту психологизма в искусстве.

Среди этих приёмов – «театрализованные» паузы, неожиданные фермaты, акценты. Автор уже не только даёт типовые исполнительские указания к своим произведениям, но применяет театрально-режиссёрские указания: «улыбаясь и заминаясь», «прищурив глаза», «очень скромно», «вздохнув и медленнее». В этом можно усмотреть внутреннюю связь реализма А. Даргомыжского с реализмом современного ему нового русского национального театра в лице выдающегося актёра М. С. Щепкина. «Можно со значительной долей вероятности утверждать, – пишет М. С. Пекелис, – что именно искусство Щепкина сыграло немалую роль в окончательной кристаллизации музыкально-реалистических принципов Даргомыжского» [7, с. 102].

«Театральность» ряда вокальных сочинений А. Даргомыжского подсказывает необходимость обращения к театрально-декламационному искусству в процессе освоения этих произведений со студентами-вокалистами. Но особое значение приобретает этот педагогический приём в ходе обучения китайских студентов, для которых словесные тексты (а в большей степени – «подтексты») указанных выше произведений А. Даргомыжского не всегда понятны в полной мере из-за существующего языкового барьера. Поэтому для художественно-полноценного освоения этих сочинений необходимо детально разъяснить студенту не только прямой смысл изучаемого текста, но и показать тот культурно-исторический фон и «подтекст», который придает определённую эмоциональную и смысловую окраску каждому слову или фразе изучаемого произведения А. Даргомыжского.

Интонационная характеристичность, психологическая достоверность, театральность ряда названных выше вокальных миниатюр Даргомыжского зрелого периода творчества, в наибольшей степени проявилась в оперном жанре. Нельзя не отметить в связи с этим, что из четырех созданных композитором опер («Эсмеральда», «Торжество Вакха», «Русалка» и

«Каменный гость»), три последние написаны на сюжеты (а «Каменный гость» – непосредственно на поэтический текст) А. С. Пушкина. Не случаен приоритет пушкинских стихов и в камерно-вокальном наследии композитора – поэзия Пушкина во многом определила направление творческих поисков Даргомыжского. Педагогу вокального класса приходится для этого становиться отчасти театральным режиссёром, отчасти знатоком смежных искусств, отчасти историком русского искусства и словесности. Идея интеграции различных видов искусств приобретает здесь особую актуальность, а музыкальная педагогика, основанная на этой интеграции, становится более результативной и эффективной.

Рассмотрим выдающийся образец вокального искусства – романс «Титулярный советник» А. С. Даргомыжского. В стихотворении П. И. Вейнберга отражена безответная любовь поэта к дочери тамбовского губернатора. Нетрудно понять, что чин титулярного советника был незначительным, а мысли о женитьбе на генеральской дочери остаются лишь несбыточной мечтой героя. Персонаж этот незнатен собой, неимущий.

Даргомыжский точно обрисовал образ героя, остро передал характер героев с помощью средств музыкальной выразительности (динамических оттенков и т. д.). Исполняя романсы Даргомыжского, певцам очень важно не только с помощью музыкальных звуков передать настроение, но и воспроизвести интонации речи, которые композитор заключил в своих вокальных произведениях.

Вокальная музыка Даргомыжского очень сложна для исполнения. С одной стороны, яркая образность кажется легко воплощаемой, но при этом есть вероятность превратить произведение подобного рода в карикатуру. Поэтому необходимо выполнить все указания автора, чтобы передать тот смысл, который заключил он сам в своих романсах, иметь большой талант и яркое актерское дарование и чутье, чтобы передать образ тонко, со вкусом.

Создание художественного образа просто неотъемлемо от певческой деятельности. В процессе разучивания и исполнения любого вокального произведения певцам важно помнить, что раскрытие художественного образа героя произведения имеет огромное значение для полноты передачи облика персонажа, черт его характера и т.д. Отличное звучание голоса, грамотная фразировка, верное распределение певческого дыхания в сочетании с проникновением в образ героя помогут певцу раскрыть свои вокальные способности, проявить себя и подарить зрителю положительные эмоции.

При разучивании студентами вокальных произведений Даргомыжского стоит обратить внимание на все особенности музыкального языка этого композитора. Музыкальная интонация словно фиксирует изгибы человеческой речи, при этом создавая живой образ человека, героя романса (лирико-психологические монологи на стихи М. Ю. Лермонтова «Мне грустно», «И скучно, и грустно»).

Так, камерно-вокальное творчество Даргомыжского заключает в себе ценные и необходимые навыки для развития вокальной техники певца, развивает его музыкальную культуру и дает толчок к пониманию камерно-вокальной музыки XIX столетия совсем с другой стороны, в отличие от камерной музыки его современников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байкова Е.Н. Звуковой идеал как основной принцип творческого действия // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2020. Т. 3. № 1-2. С. 4-11.
2. Грибкова О.В., Лебедева А.В. Развитие вокально-хорового творчества в современном музыкальном воспитании // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 98-105.
3. Грибкова О.В., Уколова Л.И., Афанасьев В.В. Основы учебно-исследовательской деятельности. Учебное пособие. - М., 2019.

4. Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. – Пг., 1921.
5. Машевский Г. П. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А. С. Даргомыжского. – Л.: Музыка, 1976.
6. Низамутдинова С.М. Проблемы музыкальной педагогики в условиях дистанционного обучения // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 129-134.
7. Пекелис М. С. Даргомыжский А. С. и его окружение. – Т. 3. – М.: Музыка, 1983.
8. Серов А. Н. Избранные статьи. – Т. 2. – М., 1957.
9. Тарасов Л. М. Даргомыжский в Петербурге. – Л., Лениздат, 1988.

REFERENSES

1. Baikova E.N. Zvukovoi ideal kak osnovnoi printsip tvorcheskogo deistviya // Iskusstvo i obrazovanie: metodologiya, teoriya, praktika. 2020. T. 3. № 1-2. Pp. 4-11.
2. Gribkova O.V., Lebedeva A.V. Razvitie vokal'no-khorovogo tvorchestva v sovremennom muzykal'nom vospitanii // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. № 2 (124). Pp. 98-105.
3. Gribkova O.V., Ukolova L.I., Afanas'ev V.V. Osnovy uchebno-issledovatel'skoi deyatel'nosti. Uchebnoe posobie. - M., 2019.
4. Dargomyzhskii A. S. Avtobiografiya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov. – Pg., 1921.
5. Mashevskii G. P. Vokal'no-ispolnitel'skie i pedagogicheskie printsipy A. S. Dargomyzhskogo. – L.: Muzyka, 1976.
6. Nizamutdinova S.M. Problemy muzykal'noi pedagogiki v usloviyakh distantsionnogo obucheniya // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. № 5 (127). Pp. 129-134.
7. Pekelis M. S. Dargomyzhskii A. S. i ego okruzhenie. – T. 3. – M.: Muzyka, 1983.
8. Serov A. N. Izbrannye stat'i. – T. 2. – M., 1957.
9. Tarasov L. M. Dargomyzhskii v Peterburge. – L., Lenizdat, 1988.

Чжао Чже
аспирант,
факультет искусств,
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»,
e-mail: 423316123@qq.com

Zhao Zhe
Postgraduate student,
Faculty of Arts,
Moscow State University Lomonosov

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация. В данной статье исследуется история музыкального образования в Китае, рассматривается современное состояние профессионального музыкального образования. Также изучается процесс реформирования системы музыкально-педагогического образования.

Ключевые слова: Китай, консерватория, музыкальное образование, учебные пособия, учитель музыки.

MUSICAL EDUCATION IN CHINA IN PAST AND PRESENT

Abstract. This article describes the history of musical education in China and the modern state of professional musical education. The research also deals with the reforming process of the musical education system.

Keywords: China, conservatory, music education, educational supplies, a teacher of music.

Профессиональное музыкальное образование в Китае существует более 100 лет. Активная творческая деятельность музыкантов проходила в крупнейших городах Китая (Пекин, Тяньцзинь, Далянь, Циндао, Мукден, территория Синьцзяна и др.), однако в наибольшей степени развитие музыкального образования осуществлялось в Харбине, Пекине и Шанхае.

Фортепианное искусство в Китае в 1920-ые-1930-ые годы начинает активно развиваться благодаря созданию специальных учебных заведений. Открываются специализированные центры, в которых особое внимание уделяется исполнению именно на фортепиано. Среди них – Шанхайская государственная консерватория и Центральная государственная консерватория в Пекине. «В этих учебных заведениях особое внимание уделяли уровню профессионализма преподавателей, и потому на начальном этапе приглашали иностранных педагогов-музыкантов (не только для исполнительского класса, но и для преподавания музыкально-теоретических предметов). Учитывая специфику менталитета учеников Китая, в этот период плодотворно развивали фортепианную школу представители русской и советской исполнительских школ» [3, с. 28], – пишет исследователь концертной жизни Китая Ло Чжихуэй.

Именно в этих городах впервые появилась ступенчатая система музыкального образования по аналогии с русской системой, включавшей начальную, среднюю и высшую ступень.

В уставе Шанхайской государственной консерватории прямо излагались цели учебного заведения: «импортировать мировую музыку, упорядочить национальную музыку» [7, с. 138]. Состав учеников консерватории был многонациональным, а обучение велось на трех языках: китайском, английском и русском. В 1930-х годах в преподавательском составе консерватории преобладали русские педагоги-эмигранты [7, с. 235]. Это были музыковеды, пианисты, вокалисты, преподаватели струнных и духовых инструментов. Некоторые из них стали основателями целых направлений и музыкальных школ, среди них – А. Н. Черепнин, Б. С. Захаров, Е. Левитина, В. Г. Шушлин, А. Н. Печенюк, С. С. Аксаков, З. А. Прибыткова, И. П. Шевцов, Е. Г. Гравитская, Е. И. Селиванова, Б. М. Лазарев, В. В. Сарычев, В. А. Чернецкая, С. И. Швайковский,

А. С. Спиридонов и др. [6]. Примечательно, что с 1935 года Консерватория полностью перешла на русскую программу преподавания [2, с. 137-138].

В консерватории действовало восемь факультетов, на которых студентов обучали музыковедению, композиции, вокалу, дирижированию, фортепиано, игре в оркестре, игре на традиционных китайских музыкальных инструментах, а также общим теоретическим знаниям. В систему обучения входило свыше двухста предметов для каждой специальности. Эта консерватория быстро стала престижной и завоевала серьезный авторитет на территории Китая, а также в других странах мира.

Взаимосвязи с традициями Санкт-Петербургской и Московской консерваторий были очевидны. Это касается таких характеристик, как «учебный план, образовательные программы, внутренняя структура учреждения, роль в культурной и концертной жизни города» [2, с. 138], – констатирует Г. А. Дивеева.

Взаимодействие музыкальных традиций двух стран было обусловлено присутствием российских музыкантов, которые имели большой вес, как в самой консерватории, так и в музыкальной жизни Шанхая в целом. Русские профессора-эмигранты, работавшие в Шанхайской Национальной Консерватории, были не просто пассивными носителями традиций – они активно внедряли и прививали традицию отечественной школы в Китае. Как верно пишет П. В. Гайдай, «именно русские музыканты оказали большое воздействие на формирование системы профессионального музыкального образования этой страны» [1].

Как в Шанхайской, так и в Пекинской консерватории уделяли глубокое внимание преподавательскому составу. Педагоги постоянно совершенствовали свой профессиональный уровень. Для обучения студентов приглашались педагоги из других стран.

В 1949 году в КНР особое внимание уделяли влиянию литературы и искусства на публику. Музыка стала одним из важнейших компонентов

государственного устройства. По инициативе и при поддержке китайского правительства открываются новые организационные структуры: «Союз любителей музыки» (1949), Союз китайских музыкантов (1953). В середине XX века растет уровень профессионализации музыкантов, в том числе при активном участии русских исполнителей.

При помощи профессионалов из Советского Союза система музыкального образования совершенствовалась. В городах открывались новые музыкальные учебные заведения, среди которых нужно выделить консерватории в Тяньцзине; музыкальный институт в Ухани, Шэньяне, Сиане, Чэнду; музыкальные училища в Дунбае и Гуанчжоу; институт китайской народной музыки в Пекине.

Новая волна в развитии китайско-российских отношений в 1950-60-ые годы повлекла за собой усиление взаимодействия в сфере музыкальной культуры. В Китае открываются новые музыкальные вузы, а также музыкальные отделение, кафедры и факультеты при университетах. Советские специалисты обучают китайских музыкантов в самом Китае и в учреждениях Советского союза. В результате «Сотни молодых преподавателей прошли курсы у советских специалистов. Именно они стали ведущей силой педагогического состава в музыкальных вузах страны. Была заложена основа для развития музыкального образования Нового Китая» [7, с. 278], – резюмирует российский ученый и композитор китайского происхождения Цзо Чжэньгуань.

Период 1950-60-х годов можно считать расцветом межкультурного обмена между Россией и Китаем на самых разных уровнях, начиная с образования, исполнительских традиций, заканчивая непосредственно самой русской музыкой, которая разучивалась, исполнялась и принималась китайской публикой с большим теплом. Дальнейшее развитие межкультурного диалога продолжило традиции, заложенные в этот период.

В конце 1970-х годов музыкальное образование приходит к стремительному развитию, восполняя лакуны лет «культурной революции». Система стала более последовательной, был восстановлен статус учителей и воспитывался новый, уважительный взгляд на образование и педагогов [8].

В конце 1979 года на совещании в Чжэн Чжоу были заложены четыре цели, которые привели бы к совершенствованию системы образования [5]:

• формирование учебных планов;

• написание необходимой учебной литературы;

• улучшение навыков педагогов;

• проработка проблем художественного образования.

Именно эти цели стали ведущим вектором деятельности государства и преподавателей гуманитарных наук.

В 80-е годы в академических институтах приняли международную систему степеней, включающие обучение на бакалавриате с последующим получением образования в магистратуре и докторантуре. Были сформированы индивидуальные правила поступления, в рамках которых максимальный возраст поступающих составлял 25 лет. Принимались студенты только с законченным средним образованием.

В этот период появились новые учебные планы, учитывающие цели, которые необходимо было достигнуть при обучении специалистов, а также учебные предметы и задачи научных исследований, длительность обучения и порядок приема. Важным элементом созданных планов явились вступительные экзамены.

В 1980-х годах в педагогических учебных заведениях преподавателей музыки обязали заняться созданием учебной литературы. Некоторые из педагогов по собственному желанию создавали дополнительные пособия. Именно эти методические пособия станут основой прогрессивной системы образования.

Спустя несколько лет для передачи учебных программ впервые использовали телеспутник. Также в 80-у была издана серия учебных пособий по музыкальным теоретическим дисциплинам, которые используются в Китае и по сей день. Профессию учителя музыки включили в исправленный каталог специальностей, что задало новый вектор работы в педагогических учебных учреждениях. Необходимо было воспитать новых компетентных педагогов, которые смогут преподавать в общеобразовательных школах. Особое внимание должно было быть уделено средним классам.

Также была поставлена цель – обеспечить учебные заведения квалифицированными специалистами с высшим образованием, нехватка которых повлияла на систему образования в XXI веке: встала проблема неполноценного обучения, которое проводилось с использованием сокращенных программ.

В 80-х годах возникли факультеты, на которых студенты обучались в течение двух-трех лет, обучение стало открыто для взрослых и любителей, занимающихся самообразованием в сфере музыки. Педагогический институт китайского телевидения организовал курсы профессионального образования.

В середине 90-х годов количество педагогов достигает необходимого уровня, и проблема становится менее острой. Начинают действовать более серьезные требования к поступающим. К примеру, для начала обучения по специальности «фортепиано» абитуриент обязан был исполнить четыре произведения. Также проводились экзамены, на которых проверяли теоретические знания будущего студента. Такой подход спровоцировал рост уровня будущих музыкальных педагогов.

В 90-е годы больше внимание начали уделять научно-исследовательской деятельности. Были установлены нормы, благодаря которым качество новых работ стало значительно превышать качество предыдущих. Преподаватели выпускали статьи по своим исследованиям в журналах и сборниках. Благодаря новой политике, предполагающей

открытость, педагоги получили шанс ездить на международные конференции.

Также в 90-е годы меняются формы и методы преподавания. В это время активно распространяются компьютерные технологии, которые внедряются в учебные заведения в качестве новых источников знаний и практических приспособлений.

Итак, профессиональное музыкальное образование в Китае за весь период истории достигло значительного успеха, но многое еще предстояло наверстать, что требовало переработки всей системы образования страны. Эта переработка стартовала в 1999 году, когда Центральный Государственный Совет выпустил соответствующее постановление [4].

Многие китайские исполнители получили звания лауреатов в многочисленных конкурсах, в том числе и международных. Талантливые студенты из Китая стажируются в лучших музыкальных заведениях России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайдай П.В. Межкультурные коммуникации в развитии профессионального музыкального образования Китая [Электронный ресурс]// Сибирский педагогический журнал. – 2019. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhkulturnye-kommunikatsii-v-razvitii-professionalnogo-muzykalnogo-obrazovaniya-kitaya (дата обращения: 27.11.2021).
2. Дивеева Г.А. Шанхайская национальная консерватория в 1920–1940-е гг.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2014. – № 1. – С. 137-140.
3. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дисс. … канд. иск.. – СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2016. – С. 28.

4. Ма Да. Научный метод исследования музыкального образования. – Шанхай: Шанх. муз. изд-во, 2005. – С. 54. (на кит. яз.)
5. Сун Зинан. Летописи истории китайского современного музыкального образования и музыкального образования новой эпохи: 1840-2000. – Шандон, 2004. – С. 250. (на кит. яз.)
6. Хисамутдинов А. А. Театральное и музыкальное искусство русской эмиграции в Шанхае [Электронный ресурс]// Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2017. – № 3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnoe-i-muzykalnoe-iskusstvo-russkoy-emigratsii-v-shanhae (дата обращения: 27.11.2021).
7. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – М.: Композитор, 2014. – 335 с.
8. Чжан Ли, Ян Иньфу. Выбор стратегии развития образования КНР // Педагогика. – 2007. – № 7. – С. 91-107.

REFERENSES

1. Gajdaj P. V. Mezhkul'turnye kommunikacii v razvitii professional'nogo muzykal'nogo obrazovanija Kitaja // Sibirskij pedagogicheskij zhurnal. 2019. No 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhkulturnye-kommunikatsii-v-razvitii-professionalnogo-muzykalnogo-obrazovaniya-kitaya (accessed: 27.11.2021).
2. Diveeva G. A. Shanhajskaja nacional'naja konservatorija v 19201940-e gg.: k probleme vzaimodejstvija s tradicijami rossijskogo muzykal'nogo obrazovanija // Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). 2014. No 1. Pp. 137-140.
3. Lo Chzhihujej. Koncertnaja zhizn' sovremennogo Kitaja: diss. … kand. isk.. SPb.: Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A. I. Gercena, 2016. Pp. 28.

4. Ma Da. Nauchnyj metod issledovanija muzykal'nogo obrazovanija. Shanhaj: Shanh. muz. izd-vo, 2005. P. 54. (na kit. jaz.)
5. Sun Zinan. Letopisi istorii kitajskogo sovremennogo muzykal'nogo obrazovanija i muzykal'nogo obrazovanija novoj jepohi: 1840-2000. Shandon, 2004. P. 250. (na kit. jaz.)
6. Hisamutdinov A. A. Teatral'noe i muzykal'noe iskusstvo russkoj jemigracii v Shanhae // Gumanitarnye issledovanija v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke. 2017. No 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnoe-i-muzykalnoe-iskusstvo-russkoy-emigratsii-v-shanhae (accessed: 27.11.2021).
7. Czo Chzhjen'guan'. Russkie muzykanty v Kitae. M.: Kompozitor, 2014. 335 p.
8. Chzhan Li, Jan In'fu. Vybor strategii razvitija obrazovanija KNR // Pedagogika. 2007. No 7. Pp. 91-107.

Чжао Цянь
аспирант 3 года обучения,
факультет искусств, кафедра семиотики и общей теории искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова»,
научный руководитель: доцент Заднепровская Галина Викторовна,
e-mail: zhaoqian0309@gmail.com

Zhao Qian
Postgraduate Student (3rd years of training),
Faculty of Arts, Department of semiotics and theory of arts,
(*Scientific supervisor*: Associate Professor
Zadneprovskaya Galina Viktorovna),
Lomonosov Moscow State University

ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ В ИСТОРИИ КИТАЯ

Аннотация. Ранняя камерная музыка берет начало в Италии в XVI веке, и относится к жанру классической музыки. Многие полагают, что первые упоминания о камерной музыке в Китае появились довольно поздно, но если окунуться в историю, то можно прийти к выводу, что уже в эпоху династии Чжоу существовало камерное искусство, представленное в то время малыми национальными инструментальными коллективами. В данной статье я в два этапа рассмотрим развитие национальной камерной музыки в Китае и более наглядно расскажем читателю об особенностях ее формирования.

Ключевые слова: национальная камерная музыка, истоки, развитие, музыкальная форма.

THE ORIGINS AND DEVELOPMENT OF NATIONAL CHAMBER MUSIC IN THE HISTORY OF CHINA

Abstract. Early chamber music dates back to the 16th century in Italy and belongs to the genre of classical music. Many believe that the first mention of chamber music in China appeared rather late, but if you plunge into history, you can come to the conclusion that chamber art existed already in the era of the Zhou dynasty, represented at that time by small national instrumental groups. In this

article, we will consider in two stages the development of national chamber music in China and more clearly tell the reader about the peculiarities of its formation.

Key words: national chamber music, origins, development, musical form.

Вначале термин «камерная музыка» применялся по отношению к любой светской музыке, она противопоставлась театральной и религиозной музыке. Камерную музыку исполняли в небольших комнатах малым коллективом музыкантов, создавая уникальную «домашнюю» атмосферу. В дальнейшем, камерной музыкой стали называть малые произведения, рассчитанные на небольшое количество исполнителей и слушателей, а комнаты сменились на малые залы. Как правило, в коллектив входили от двух до четырех музыкантов, реже – больше. Национальная камерная музыка Китая, по сути своей подражает западной камерной музыке и представлена малыми инструментальными ансамблями. В долгой и творчески богатой истории развития национальной камерной музыки можно выделить два начальных этапа.

Первые следы национальной камерной музыки в истории Китая можно заметить в период династии Западная Чжоу, существовавшей 3000 лет назад. На этапе перехода от рабовладельческого к феодальному строю музыка постепенно приобрела стандарты, а в начале правления династии Чжоу стала частью церемониала. В «Записках о музыке», одной из глав древней «Книги ритуалов» (*Ли Цзи*), есть записи о «различных музыкальных инструментах, изготовленных из металла, камня, струн и бамбука», а также описывается звучание этих инструментов, например, цина 磬 («звучащий камень»). Духовые и струнные инструменты того времени использовались в церемониях жертвоприношений. Знаменитый композитор и дирижер Лу Жижун некогда говорил: «Следует отметить, что национальная камерная музыка гораздо раньше появилась в Китае, чем в Европе, мы просто по-

другому ее называли» [2]. Еще в эпоху династии Чжоу в Китае появилась форма «палатной» музыки (*Фанчжунюэ* 房中乐), которая существовала в виде прототипа малого национального инструментального ансамбля. «Палатная» музыка – это своеобразный жанр дворцовой музыки династии Чжоу. Ее исполнял небольшой ансамбль, состоящий из наложниц, которые под аккомпанемент циня 琴 и сэ 瑟 пели для императора во время торжеств и пиров.

В период династий Суй и Тан появились такие музыкальные формы, как «Музыканты, играющие сидя» (*Цзобуцзи* 坐部伎), «Музыканты, играющие стоя» (*Либуцзи* 立部伎) и «Десять видов музыки» (*Шибуюэ* 十部乐). В «Старой истории Тан» Цзю Таншу есть следующий комментарий: «Император взошел на престол, следуя традициям Суй, велел на пирах исполнять Цзюбуюэ, разделив их на Ли и Цзо» [6]. Это означает, что когда первый танский император Гаоцзу стал править страной, он продолжал использовать дворцовую музыку династии Суй на торжественных приемах, а впоследствии поделил существовавшие в то время «Девять видов музыки» (*Цзюбуюэ* 九部乐) – на формы «сидя» (цзо) и «стоя» (ли). В действительности же, после объединения Китая династией Тан, завершился процесс накопления и упорядочивания музыкального искусства зарубежных стран и национальных меньшинств, проникнувшего в культурную традицию Поднебесной, и на основе перенятой у династии Суй музыкальной формы Цзюбуюэ («Музыка чистого тона Шан» (*Циншан*), «Музыка Западной Лян» (*Силян*), «Высшая красота» (*Гаоли*), «Музыка Тяньчжу» (*Тяньчжу*), «Музыка района Аньго» (*Аньго*), «Музыка древнего Цюцы» (*Цюцы*), «Музыка района Канго» (*Канго*), «Музыка уезда Янгишар» (*Шулэ*), «Окончание церемонии» (*Либи*)), исключив впоследствии Либи и добавив «Музыку пиршества» (*Яньюэ*), «Музыку Гаочан» (*Гаочан*), также сформировалась танская музыкальная форма Шибуюэ.

Приблизительно с начала правления третьего танского императора Тан Гаоцзуна, подражая устоям доциньской эпохи, в Китае начали широко использовать музыкальные формы Цзобуцзи и Либуцзи, с которыми выступали в залах дворца или во внутреннем дворе соответственно. Цзобуцзи исполняли в закрытом помещении, музыканты играли сидя, музыка сопровождалась танцем, в котором принимали участие от 3 до 12 человек. Либуцзи исполняли на площади внутреннего двора, музыканты играли стоя, а количество танцующих варьировалось от 64 до 180 человек. Цзобуцзи исполняли «Музыку пиршества» (*Яньюэ*), «Долголетие» (*Чаншоуюэ*), «Дарованный небом» (*Тяньшоуюэ*) и другие шесть композиций. Либуцзи исполняли «Благополучие» (*Аньюэ*), «Безмятежность» (*Тайпинюэ*), «Счастливую примету» (*Циншаньюэ*) и еще 8 произведений.

Поэт Бо Цзюйи, инициатор движения за обновление поэзии «Новые Юэфу» (*Синь юэфу*), в своем стихотворении «Либуцзи покушается на место истинной церемониальной музыки» пишет следующее:

«Ударные и духовые Либуцзи оглушают шумом.

Циркачи жонглируют парными клинками и семью мячами,

Ходят по натянутой веревке и удерживают на голове длинную бамбуковую жердь.

Искусство чиновников-тайчан заслуживает высшей оценки,

В залах дворца почтенно сидят, на площади двора стоят.

Цзобуцзи играют чисто и безупречно, ударные и духовые Либуцзи воют.

Услышав пение и музыку Цзобуцзи, все тут же прислушиваются.

Гвалт барабанов и флейт Либуцзи отвращает любого слушателя.

Искусство Либуцзи низко, музыка Цзобуцзи благородна.

Высокое мастерство уступает низменным забавам бить в барабан и свистеть на шэне 笙».

Это стихотворение описывает игру ударных и духовых инструментов Либуцзи, шумную и праздничную. Затем сопоставляются уровень и музыкальные качества двух форм музыки, исполняемой в залах дворца и на площади внутреннего двора. «Коллектив, играющий сидя», исполняет изящную и мягкую музыку, и люди с удовольствием слушают музыкантов. «Коллектив, играющий стоя», из-за множества звуков, издаваемых ударными и духовыми, звучит слишком громко и напыщенно, и никто не обращает внимание на такое выступление. Либуцзи сильно уступает по уровню Цзобуцзи, талантливые чиновники-тайчан, исполнительское мастерство которых достойно высшей награды, входили в ряды Цзобуцзи, а те, кто не мог достичь таких высот, довольствовались Либуцзи: били в барабаны, играли на шэне и показывали цирковые трюки.

Главное отличие *Цзобуцзи* и *Либуцзи* от *Шибуюэ* – в том, что их стоит классифицировать не по историческому происхождению, а по особенностям манеры исполнения и творческому материалу. Они не копировали готовые произведения других стран и народностей, а на основе преемственности собственных музыкальных форм перенимали лучшие компоненты и отличительные черты музыки других государств и национальностей, реорганизовывались и обновлялись. Это в известной степени помогло осуществить гармоничное развитие дворцовой музыки периода расцвета династии Тан, а затем возвысило ее до ранее небывалого и выдающегося уровня. В период династий Сун и Юань музыкальная традиция Китая постепенно оставила дворцовый стиль и обратилась к фольклору, перестала воспевать феодальных правителей и сосредоточилась на жизни простого народа.

В эпоху династий Мин и Цин в основном завершился этап формирования музыки в традиционных народных песнях, речитативах, театральных представлениях и танцах. Форма, структура и стиль инструментальной музыки усовершенствовались, а дальнейшее развитие

сконцентрировалось на массовости и народности. Музыка стала часто сопровождать традиционные праздники, свадебные церемонии, религиозные обряды и т.д. Типичными представителями подобной национальной музыки являются «Южная музыка провинции Фуцзянь» (*Фуцзянь Наньи* 福建南音), «Музыка китайского национального ансамбля десяти духовых и ударных инструментов» (*Шифань Логу* 十番锣鼓) и «Народный ансамбль восьми циклов песен провинции Шаньси» (*Шаньси Бадатао* 山西八大套).

Рассмотрим это направление на примере *Шифань Логу*. Подобную музыку зачастую исполняют во время проведения религиозных обрядов или разного рода традиционных народных церемоний. В коллективе состоит от 8 до 12 человек, которые используют от 10 до 30 инструментов. Главной отличительной чертой является чередование или нагромождение ударных, струнных и духовых. Ведущим инструментом служит флейта ди (笛), а ее сочетание с ударными позволяет раскрыть богатую палитру звучания. На основе применяемых инструментов, таких как: деревяное било в форме рыбы *муюй* (木鱼), барабан *баньгу* (板鼓) и большой гонг *дало* (大锣), – можно разделить формы исполнения Шифань Логу на две основные категории: «чистые ударные», исполнение только на ударных (*Цинлогу* 清锣鼓) и «Струнные, духовые и ударные», исполнение в комбинации со струнными и духовыми (*Сычжу логу* 丝竹锣鼓). Среди относительно популярных произведений можно выделить «Заплыв на лодке-драконе» (*Хуа лунчуань)*, «Счастье тысячи семей» (*Ваньцзяхуань*) и «Предвкушение праздника Фонарей» (*Си юй Юаньсяо*). Музыка Шифань Логу мощным фундаментом закрепилась в сознании людей, поэтому ее исполняют на каждом религиозном или национальном празднике, на каждой свадебной или траурной церемонии. В национальной инструментальной музыке раннего Китая долгое время считались основными исполнение в унисон и канон. Структурная простота композиций в полной мере отразилась на стиле и

характере традиционных народных мелодий. Все вышеперечисленное можно смело назвать прототипом современной национальной, камерной музыки.

Ко второму этапу развития национальной камерной музыки в истории Китая следует отнести начало XX века, так как именно в этот период случился настоящий творческий прорыв. В 1905 году отменили государственный экзамен старого образца кэцзюй, а идеи «организации учебных заведений нового образца, внедрения передовой западной системы образования» обрели широкую популярность. Люди осознали, что сократить пропасть в развитии между странами можно лишь с помощью изучения современной западной науки. Музыка, как важнейшая часть эстетического образования, также подверглась реформам. Вслед за образованием школ нового образца, повсеместно внедрялась система цифровой нотной записи, кроме того, широкое развитие получила культура «школьной песни» (*Сюэтан юэгэ* 学堂乐歌). «Школьная песня» (*Сюэтан юэгэ*) – это особая музыкальная форма, получившая в начале XX века массовое распространение в учебных заведениях на уроках музыки, суть которой заключается в написании новых стихов на китайском языке к мелодиям и композициям, пришедшим в Китай из Японии, США и Европы. Данная форма положила начало новейшей эпохи китайской музыки, послужила культурным толчком к ее переосмыслению. Студенты, ученики и педагоги, поддерживающие движение «школьной песни» (*Сюэтан юэгэ*), осваивали передовое музыкальное просвещение, продвигали общественные реформы, что в будущем оказало глубокое влияние на «Движение 4 мая» («Движение за новую культуру»).

«Движение 4 мая» – это идеологическое освободительное движение за популяризацию новой литературы, инициированное Лу Синем, Ху Ши и Цай Юаньпэем, получившими передовое западное образование (в то время называлось «образование нового образца»). Они распространяли западную

музыку, изучая иностранную культуру, реформировали и улучшали традиционную национальную музыку. Бурным рассуждениям о традиционной китайской музыке не хватало духа коллективизма и амбиций, они полагали, что, обратившись к Западу, им удастся стимулировать развитие. «Школьную песню» (*Сюэтан юэгэ*), в качестве одного из важнейших направлений культурных реформ, можно совершенно оправданно назвать увертюрой «Движения за новую культуру». Если «Школьная песня» (*Сюэтан юэгэ*) внедрила передовые западные идеи, то «Движение 4 мая» заложило благоприятную почву для распространения иностранной культуры и развития национальной музыки.

Вслед за глобальными изменениями в социальной среде, западная музыка и культура при помощи «Школьной песни» (*Сюэтан юэгэ*) постепенно проникли в Китай, в развитии национальной инструментальной музыки под влиянием западных техники сочинения и форм выражения также произошел коренной перелом. Малые инструментальные коллективы в Китае на западный манер стали называться «национальной камерной музыкой». В последующие несколько десятков лет многие композиторы пытались найти себя в этом жанре, среди главных трудов можно выделить: адаптацию инструментального дуэта для *эрху* (二胡) и *баньху* (板胡) «Стихи синего лотоса», выполненную Ван Пэйлунем на основе древнего произведения в 1937 году; адаптацию соло для *эрху* «Пение птиц в горах», выполненную Лу Хуабо на основе произведения Ли Тяньхуа в 1953 году; трио для *гаоху* (高胡) и двух *гучжэнов* (古筝) «Весна пришла», выполненное Ли Юем в 1956 году; дуэт для *эрху* и *пипы* (琵琶) «Танец богатого урожая», выполненный Чжан Шидуанем в 1959 году. Все эти произведения считаются первыми в жанре национальной камерной музыки. Многие народные исполнители образовывали художественные группы, получали дополнительное музыкальное образование, чтобы стать профессионалами в этой области. В

50-х годах XX века национальная камерная музыка уже входила в систему западных музыкальных инструментов. Например, Лу Хуабо переложил произведения Лю Тяньхуа для эрху, создав инструментальные трио для *эрху*, *саньсянь* (三弦) и рояля, среди главных трудов можно выделить следующие: «Луч света», древнее произведение «Молитва Пуань», «Песня о цветах сливы в трех куплетах», «Застольная игра с вином» и др. Подобную форму сочетания китайских народных инструментов и западной музыки по сей день называют «Новой национальной музыкой», а ее влияние на развитие современной камерной музыки невозможно оценить.

В 60-х XX века Ху Дэнтяо на основании глубоких исследований китайских народных коллективов, переняв западный композиторский опыт и форму камерно-ансамблевой музыки, выбрав в качестве ведущих инструментов *эрху*, *янцинь* (扬琴), *гучжэн*, *чжунжуань* (中阮) и *пипу*, определил новую уникальную форму инструментального квинтета и написал более 20 ансамблевых произведений, среди которых можно выделить «Вступление на престол», «Радостную ночь» и др. Таким образом, национальная камерная музыка вступила на путь «из народа в университеты». В конце XX века в связи с внедрением в институты западной камерной музыки и ее повсеместной популяризацией, национальная камерная музыка Китая добилась широкого внимания и признания, а ее творческие ряды пополнились массой профессиональных композиторов, появились произведения, основанные на принципе «критического подхода к старому и развитию нового при сохранении уникальности». Среди основных трудов следует отметить следующие: «Журчание реки в долине» Чжоу Лун (1982), «Голоса природы» Хэ Сюньцянь (1986), «Мир» Чжу Цзяньэр (1993), «Три улыбки» Чэнь Циган (1995), «Шао II» Гао Вэйцзе (1995), «Семь» Чанпин (1997) и др.

В XXI веке с развитием и под влиянием глобального культурного обмена, произведения национальной камерной музыки Китая, помимо материала традиционной народной музыки, также начали заимствовать культурный язык других стран, обогатив и разнообразив собственные формы выражения. Например, использующее музыкальные элементы оперы и драмы инструментальное трио для пипы, саньсяня и чжуди (竹笛) «Музыка столицы плывет вдалеке» Бай Хаоюй (2011), впитавшее народные мотивы провинции Шэньси произведение для ансамбля хуциней (胡琴) «Радость супругов» Гуань Найчжун (2017), перенявшее музыкальный стиль Португалии произведение для ансамблей хуциней «Матушка Цзин» Гуань Найчжун (2017), а также произведение для народного ансамбля, сочетающее арабские мотивы, джазовую музыку и многие другие элементы музыки народов мира, «Замкнуть цепь» Чжан Хуэй (2015). Все эти работы не придерживаются строгих канонов, традиционной, национальной, западной, современной или местной музыки, а сочетают в себе множество разнообразных элементов и творческих приемов, отражают «мировое, невозможное без национального».

«Национальная камерная музыка» произошла от жанров и форм западной музыки, взяв за основу традиционную культуру и музыку Китая. Этот искусный сплав позволил создать произведения, отвечающие эстетическому вкусу китайской нации. Творческая форма традиционной инструментальной музыки отличается от камерной музыки тем, что композитору необходимо обладать профессиональными навыками и более точной техникой сочинения, находить баланс между прошлым и современным, сохранять особенности и уметь угадывать вкус слушателя, полностью отдавать себя разнообразию форм и комбинаций. Возрождение и развитие национальной камерной музыки свидетельствует о силе и значимости этого вида искусства, а также показывает, что национальная музыка Китая процветает не только в Поднебесной, но и во всем мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Сиань. Путь трансформации национальной музыки Китая от простой модели к многополярной структуре // Народная музыка. – 2002. – № 10.
2. Лу Жижун. Уважение и серьезное отношение к камерной музыке стимулирует развитие творчества национальной инструментальной музыки // Народная музыка. – 1999. – № 5.
3. Лю Сюй. Цзю Таншу. – Пекин: Издательство Китая, 1975. – Т.29.
4. Лю Чэнхуа. Толкование гуманизма китайской музыки. – Шанхай: Шанхайское издательство музыки, 2002. – С. 80-82.
5. Се Пэйгэнь. Анализ развития национальной камерной музыки Китая // Китайская консерватория. – 2011.
6. Цзю Таншу. Старая история Тан. Запись №9 // Две формы музыки. – Т. 29 (пер. с китайского).
7. Цинь Сюй. Отношения между Цзюбуюэ, Шибуюэ и Эрбуцзи династии Тан // Вестник Центральной консерватории. – 1993. – № 4.
8. Чэнь Цзине. Исследование «школьной песни» Лиу Шутуна. – Пекин: Издательство Китая, 2007.
9. Чэнь Яо. Тенденция развития национальной камерной музыки Китая – происхождение малых инструментальных коллективов // Вестник Цзилиньского института искусств. – 2013. – № 1.
10. Шан Цзинюнь. Исследование камерной музыки Китая. – Гуанси: Чжуанский институт искусств, 2016.
11. Шэнь Люэ. Исследование современных малых инструментальных коллективов Китая // Наньцзинский институт искусств. – 2015.
12. Ян Ли. Изучение искусства Шифань Логу в провинции Цзянсу.

REFERENSES

1. Li Sian'. Put' transformacii nacional'noj muzyki Kitaja ot prostoj modeli k mnogopoljarnoj strukture // Narodnaja muzyka. 2002. No 10.
2. Lu Zhizhun. Uvazhenie i ser'eznoe otnoshenie k kamernoj muzyke stimuliruet razvitie tvorchestva nacional'noj instrumental'noj muzyki // Narodnaja muzyka. 1999. No 5.
3. Lju Sjuj. Czju Tanshu. Pekin: Izdatel'stvo Kitaja, 1975. V. 29.
4. Lju Chjenhua. Tolkovanie gumanizma kitajskoj muzyki. Shanhaj: Shanhajskoe izdatel'stvo muzyki, 2002. Pp. 80-82.
5. Se Pjejgjen'. Analiz razvitija nacional'noj kamernoj muzyki Kitaja // Kitajskaja konservatorija. 2011.
6. Czju Tanshu. Staraja istorija Tan. Zapis' №9 // Dve formy muzyki. V. 29 (per. s kitajskogo).
7. Cin' Sjuj. Otnoshenija mezhdu Czjubujuje, Shibujuje i Jerbuczi dinastii Tan // Vestnik Central'noj konservatorii. 1993. No 4.
8. Chjen' Czine. Issledovanie «shkol'noj pesni» Liu Shutuna. Pekin: Izdatel'stvo Kitaja, 2007.
9. Chjen' Jao. Tendencija razvitija nacional'noj kamernoj muzyki Kitaja proishozhdenie malyh instrumental'nyh kollektivov // Vestnik Czilin'skogo instituta iskusstv. 2013. No 1.
10. Shan Czinjun'. Issledovanie kamernoj muzyki Kitaja. Guansi: Chzhuanskij institut iskusstv, 2016.
11. Shjen' Ljuje. Issledovanie sovremennyh malyh instrumental'nyh kollektivov Kitaja // Nan'czinskij institut iskusstv. 2015.
12. Jan Li. Izuchenie iskusstva Shifan' Logu v provincii Czjansu.

Ван Кэсинь
аспирант 3 курса
направления «искусствоведение»,
профиль «музыкальное искусство»,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
e-mail: wangkexin08@gmail.com

Wang Kexin
Postgraduate student (3rd years of training),
Direction "Art History", Profile "Musical Art",
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСОБЕННОСТИ И НОВАТОРСТВО В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛЬКАНТО

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос влияния стиля бельканто, пришедшего в китайскую музыку в начале XX века, на развитие оперного и вокального искусства Китая, формирование новых принципов оперного пения, утверждение традиционной китайской музыки, то есть создание сложной системы взаимодополняющих жанров на основе и традиционной китайской вокальной культуры, и европейского оперного искусства. Продолжая исследовательскую традицию коллег, автор подробнее останавливается на взаимосвязи деятельности конкретных персоналий – с процессом развития оперного пения в Китае в XX веке, раскрывая, как судьбы и навыки конкретных людей спровоцировали масштабное развитие вокальной традиции в Китае. Важно обращать внимание не только на общие тенденции, но и на решающее значение индивидуального вклада персоналий в историю музыки, ход течения которой во многом зависит от решений и компетенций конкретных людей, оказавшихся в нужное время в нужном месте.

Ключевые слова: бельканто, Китай, вокальное искусство, китайский театр, смешанное пение.

FEATURES AND INNOVATIONS IN THE DEVELOPMENT OF MODERN CHINESE BEL CANTO VOCAL ART

Abstract. This article examines the question of the influence of the bel canto style, which came to Chinese music at the beginning of the XX century, on the development of opera and vocal art in China, the formation of new principles of opera singing and even greater approval of traditional Chinese music, that is, the creation of a complex system of complementary genres based on both traditional Chinese vocal culture and European opera art. Continuing the work of colleagues, the author dwell in more detail on the relationship of specific personalities with the development of opera singing in China in the XX century, showing how the fate and skills of specific people provoked the massive development of the vocal tradition in China. It is important to pay attention not only to general trends, but also to the crucial importance of an individual contribution to the history of music, the course of which largely depends on the decisions and competencies of specific people who found themselves in the right place at the right time.

Keywords: Bel canto, China, vocal art, Chinese theater, mixed singing.

Появление бельканто в Китае

Начать историю бельканто в Китае стоит с рассказа о Чжоу Шуань, которая была одним из первых представителей китайской вокальной школы, учившихся за рубежом и возвратившаяся на родину «с глубокими познаниями и практическими навыками в стиле бельканто» [3, С. 112-134]. В 1920 году она вернулась из Нью-Йоркской консерватории и стала преподавателем классического итальянского пения в Гуандунском Женском Педагогическом Университете. С Чжоу Шуань началась китайская история преподавания бельканто и его «взаимного влияния на китайское вокальное искусство» [2, С. 16].

Сто лет назад бельканто приходил в Китай двумя способами: с одной стороны, студенты из Китая ехали в страны западной Европы и США, откуда

возвращались уже подкованные в данном стиле пения. Из европейских стран можно выделить Францию, Италию, Германию и Бельгию; с другой стороны, в России произошла Октябрьская революция. Многие музыканты бежали от большевиков – из Советского союза в Китай – и занимались с местными студентами вокалом [3, С. 18-24].

Первый иностранец, который познакомил китайцев с бельканто, был Владимир Григорьевич Шушлин, он делился знаниями о бельканто с китайскими музыкантами: как теоретическими знаниями, так и самой техникой вокального пения. Шушлин использовал технику «масочного» пения, поэтому большинство обычных терминов, связанных с вокальными упражнениями, пришли в китайскую музыку именно тогда [2, С. 32-49].

Шушлин родился в Гродно в 1896. Стал оперным певцов в России, в Петербурге, Владимир Григорьевич выступал в Государственной капелле и Мариинском театре, в том числе и на одной сцене с Федором Шаляпиным, который стал его близким другом. Приехав в Харбин в 1824 году, он остался в Китае на следующие 30 лет, вплоть до возвращения в Московскую консерваторию в 1956 году.

Шушлин был первым иностранцем, который переехал в Китай и при этом исполнял китайскую вокальную музыку на языке оригинала под именем Су Ши Линь. Он считается отцом современного китайского оперного пения, так как оказал огромное влияние на развитие китайской оперной школы.

Именно Шушлин был учителем великого Сы Игуйя, когда тот учился в Шанхайской консерватории. В восьмидесятых Сы Игуй продолжил дело учителя, он разработал и провел в Китае курс лекций, которые научно обосновывали разные методы вокально-педагогической деятельности.

Образование Китайской Народной Республики, которое состоялось в 1949 году, не помешало продолжить полезную для китайских певцов практику учёбы и стажировок в иностранных учебных заведениях. Там они получали новые знания и развивали уже существующие. С другой стороны,

зарубежные певцы и певицы приезжали и приезжают в Китай с концертами, мастер-классами и курсами лекций [6, С. 128-145]. Культурная революция прошла в Китае с 1966 по 1976 годы, и связи китайских вокалистов и их зарубежных коллег только усиливались. В Китае побывали самые известные зарубежные исполнители, включая Лучано Паваротти, Монсеррат Кабалье и многих других. Вокальное искусство Китая пожинало свои плоды с оживлением международного культурного обмена, который помог вокалистам Китая активно развиваться и учиться у лучших из лучших.

Чем же так привлекла западная культура вокала китайских исполнителей и педагогов? На западе китайцы видели, как новые знания человеческой физиологии и акустики помогают объяснить, улучшить и модернизировать методы извлечение звука. На основе западных методик, вдохновляясь ими, китайские учёные разработали целый пласт методических и теоретических указаний для вокального исполнительства. Здесь можно упомянуть о разных теориях, описывающих работу с дыханием, резонансом, звуковыми зонами, а также методики грудного дыхания, «смешанного» звука и многих других. Китайские вокалисты, таким образом, существенно развили и улучшили механизмы извлечения звука.

Приведём ещё несколько примеров эффективного взаимодействия и проникновения западной культуры бельканто в традиции китайской вокальной педагогики.

В 1950-х-1980-х годах, многие уважаемые вокалисты и педагоги посещали Китай в целях просвещения китайских студентов и музыкантов, например, профессора из Софийской консерватории, Венецианской консерватории, американской Джульярдской школы [6, С. 116-118].

Элли Амелинг, сопрано из Голландии, была известна своим исполнением Lieder (немецкой романтической песни) и произведений Баха. Амелинг выступала на разных площадках с лучшими оркестрами, дирижерами и пианистами мира (Хайтинк, Джулини, Кубелик, Озава, Мазур,

Заваллиш, Бриттен, Марринер, Превен), она приезжала в Китай с сольной программой.

За несколько десятилетий взаимодействие вышло на новый уровень, учитывая технологический прогресс, который изменил мировую музыку. Благодаря современным средствам записи, например, DVD, а также теле- и радиотрансляциям, китайские студенты и педагоги получали широчайший доступ к информации о бельканто, к иностранным пособиям и видеозаписям иностранных исполнителей, что породило очередную волну развития бельканто интереса к нему в музыкально-педагогической системе Китайской Народной Республике.

Современное вокальное образование в контексте истории высших музыкальных учебных заведений Китая

Если говорить про профессиональное музыкальное образование Китая в целом, то мы отсчитываем его историю от начала XX века, когда появилось течение «Сюе Тан Юе Гэ». В рамках данного течения, уроков музыки в школе, главным «музыкальном искусством признавалось сольное и хоровое пение» [7, С. 16-20].

Такая ситуация позволила развиться глубочайшему интересу к пению в Китае и способствовало появлению многочисленных хоровых коллективов.

Появилось несколько новых жанров певческого искусства, среди которых классическая китайская художественная песня выделяется особенно ярко. В классической китайской художественной песне существовало два поджанра, в зависимости от новизны данной песни: это мог быть древний китайский напев с многовековой историей, заново гармонизированный, или это могла быть песня современная, но на основе древних, традиционных, известных китайских текстов.

Китайская художественная песня имела яркий художественный облик: с одной стороны, стиль бельканто проявлялся ярчайшим образом в копировании, использовании и переработке его технического потенциала, с

другой стороны, данные наработки западных вокалистов соединялись с исконно китайскими способами исполнения вокальных произведений и техниками и методами извлечения звука вокалистами.

Одним из ярчайших представителей старого образца художественной песни является Цзян Цзя Цян. Он родился в 1935 году. Тенор, серьёзным образом повлиял на развитие жанра и исполнительского искусства в рамках вокального исполнения народных напевов и песен Китая. С его именем связана традиция использования древней китайской методики Гао Цян, что переводится как «высокая нота» – техника, которую он применил в сочетании с бельканто и опираясь на этот стиль. Новаторство Цзян Цзя Цяна заключается в низложении традиционных методик при исполнении традиционных песен. Он учитывал языковые традиции и пробовал, экспериментировал с разными видами вокальной артикуляции. Также заслуживает внимания его склонность и талант к выражению с помощью технических средств внутреннего содержания произведения – такая специфика добавляет его исполнению дополнительную, особенную выразительность.

Ин Шан Нэн – известный баритон, ещё один мастер выразительного исполнения китайской песни. С Ин Шан Нэном связан основополагающий принцип, с помощью которого китайский язык мог быть интегрирован в стиль исполнения бельканто. Принцип заключался в следующем: «слово – это основа интонации». Таким образом, он включал в понятие артикуляции несколько явлений, связь которых невозможно отрицать, таких как правильное дыхание, соотношение слов и звуков и дикцию. Это также подтверждает музыковед и композитор Б. В. Асафьев: «интонация – искусство произнесения, т.е. выявления человеческим голосом <...> эмоциональной настроенности» [1, с. 63].

Этот базовый принцип остался краеугольным камнем вокального искусства Китая вплоть до сегодняшнего дня – как в изучении, так и в

теоретическом и практическом применении. Четыре китайских тона (языковых) гармонично сочетаются с мелодией, что позволяет достичь синергии слова и звука, а также (и вследствие этого) наиболее полно выразить смысловое содержание исполняемого произведения.

Подведём итог: художественная песня в Китае обрела вторую жизнь и яркое развитие благодаря влиянию стиля бельканто, что, в свою очередь, помогло китайскому певческому искусству достичь ещё больших высот.

Бельканто и китайская опера

Традиции театрального искусства Китая часто связывают с зарождением китайской оперы. И, хотя уже тысячу лет существуют общие черты, сближающие сицзю и оперу, некорректно называть театр «сицзю», собственно, «китайской оперой»: именно в принципах исполнения вокальных партий эти два термина различаются наиболее явно [5, С. 137-149].

История современной оперы в Китае отсчитывается от начала XX века. Ли Цзиньхуй в 1920 году создаёт оперы «несчастная девочка Цю Сян», «Воробей и ребёнок» и проч. Это были детские оперы, от которых ведёт своё развитие современное оперное искусство Китая.

Следующим человеком, повлиявшим на развитие оперы в Китае, стал советский композитор Арон Авшаломов, который создал первую китайскую оперу в современном стиле под названием «Куан Инь».

Авшаломов был еврейским иммигрантом из послереволюционной России, который осел в Пекине в 1918 году. Впечатленный китайской музыкой, он много лет провел в Китае, помогая двигать китайское искусство вперёд.

Работал и был знаком со многими талантливыми деятелями китайской оперной сцены, например, с Мэй Ланьфан, одним из «Четырех великих дань» – группы легендарных китайских певцов эпохи расцвета пекинской оперы, в который также состояли Сюнь Хуэйшэн, Чэн Яньцзю и Шан Сяоюнь.

С одной стороны, он пытался приспособить возможности европейского симфонической оркестра к китайской музыке, к её гармониям и ритмам. С другой стороны, он брал многое (в частности, весь спектр китайских ударных инструментов) и обогащал свою музыку.

Его творчество включает в себя и другие оперы, например, «Сон Вэй Линь», «Сумеречные часы Ян-гуйфэй» и «Великая стена», а также:

– сюита для танцевальной драмы «Душа Чин»;
– симфоническая поэма «Peiping Hutungs»;
– поэма для сопрано и оркестра «Смерть Чингвен»;
– четыре симфонии;
– концерт для фортепиано на китайскую тему в соль мажоре;
– концерты для флейты, скрипки и виолончели.

Интересный факт заключается в том, что зарабатывал Авшаломов в основном на книгах – как библиотекарь и владелец книжного магазина, что не помешало ему стать дирижером в Шанхайском симфоническом оркестре (работал там с 1943 по 1946 год) [3, С. 180].

Хэ Цзинцы и несколько других композиторов в 1945 году написали оперу «Баймао нюй», которая появилась на стыке и взаимном проникновении традиционного китайского театра и мотивов народных китайских песен. Название переводится как «седая девушка», или «девушка с белыми волосами». Это был первый эксперимент подобного масштаба, в котором западный стиль бельканто полностью смешался с многовековыми традициями оперы и народных песен Китая.

Такие эксперименты и создавали новое вокальное искусство, пытаясь синтезировать данные техники в рамках единого произведения.

Результатом стала новая методика вокального исполнения под названием «сигэ чанфа» – метод, когда естественный голос исполнителя становился основой для вокального исполнения. Метод был совершенно

новым, но также базировался на увеличивающихся познаниях китайских педагогов о стиле бельканто. Этот метод позволил вывести оперное пение на новую высоту.

Чжан Цю-ань стала первой из плеяды блестящих исполнителей западноевропейской оперной музыки. Чжан обучалась в Америке, а после обучения, уже в Китае, – исполняла западные оперы, вместе с солистами Ли Гуанси, Ли Вэйбо и другими.

Рассмотрим её манеру исполнения в контексте вышеуказанных тенденций по сближению западного и китайского способа звукоизвлечения. Хотя Чжан и руководствовалась принципами бельканто, многое она брала и из традиционного китайского театра. Ясность звука, ровный голос, прекрасное владение дыханием – всё это она использовала не только для исполнения западной музыки, но и при исполнении народных песен и современных опер Китая.

Чжан исполняла вокальные партии на 6 языках, но при этом боролась за право петь западные оперы, переведённые на китайских язык, – для популяризации оперного искусства в Китае, чтобы люди могли понимать, о чём поётся в опере, не зная иностранных языков. С другой стороны, она боролась за исполнение китайского репертуара в стиле бельканто. Чжан выступала и всячески подчеркивала важность разработки нового, синтезированного стиля оперного исполнения, которое сочетало бы в себе лучшее из традиций с запада и Китая, чтобы оперное искусство Китая могло занять ведущие позиции среди вокальных школ разных стран, при этом «сохраняя аутентичность и самобытность и не изменяя принципам, заложенным в китайском тексте» [4, С. 311] прошлых веков и современном китайском языке.

К началу 1960-х годов в Китае уже существуют развитая сеть музыкальных произведений, полюбившихся зрителям и запомнившихся прекрасными вокальными партиями.

«Луна поможет мне взглянуть ещё раз на родные места» – это ария из оперы «Лю Хулань». Данная ария требует высочайшего вокально-исполнительского мастерства и профессионального контроля над звуком и дыханием на достойном уровне.

«В чистейшей воде отражается синее-синее небо» – эта ария из оперы «Свадьба Сяо Эрхэй». Благодаря разнообразию приёмов, сценических, исполнительских, исполняющий арию вокалист не имеет возможности не раскрыть полностью свой талант и не предъявить его публике, так как к «народному» исполнению добавляются гибкое использование звукоизвлечения.

«Несчастная жизнь», «Заходящее солнце» – это хрестоматийные арии из оперы «Печаль о кончине» (Ши Гуаннан), которые являются мерилом качественного бельканто в китайской опере.

Таким образом, мы видим, что в этот момент китайское оперное искусство качественно растёт невероятными темпами, используя всё новые техники и повышая уровень исполнительства, что приводит к расцвету данного вида искусства в Китае.

Приведём в пример трёх современных оперных певиц.

Ван Кунь использует традиционные методики (театрально-вокальные) в технике исполнения «сигэ чанфа», черпая вдохновение и воплощая в жизнь театрально-песенное пение.

Го Ланьинь олицетворяет собой стиль «сицюй чанфа» или театральное пение с техниками театрального вокала.

Пэн Лиюань, которая поёт в стиле «хунхэ чанфа», – показывает смешение стиля бельканто и древних китайских традиций пения, отсюда и называется «смешанное пение».

Пару слов следует сказать и о влиянии бельканто на саму китайскую народную музыку.

Бельканто повлияло на вокальное исполнение традиционного китайского песенного репертуара (см. Уроки «мин гэ», или народного песенного творчества, которые проводились в 1950-х годах). Исполнение поменялось и продолжило развиваться под влиянием бельканто, не противореча музыкальным привычкам и традициям Китая, но добавляя смешанные техники исполнения. То есть бельканто напрямую повлияло и обогатило традиционную культуру Китая, которая использовала подходящие методы для дальнейшего развития.

Можно сделать вывод, что китайские песенные традиции проходят через непрекращающийся поток преобразований, пополняя и обогащая культуру Китая данного исторического периода, вынуждая исполнителей осваивать новые техники и совершенствоваться в старых, а также обогащая внутренний мир китайского слушателя.

Заключение

Подводя итог вышесказанныму, оценивая историческую перспективу оперного искусства в Китае, заметим, что становление современной китайской оперы проходило как симбиоз двух направлений: с одной стороны, мы имеем уже сложившиеся традиции китайской вокальной музыки и соответствующие методики звукоизвлечения, с другой стороны, мы имеем европейскую традицию бельканто. Оба направления, обогащая современную китайскую оперу, в результате создали уникальный национальный продукт, конкурентный на «культурном рынке», вызывающий искренний интерес и восторг у слушателей в разных странах.

Такой продукт постоянно проходит через серию преобразований, которые и создают вокальное искусство – современное, но с китайской идентичностью. То есть китайское и европейское по-разному влияют друг на друга в рамках китайского оперного искусства. Такое влияние может приводить к смешению стилей и техник, создавать новые техники на основе бельканто, или внедрять черты бельканто в уже существующие техники,

распространенные, например, в театральной среде, и иметь возможность черпать вдохновение, таким образом, из любых техник пения, даже популярного.

Китайское оперное искусство, как и оперное искусство в других странах, имеет тесные связи с театральным искусством. И, хотя, в случае с Китаем, эти связи оказываются особенно глубокими, нужно понимать, что мы говорим, прежде всего, о вокальном искусстве. Здесь мы видим большой потенциал для развития китайской оперы. Учитывая, каких высот она достигла к данному моменту, нет никаких оснований полагать, что очередные шедевры не поднимут китайскую оперу на новый уровень и не поставят её в один ряд с другими уважаемыми школами мира.

Таким образом, стиль бельканто оказал огромное влияние на китайскую музыку. Он стимулировал развитие исконно китайской традиций в музыке, модернизировал и поднял на новую высоту как композицию, так и, собственно, вокальное исполнительство. Будучи привнесенным из Европы, сам стиль китаизировался, вбирая в себя лучшее из китайской музыки, подстраиваясь под многотысячелетние китайские культурные и языковые традиции.

Так формировалось современное состояние китайской оперной музыки, в которой гармонично сочетается как традиционный вокал, так и вокал осовремененный, а также разные смешанные виды и методики научения оперному искусству и его исполнения. Путем систематизации, углубленного изучения опыта европейских стран, специализации и постоянного развития, вокальное пение в Китае вышло на принципиально новый виток своего развития, а также заслужило свою известность за пределами Китайской Народной Республики.

Подводя итоги исследования особенностей и новаторства в развитии современного китайского вокального искусства бельканто, необходимо отметить следующие принципиальные моменты.

Во-первых, этот стиль был кардинально новой точкой зрения на профессиональное пение, которое уже имело массу устоев и правил в многовековой традиционной культуры Китая, в связи с этим популяризация и распространение бельканто – это длительный путь, на который было потрачено огромное количество сил и времени, но результатом которого стало значительное обогащение китайской вокальной культуры и музыкальной культуры в принципе.

Во-вторых, установка новых ориентиров, традиций исполнения происходила на базе советской (русской) и европейских школ, из которых были заимствованы основные направления, тезисы и идеи.

В-третьих, нужно отметить, что огромную роль в формировании китайского варианта бельканто и всей новой вокальной китайской школы сыграли педагоги, которые приехали в Китай из советского союза и Европы и их последователи-ученики. Они, основываясь на своих культурах, традициях, индивидуальной базе создали единый огромный комплекс упражнений, указаний и рекомендаций, который, после дальнейшей систематизации, – стал новой школой китайского пения.

В-четвёртых, стиль бельканто (то есть европейская и, следовательно, русская культура пения) не заполонил собой всю культуру Китая, но оставил место и для традиционного исполнения, и для модифицированного его варианта, и для новой культуры, превратив Китай в место с самым разнообразным и богатым вокальным искусством.

В-пятых, музыкальные преобразования повысили и закрепили новые возможности в плане музицирования – как профессионалов, так и простых слушателей, что привело к возникновению подобной европейской слушательской традиции и повысило общий культурный уровень, опять же, сказываясь и на вокальном искусстве Китая, его старых традициях и новых веяниях.

Таким образом, за XX век Китай из унитарной и консервативно-традиционной в плане культуры страны превратился в один из уважаемых мировых центров слияния культур, который и по сей день производит жемчужины композиторской мысли, исполнительского мастерства, вкупе с постоянно повышающимся уровнем даже массового слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. – М.: Академия наук СССР, 1957. – Т. V. – 387 с.
2. Ван Чжао. Развитие бельканто в Китае // Музыкальная жизнь. – http://www.cnki.net, 1994-2008. – 324 с.
3. Ван Чжичэн. Российские музыканты в Шанхае (1920-1940). – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2007. – 579 с.
4. Сун Цзи Нань. Краткая история музыки Китая / Цзи Нань Сун, Цжу Цюань Чжоу. – Цзинань: Шандунское педагогическое издательство, 1993. – 616 с.
5. Тин Вэнда. История музыки древнего Китая. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1994. – 597 с.
6. Цюй Чихун. История музыки Нового Китая (1949-2000). – Чунцин: Хунаньское художественное издательство, 2002. – 238 с.
7. Чэнь Цинне. Анализ «Сюе Тан Юе Гэ» Ли Шутона. – Пекин: Издательство управления Китайской республикой, 2007.

REFERENSES

1. Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. M.: Akademija nauk SSSR, 1957. V. V. 387 p.
2. Van Chzhao. Razvitie bel'kanto v Kitae // Muzykal'naja zhizn'. http://www.cnki.net, 1994-2008. 324 p.
3. Van Chzhichjen. Rossijskie muzykanty v Shanhae (1920-1940). Shanhaj: Izdatel'stvo Shanhajskoj konservatorii, 2007. 579 p.

4. Sun Czi Nan'. Kratkaja istorija muzyki Kitaja / Czi Nan' Sun, Czhu Cjuan' Chzhou. Czinan': Shandunskoe pedagogicheskoe izdatel'stvo, 1993. 616 p.
5. Tin Vjenda. Istorija muzyki drevnego Kitaja. Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1994. 597 p.
6. Cjuj Chihun. Istorija muzyki Novogo Kitaja (1949-2000). Chuncin: Hunan'skoe hudozhestvennoe izdatel'stvo, 2002. 238 p.
7. Chjen' Cinne. Analiz «Sjue Tan Jue Gje» Li Shutona. Pekin: Izdatel'stvo upravlenija Kitajskoj respublikoj, 2007.

Кускашёв Олег Игоревич
адъюнкт,
ФГКВОУ ВО «Военный университет» им. князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации,
e-mail: Olimp-oi@yandex.ru
Федоров Максим Вадимович
заместитель начальника военно-дирижерской кафедры,
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГКВОУ ВО «Военный университет» им. князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации,
e-mail: maxfedorov@mail.ru

Kuskashev Oleg I.
Adjunct,
Military University
Fedorov Maxim V.
Deputy Head of the Military Conducting Department,
Candidate of Art History, Associate Professor,
Military University

ГЕНЕЗИС ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ В КИНОМАТОГРАФИИ XX ВЕКА

Аннотация. Авторами статьи делается попытка раскрыть проблему генезиса оркестровой музыки в кинематографии XX века. Ее актуальность обусловлена, с одной стороны, тем существенным влиянием, которое оказывает оркестровая музыка на современную музыкальную культуру в кинематографии, а с другой стороны, недостаточностью изучения эволюции ее стилевых особенностей, возможностей и ее огромного потенциала в углублении и усилении режиссерского замысла в процессе создании кинокартины. Анализ работ исследователей, позволил авторам обосновать значение оркестровой музыки, ее неотъемлемую роль в кинематографии XX века, важность этого вида искусства для роста показателей завершенности и конкурентоспособности кинокартины.

Ключевые слова: проблема, генезис, оркестровая музыка, кинематография, виды искусств, проникновение, зарождение, обновление, поиск, культура.

GENESIS OF ORCHESTRAL MUSIC IN KINOMATOGRAPHY OF THE XXTH CENTURY

Abstract. The author of the article tries to uncover the genesis of orchestral music in the cinema of the 20th century, which is caused, on the one hand, by the significant influence that has special significance on modern musical culture in cinematography, and, on the other hand, by the fact that its stylistic features of development are interpenetrating through the orchestra accompaniment, can enhance the director's intention in creating films. The increased emphasis on the importance of orchestral music, which plays an integral role in the cinematography of the twentieth century, according to many researchers, the film will be complete and competitive as one of the forms of art.

Keywords: problem, genesis, orchestral music, cinematography, types of arts, penetration, origin, renewal, search, culture.

В кинематографе, как и прежде, на первых позициях остается музыкальное сопровождение. Из вполне ординарного замысла режиссера, создающего фильмы совместно с композитором, в кинокартинах музыка в оркестровом исполнении, становясь основой смысловой нагрузки, способна «сотворить», не только комедийные, но и трагедийные шедевры, при этом оставляя главного героя кинематографа. Поэтому, для совершенного завершения кинокартины, режиссёрами используются различные звуковые эффекты, но необходимо помнить, что в совокупности именно мелодия в полной мере может помочь зрителю понять замысел режиссера, создателя инновационных творений. Музыкальное сопровождение – это неотъемлемая его составляющая, без которой проект будет не завершён или неполон. Музыка, тесно сопровождающая картину, на наш взгляд, является некоторой разновидностью образов не только главных героев, но и аудиально-образным воплощением характера второстепенных персонажей, создавая настроение,

темпо-ритм, музыкальный фон, необходимых для осуществления идейно-эмоционального содержания картины.

Объекты и методы исследования

Необходимо отметить, что генезис в широком смысле слова относится к философской категории (в переводе с греческого (genesis) – зарождение, происхождение, возникновение и т.д.) именно развивающего явления. Этот термин был применим к представлениям о происхождении природы, бытия в гипотезе Канта-Лапласа, в теории основ феноменального анализа в познании Г. Гегеля. Также этот аспект отражен уже в мифологии, как источник происхождения космоса в богах.

Анализ высказываний, взятых авторами из работ Рене Клера, Е. А. Бондаренко, С. А. Вишнякова и др., позволил сформулировать видение кинематографии в указанный период. Специалисты по кинематографии не отрицают тот факт, что постепенное зарождение оркестровой музыкальной культуры XX века, обусловившее существенное ее влияние на создание кинокартины, – может играть определенную роль в формировании современной музыкальной культуры. При этом изучены эти взаимосвязи пока в недостаточной степени [2]. Учитывая и закрепляя данную мысль, становится очевидно, теоретико-практические исследования проблемы генезиса в синтезе искусств требуют актуализации, расширения и дополнения в связи с постоянным обновлением, поиска новаций – для достижения определенного результата в решении.

Вместе с тем, как свидетельствуют результаты исследований, «массовые направления, возникшие в XX веке, продолжили структурирование современной системы искусства, сосуществуя и всячески взаимодействуя в рамках музыкальной культуры», это признают многие культурологи, музыковеды, композиторы».

До настоящего времени наследие продолжает осваиваться, разрабатываться, осмысляться в музыкальной культуре XX и XXI веков,

интерес далеко еще не исчерпал себя, поэтому продолжает быть злободневным и проблемным, вызывая широкий интерес у исследователей.

Выбранная тема может быть раскрыта только тогда, когда будет достаточен набранный материал источников и проведенных экспериментов, которые смогут направить мысли начинающего исследователя к более глубокому осмыслению, изучению и анализу содержания, связанных с темой в теории и истории кино. На наш взгляд, для поиска новых отправных точек, для последующего исследования, а также конкретно для нашей статьи, необходимо было рассмотреть многие источники, а именно: последовательное историческое развитие кинематографии в России и зарубежом. Нам удалось их обнаружить в трудах И. А. Бутенко, А. В. Караганова, К. Э. Разлогова, С. И. Фрейлиха и др. Несомненно, вышеназванные работы авторов представляют ценность и дают возможность исследовать проблемные аспекты отечественной кинематографии XX века. Мы фокусировались на деталях, способных осветить взаимосвязь замысла кинокартины с оркестровой музыкой, которая зарождалась с потребностью общества. На наш взгляд, что такая связь способствовала созданию огромных пластов и шедевров в искусстве кинематографии.

Возвращаясь к историческим фактам, отраженных в источниках кинематографии, определено, что именно в 20-е г. кинематограф становится не только модным видом искусства, но и развитой индустрией: формируются множество киностудий, кинопрокатные кластеры, создаются фильмы с определенным сюжетом из жизни простых людей.

Многие годы российское кино находило сюжеты, погружающие в исторический дискурс, описывающие содержание событий, происходящих в стране и в мире, но, несмотря на это, главной чертой в кинематографии России всегда оставалась пропаганда позиции добра.

Позиция давала возможность подчеркнуть особенность русской культуры. Поэтому есть смысл подчеркнуть, что русский народ

воспитывался на сказках, былинах, в которых побеждали добрые герои. Естественно, что эта мысль была подхвачена и через творческое преломление, путем переосмысления и, как наследство, передавалось из поколения в поколение в российской кинематографии.

Третье десятилетие XX века вошло в историю кинематографа как начало эпохи звукового кино, сделавшего его еще более массовым.

Результаты и их обсуждение

Повернувшись лицом к истории развития музыкального искусства, можно с уверенностью сказать, что оркестр, зародивший на рубеже XVI-XVII веков, прошёл длительный путь развития. Лишь к концу 18 в. сложился оркестр, который назовем «малым медным». Последующее развитие духового оркестра в 19 в. долгое время шло по пути расширения его состава и увеличения числа исполнителей. Появился большой смешанный оркестр. Как отмечает М. В. Федоров, «важную роль в музыкальной жизни России сыграли объединения граждан. В 1802 году было основано Санкт-Петербургское филармоническое общество, названное в честь Й. Гайдна. Среди дирижёров, долгое время выступавших в концертах данного объединения до 1882 года, следует назвать Алексея Париса (30 концертов)» [13].

Не оспорим факт, озвученный исследователями, – стабильности существования оркестров именно в первой четверти XVIII века, и также отмеченное – окончательно складывающиеся основные прикладные функции военной музыки. Разнообразные подходы к возможностям оркестра подчеркивают роль военных оркестров во время проведения воинских ритуалов, которые теперь постоянно сопровождаются духовой музыкой. Вхождение духовых инструментов в традиционную культуру страны имело напористый и массированный характер. Так духовой оркестр вошёл даже в самый консервативный обряд, каким является свадьба. Духовой оркестр был незаменим для общественного и военного быта.

«В этот период необычайно пышными становятся триумфальные шествия, представляющие собой развитие ритуала встречи победителей и предвосхищающие военные парады. Также торжественными и многолюдными становятся погребальные обряды, где видное место в церемонии занимает военный оркестр» [12].

Известно, что «именно к середине XIX в. в репертуаре оркестров появляются произведения самых различных жанров, оркестры участвуют в концертных программах, расширяется их слушательская аудитория. Без военной музыки не обходится ни одно значимое событие. Одной из причин использования в церемониях именно духовых оркестров явилось то, что духовые и ударные инструменты, составляющие основу военных оркестров, хорошо слышны на открытом воздухе, придавая патетичность и торжественность, вместе с артиллерийским салютом, эскортом, маршем. Вначале духовой оркестр использовали только для высших военных чинов, а позже стал атрибутом любого военного ритуала, достойно оценивая возможности исполнительского мастерства, звучания и виртуозность в сочетании в строевой подготовке» [1].

В звуковом кино отношения между кинокадром и звуком постепенно, но коренным образом, – изменились. К тому времени звуковая сфера охватила все слуховые явления, что позволило осуществить их реалистическое сочетание с развитием визуальных кадров и покончить с практикой сопровождения, состоявшего только из музыки. Начиная с 1930-х практически все фильмы стали звуковыми. С появлением звукового кино композиторы продолжили творческую деятельность, связанную с кинематографом, и, помимо сочинений других жанров, получивших всеобщее признание, стали авторами музыки к целому ряду кинофильмов.

Таперами в свое время были многие музыканты-профессионалы, творчество которых составило золотой фонд советского искусства: Д. Д. Шостакович, Ю. В. Шапорин, Г. В. Свиридов, В. П. Соловьев-Седой и

другие композиторы. Со времен эпохи немого кино – в 1924 году в московском кинотеатре «Арс» на Тверской вместо пианиста-тапера демонстрацию фильма впервые стал сопровождать оркестр. Это имело большой успех у зрителей.

На следующем этапе уже начали специально заказывать музыкальное сопровождение оркестровой музыки из граммофонных пластинок. Для яркого и эмоционального восприятия зрителями мощного звучания – в состав симфонического оркестра были включены инструменты симфонического оркестра (рис. 1).

ГЕНЕЗИС ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ В КИНЕМАТОГРАФИИ

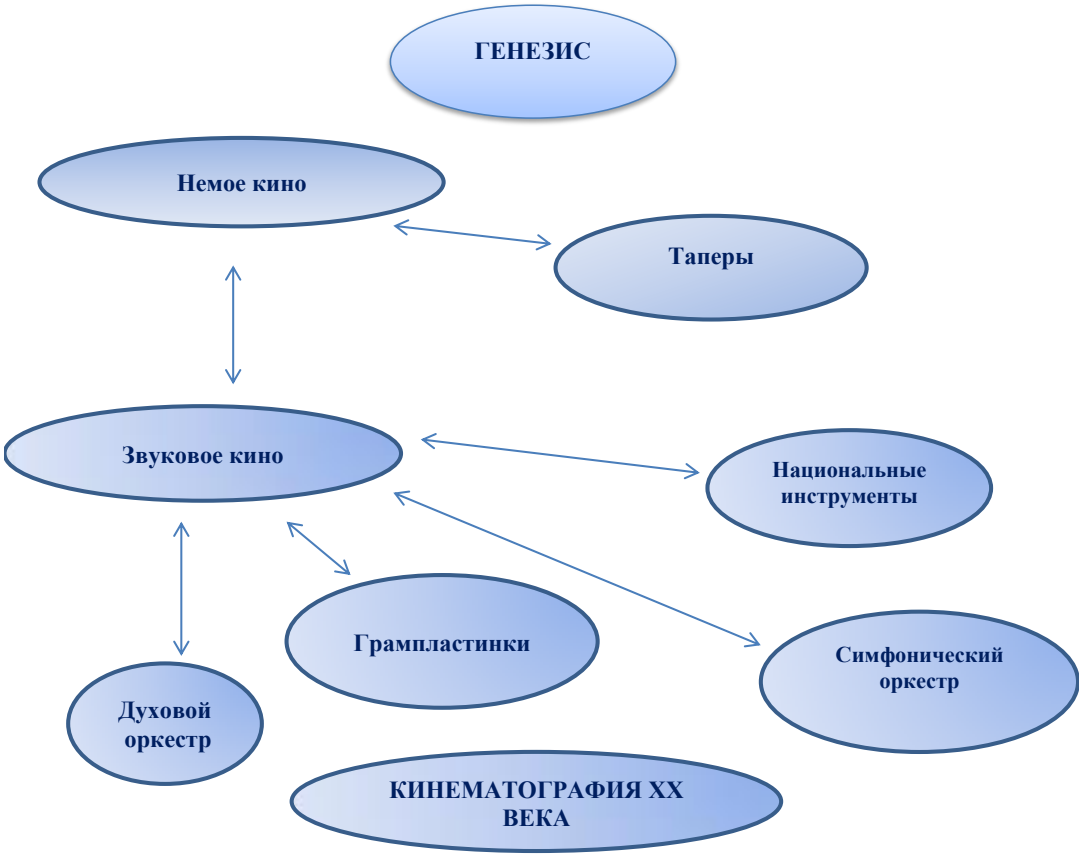

Рисунок 1 – Авторское представление генезиса оркестровой музыки в кинематографии XX века

В последующие годы происходит обогащение оркестровых объединений в кинематографе включением таких инструментов, как:

электрогитары, арфы, челесты, органа и фортепиано, что весьма наглядно подчеркивало современное звучание. По многим параметрам можно отследить огромные изменения звукового поля в современной музыке, что привело к заметным переменам в отношении оркестровых звуковых параметров. Составы современных оркестров отличаются большим разнообразием – от невероятно увеличенных до камерных.

Все жанры кино взаимодействуют между собой, используя различные монтажные, звуковые и цветовые приемы. Происходит взаимопроникновение и взаимообогащение жанров. «Современный кинематограф в этом смысле достаточно полифоничен», – считает С. Н. Титов, далее, продолжая свою мысль, подчеркивает, что «новое понимание кинематографии как продукта культуры» – стало точкой отчета для переосмысления всего отечественного кинематографического процесса и его ценностей [11].

Учитывая тот факт, в действительности, а именно переход с XX-XXI вв. необычен для кинематографии России, так как представляет бифуркационную дуальность, отражающей, в своем обозначении – новые социокультурные концепции развития в тандеме музыки и замысла картины. По мнению многих режиссеров, которые характеризуют по-разному концепцию дальнейшего культурного развития, а значительное число исследований было проведено именно в течение этого периода, – до настоящего времени отсутствуют четкие критерии концептуального осмысления российской кинематографии. Осмысляя и характеризуя, обобщая эти мысли, К. Н. Рычков отмечает, что в действительности «отсутствуют четкие характеристики современного культурологического продукта в новой концепции развития»[10].

Выводы

Обобщая результаты анализа работ по выбранной теме, раскрывая ее сущность, основы и причины исторического сочетания, взаимопроникновения, синтеза музыки и кинематографии, авторы приходят к

мысли, что музыка в симфоническом сопровождении, звучащая и обогащающая замысел картины, в тандеме творческого союза режиссера и композитора должна была усиливать эмоциональное восприятие событий зрителями. Сам процесс обогащения, усиления происходящего на экране должен в определенной мере углублять смысловую нагрузку восприятия, динамизировать его или снижать остроту напряженности. Тем более что зритель способен посредством собственного восприятия интерпретировать образы героев, выполняя одновременно роль комментатора, характеризуя эпоху, в которой в кинокартине развиваются события.

В последующие годы исследователи могли проследить процесс длительного совершенствования кинематографии: немое кино трансформируется и переходит в звуковое кино, тогда как оркестровая музыка (в последней трети XX века) также изменяется – от ритмически организованной – к имеющей характер медитативности (время по замыслу иногда уступает месту времени медленно текущему и застывшему). Зритель может наслаждаться эстетикой тишины, мысленно обогащая кинокартину для более глубокого погружения в мысли и чувство главных героев.

Необходимо отметить, что оркестровая деятельность музыкального коллектива в кинематографии определяется соотношением составляющих его оркестровых групп, используемых для полного раскрытия характера персонажей, для усиления эмоционального момента в процессе просмотра кинокартины. Процесс звучания оркестрового сопровождения в кинокартине, определяющий различия в изложении оркестровой фактуры в партитурах, взаимосвязан с линией сюжета, предпосылками и последующим содержанием, характером персонажей, даже авторской режиссерской трактовкой акцентов и пр. По сюжету – партитура обусловливает функциональное мышление музыкантов оркестра, в то же время, определяется и образной интерпретацией главного героя – по замыслу режиссера.

На процесс адаптации к оркестровой деятельности музыканта-оркестранта также влияет психологическая структура его личности: направленность, интеллектуальные качества, художественный вкус, профессиональное мастерство, нравственные качества, эмоциональный и духовный опыт.

Таким образом, оркестровая музыка, как самостоятельный вид искусства, играет неотъемлемую роль в кинематографии XX века, без сопровождения которой созданная картина не будет законченной, с полностью воплощенным замыслом, а также конкурентоспособной на мировом и местном киноматографическом рынке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – М.: Институт общего среднего образования РАО, 2000.
2. Вишняков С. А. История государства и культуры России в кратком изложении. – М., 2003.
3. История зарождения кинематографа [Электронный ресурс]. – URL: https://rat-felt.ru/istoriya-zarozhdeniya-kinematografa.html (дата обращения: 16.09.2021).
4. Клейн Э. Г. История военной музыки в России: учебное пособие по курсу "История русской музыки" для студентов заочной формы обучения по специальности 030700 (050601.65) – Музыкальное образование. – Кострома: Авантитул, 2011.
5. Лубашова Н. И. Феномен отечественной кинематографии в социокультурном пространстве России XX в. Монография. – Краснодар, 2008.
6. Матвеев В. Русский военный оркестр. – М.-Л., 1965.

7. Ноздрунов Б. Материалы по истории русской военной музыки во второй половине 19 века // Хрестоматия по истории русской военной музыки. Ч. 1. – М., 1981.
8. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр. – Т.1, 2. – М., 1953-1958.
9. Русская музыка второй половины XX века (учебное пособие) [Электронный ресурс]. – URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=223 (дата обращения: 16.09.2021).
10. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: дис. … канд. искусствоведения, 2013. [Электронный ресурс]. – URL: http://cheloveknauka.com/muzyka-v-sovremennom-kommercheskom-kinematografe-ssha#ixzz6JnAbK1zT (дата обращения: 17.09.2021).
11. Титов С. Н. Искусство: объект, предмет, содержание. – Воронеж, 1987.
12. Тутунов В. И. История военной музыки России. – М., 2005.
13. Федоров М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (генезис и эволюция) автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2011.

REFERENSES

1. Berezin V. Duhovye instrumenty v muzykal'noj kul'ture klassicizma. M.: Institut obshhego srednego obrazovanija RAO, 2000.
2. Vishnjakov S. A. Istorija gosudarstva i kul'tury Rossii v kratkom izlozhenii. M., 2003.
3. Istorija zarozhdenija kinematografa. URL: https://rat-felt.ru/istoriya-zarozhdeniya-kinematografa.html (accessed: 16.09.2021).
4. Klejn Je. G. Istorija voennoj muzyki v Rossii: uchebnoe posobie po kursu "Istorija russkoj muzyki" dlja studentov zaochnoj formy obuchenija po

special'nosti 030700 (050601.65) Muzykal'noe obrazovanie. Kostroma: Avantitul, 2011.

5. Lubashova N. I. Fenomen otechestvennoj kinematografii v sociokul'turnom prostranstve Rossii HH v. Monografija. Krasnodar, 2008.
6. Matveev V. Russkij voennyj orkestr. M.-L., 1965.
7. Nozdrunov B. Materialy po istorii russkoj voennoj muzyki vo vtoroj polovine 19 veka // Hrestomatija po istorii russkoj voennoj muzyki. Ch. 1. M., 1981.
8. Rogal'-Levickij D. R. Sovremennyj orkestr. T.1, 2. M., 1953-1958.
9. Russkaja muzyka vtoroj poloviny HH veka (uchebnoe posobie). URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=223 (accessed: 16.09.2021).
10. Rychkov K. N. Muzyka v sovremennom kommercheskom kinematografe SShA: dis. … kand. iskusstvovedenija, 2013. URL: http://cheloveknauka.com/muzyka-v-sovremennom-kommercheskom-kinematografe-ssha#ixzz6JnAbK1zT (accessed: 17.09.2021).
11. Titov S. N. Iskusstvo: ob#ekt, predmet, soderzhanie. Voronezh, 1987.
12. Tutunov V. I. Istorija voennoj muzyki Rossii. M., 2005.
13. Fedorov M. V. Dirizherskaja interpretacija muzykal'nogo proizvedenija (genezis i jevoljucija) avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedenija / Rost. gos. konservatorija im. S.V. Rahmaninova. Rostov-na-Donu, 2011.

Сун Тао
аспирант, факультет искусств,
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова»,
e-mail: sogntao9208@gmail.com

Sun Tao
Postgraduate student, Faculty of Arts,
Lomonosov Moscow State University

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ МЕЦЕНАТСТВА В ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Аннотация. Изучение меценатства является новой исследовательской темой в искусствоведении в Китае, и в последние годы она постепенно завоевывает внимание ученых-теоретиков не только в искусствоведении, но в других направлениях науки и практики. Тем не менее, теории искусствоведения все еще не хватает методологических работ по раскрытию истории, функции, роли меценатства в развитии культуры и искусства, имеющих практическую значимость для обоснования условий и организации движения меценатов в Китае.

Анализ научно-практической литературы, основных траекторий академических исследований, представлений и отношения к указанной теме учёных и практиков искусства – позволил автору обозначить существенные характеристики направлений истории развития меценатства в Китае. Автор раскрывает «исследовательский бум», последовавший за внедрением социологического подхода к искусству, – как разделительную линию для объяснения истории этого феномена. В статье делается попытка разделить ее на два этапа: начальный и этап систематического внедрения социологических методов в искусствознании.

Результаты диссертации поддержаны Китайским Стипендиальным Советом (CSC) Китайской Народной Республики.

Ключевые слова: христианские ценности, христианский гуманизм, произведения искусства, христианская живопись, фреска, психологическая дифференциация.

HISTORY OF THE STUDY OF PHILANTHROPY IN THE ART OF CHINA

Abstract. The study of philanthropy is a new research topic in art history in China, and in recent years it has gradually gained the attention of theoretical scientists not only in art history, but in other areas of science and practice. Nevertheless, the theory of art history still lacks methodological works on the disclosure of history, function, role of philanthropy in the development of culture and art, which are practical in substantiating the conditions and organization of the movement of philanthropists in China.

Analysis of scientific and practical literature, the main trajectories of academic research, ideas and attitudes of scientists and practitioners of art to this topic - allowed the author to outline significant characteristics of the history of the development of philanthropy in China. The author reveals the "research boom" that followed the introduction of a sociological approach to art – as a dividing line to explain the history of this phenomenon. The article attempts to divide it into two stages: the initial and the stage of systematic introduction of sociological methods in art science.

The results of the dissertation were supported by the Chinese Scholarship Council (CSC) of the People's Republic of China.

Keywords: philanthropy, philanthropy, history of the development of philanthropy in China, sociological approach, sociology of art, sociological method in art science.

Начальный этап исследования меценатства в Китае

История меценатства является малоисследованной темой в искусствоведении. Первая китайская работа на тему меценатства была опубликована в 1986 году [1]. Это авторский доклад был составлен по содержанию прослушанной автором лекции Питера Зельцера, выдающегося профессора истории искусств Калифорнийского университета в Беркли.

Отметим, в 1986 году Петер Зельц был приглашен Академией изящных искусств Чжэцзяна прочитать серию лекций на тему «Современное американское искусство», одна из которых была посвящена «Художественному меценатству в Америке».

Однако тема спонсорства в области искусства не стала предметом интереса китайских ученых, самым убедительным подтверждением чего является то, что с 1986 по 1998 гг. на тему спонсорства в области искусства мы смогли найти всего четыре статьи на китайском языке. Содержание этих статей было направлено на рассмотрение влияния и роли спонсорства в области иностранных искусств, причем две статьи были опубликованы в журналах «Art» [2] [3] («Art Hundreds» и «Art Garden (Изобразительное искусство в издании)»), остальные 2 – в Журнале экономической социологии [4] [5] (Сравнительные экономические и социальные институты и международные рынки). Если немного глубже взглянуть на подоплеку тематики и транслируемые ценности авторов этих статей, то легче найти внутреннюю связь.

Например, в 1988 году Сяо Цян написал в статье «Новые предприятия между бизнесом и искусством»: «Помимо промышленных предприятий, крупные банки, страховые компании, компьютерные компании и т.д. инвестируют значительные средства в искусство в Федеративной Республике Германии» [2]. По оценкам экономистов того времени, за два года немецкие компании потратили на финансирование искусства до 2,6 миллиарда немецких марок. Меценаты стремились повысить свой престиж и, таким образом, «установить искреннюю связь между искусством и экономикой» (цитируя директора «Филиппс Электроника»). Издательский отдел компании сделал это еще более очевидным: нельзя недооценивать значимость качества продукта и рекламу знаменитостей» [2]. Этот тезис, хотя и опубликованный в художественном журнале, практически не связан с внутренним смыслом искусства, а фокусируется на значении отношения к искусства в обществе.

Лю Хай в работе «Многонациональное спонсорство культуры и искусства крупными корпорациями» [4], опубликованной на форумах международных рынков в 1996-2005 годах, сделал то же самое, осветив ситуацию с международными концернами. В этой же статье Лю Хай «Международные рынки» [4] цитирует Петера Литтманна, председателя швейцарской компании одежды Hugo Boss и профессора экономики, обозначая основные стратегии международного меценатства, подчеркивая существенное влияние многонационального спонсорства на развитие мировой культуры и искусства.

Упомянем и более показательную статью в области экономических и управленческих наук «Большая роль корпоративного спонсорства и поддержки культуры и искусства», которая была опубликована в журнале «Сравнительные экономические и социальные системы», спонсором которого является Центральная академия истории и литературы партии. Содержание статьи раскрывает категорию «реформа экономической системы». Авторами выступили Йошихару Фукухара, третий президент «Shiseido», председатель совета директоров Японской ассоциации корпоративной культуры, и Лу Юн Сюэ, директор японского отдела документального перевода Центрального бюро компиляции и перевода Коммунистической партии Китая. В данной статье описывается влияние Ассоциации корпоративной культуры на развитие культуры и искусства с точки зрения направлений ее деятельности [5]. Несмотря на то, что ни один из двух авторов не имеет художественного образования и не получил специальной подготовки в области истории искусства, они имеют большой опыт и социальные связи в области корпоративных инвестиций и управления, а также японского перевода, соответственно.

Публикация Юань Сияна «Роль меценатства в итальянском ренессансе», вышедшая в «Art Garden» (Изобразительное искусство) в 1996 году является исключением в ряду упомянутых статей в связи с

рассмотрением вопроса некоторых исследований меценатства китайскими учеными в зарождающейся области истории искусства. Вместе с тем, отметим, что ее публикация также не привнесла системного взгляда и подхода в социологию искусства, воплощая собой лишь краткую основу, введение в древнюю историю зарубежного меценатства [3].

Судя по тому, насколько это научая литература, в основном, лишь поднимала вопрос и базировалась на изучении тенденций, современного состояния, роли зарубежного меценатства, краткой истории меценатства древних искусств, – в этих исследованиях отсутствовало упоминание об использовании значимых и надежных методов искусствоведения в период 1986-1998 годов. И, поэтому, результаты этих работ не могли удовлетворить потребности специалистов в раскрытии художественной значимости, стратегий и практик меценатства, а, значит, оставались в то время в перечне лишь теоретических изысканий. Изучение меценатства в Китае в этот период было и методологически (с позиции социологии искусства) недостаточно, и практически необоснованно, в том числе из-за невозможности формирования этой ценности в связи с неиспользованием социологических методов искусствознания.

Этапы развития исследований в области меценатства – внедрение социологического подхода к оценке сферы искусства

С 1960-х годов изучение истории искусства постепенно перешло от анализа формальных характеристик к изучению социальной истории искусства, к исследованию связи между меценатством и творчеством, социальными механизмами и искусством вошла в поле научного внимания.

Исследования на тему меценатства претерпели фундаментальные изменения в 1999 г., когда Цао Ицзян опубликовал статью «Художественный стиль и меценатская среда – концепции Хаскелла по истории искусств и методы исследования (I)». Это была первая работа на тему меценатства, обоснованная социологической теорией искусства [6]. Конечно, эта

трансформация на самом деле произошла раньше, еще в 1995 г., когда Цао Ицзян закончил учебу в Лондоне, лондонские власти ему отказали в возможности пребывания в Великобритании, и он решил вернуться в Китай – для проведения собственных художественных исследований.

Меценатство в сфере искусства является, очевидно, важной темой в изучении художественной социологии, – в течение двенадцати лет с 1986 по 1998 годы искусствоведы Европы опубликовали множество работ, вместе с тем, исследования по данной проблематике в Китае начались существенно позже, что обусловлено рядом причин.

Первая причина. Влиятельная и широко известная публикация, сама экспериментальная работа с использованием этого метода (Искусство в социальной истории) – появляется сравнительно поздно.

Книга «Патрон и художник – в искусстве и обществе Италии в стиле барокко» была впервые опубликована в 1962 году [6] и переиздана Йельским университетским издательством в 1980 году [7], всего 58 лет назад. Фрэнсис Хаскелл (1928-2000) – влиятельный искусствовед в области истории мирового искусства, он был профессором истории искусств в Оксфордском университете, в 1967 году присоединился к Национальному фонду коллекций произведений искусства, а в 1976 году и стал одним из его самых престижных членов. Хаскелл был избран членом Британской национальной академии, а в 1985 году был награжден медалью «Serena Research Project». Его труд «Искусство и общество в Италии эпохи барокко» оказало огромное влияние на изучение истории искусства.

Вторая причина связана с поздним введением предмета меценатства и социологии искусств в Китае. Эта теория была официально введена в Китае Цао Ицзяном в 1999 году, и по мере того, как социология искусств заполняла пробел в области меценатства, она быстро стала авторитетной теорией в области меценатских исследований в Китае.

Социологические исследования искусства Цао Ицзяна и Хаскелла

В Китае путь наследования подхода к социальной истории искусства определялся и направлялся, прежде всего, подходом Франсиса Хаскелла к социальной истории искусства.

В литературе ученых, пишущих на китайском языке, имеются многочисленные ссылки на работы Фрэнсиса Хаскелла, обоснована очевидная преемственность их исследований с работой этого искусствоведа. Например, профессор Китайской академии искусств Цао Ицзян, наставником которого был Фрэнсис Хаскелл, демонстрирует четкую линию преемственности с творчеством Фрэнсиса Хаскелла. Упомянем и другого профессора – Цао Ицзян из Китайской академии искусств, у которого Фрэнсис Хаскелл был непосредственным учителем и наставником.

Профессор Цао Ицзян является доктором философии Оксфордского университета, организатором группы по обзору дисциплин Государственного совета, заместителем директора Ученого комитета Китайской академии искусств, членом Комитета по теории искусств Ассоциации художников Китая. Цао Ицзян также является специальным профессором Шанхайского университета, бывшим деканом Китайской академии искусств – Школы искусств и гуманитарных наук, он имеет богатый академический опыт в области западной истории искусств, опубликовал и перевел пять книг, издано около 30 статей его авторства на китайском языке. Восемь работ профессора на английском языке вышли по трудам Фрэнсиса Хаскелла (Francis Haskell), Э. Г. Й. Гомбриха (E. H. Gombrich), М. Баксендейл (M. Baxendale) и др. [8].

Профессор Цао Ицзян на протяжении многих лет занимается исследованиями по истории западного искусства и его историографии, истории обменов между китайским и западным искусством, а также истории европейской масляной живописи. Его продуктивная работа и ее результаты пользуются большим влиянием не только в Китае, но и во всем мире. Его исследования по истории искусства, искусствоведению и концептуальной

истории уникальны в Китае. Как организатор группы по исследованиям в области искусствоведения при Комитете по ученым степеням Госсовета, профессор Цао Ицзян посвятил профессиональную жизнь развитию дисциплины «Искусство». Усилиями Цао Ицзяна и других экспертов: 28-е заседание Комитета по ученым степеням Госсовета в начале 2011 года утвердило «искусство» («Искусство в Китае») как самостоятельную дисциплину (13-я основная дисциплина). Таким образом, это направление стало самостоятельной дисциплиной на том же уровне, что и другие науки, что стало значительным вкладом в развитие искусства в Китае в целом. Он также был переизбран в качестве организатора подкомиссии по искусству и дизайну – в Национальный руководящий комитет по вопросам высшего художественного образования на последующей «Национальной конференции руководящего комитета по вопросам высшего профессионального образования» [9].

Аспирант Цао Ицзяна – доктор Вэньпин Ци – член Ассоциации Художников Провинции Цзянсу, окончил Шанхайский университет в 2014 году. Тема его докторской диссертации «Контекстуальный сдвиг в социальной истории искусства – взгляд Хаскелла на историю искусства с точки зрения высокого художественного патронажа и истории веселья» [10]. Следовательно, развитие школы социологической теории искусства в Китае активно продолжается.

В современных реалиях, в опоре на многочисленные цитаты и анализ исследований в области меценатства Фрэнсиса Хаскелла китайскими учеными, нам нетрудно представить и понять его работу и осознать сущность подхода Хаскелла к социальной истории искусства в Китае. Велико влияние основной исследовательской программы социологии искусства на области меценатства в Китае.

Китайские художники и меценаты и социологическое исследование искусства

Конечно, существует не один источник методологических исследований в социологии искусства в Китае. Другая научная традиция проистекает из США, где работают три профессора, в том числе Ли Чжуцзинь. Серия докладов с симпозиума по китайской живописи, состоявшегося 20-24 ноября 1980 года, представляют собой еще один источник исследований в социологии искусства в Китае. Серия эссе «Китайские художники и меценаты – социальные и экономические факторы в китайской живописи» – переведена и представлена в Китае Чэнь Чуанси и Ши Ли – в 2003 году [11].

Симпозиум, проведенный в Музее Искусств Нельсона А. Джонса в ноябре 1980 года при спонсорской поддержке Американского совета научных обществ, дал Ши Ли доступ к ряду диссертации по китайским художественным специальностям в американских университетах, многие из которых этот автор самостоятельно исследовал и нашел, изучая китайское искусство прошлого. Для нас интересен один из наименее обсуждаемых аспектов истории искусства: отношения между художником и меценатом, которые он также сделал темой этого симпозиума. Был получен объемный феноменологический материал, обобщен в коллекции из шестнадцати работ китайских живописцев и меценатов «Социально-экономические факторы в китайской живописи». Эта коллекция дополнилась специальной лекцией Гао Цзихана. Серия докладов также разделена в хронологическом порядке на три раздела: первый – о покровительстве при дворе, второй – о покровительстве живописи в Сучжоу, а третий – о покровительстве живописи в других регионах Цзяньнань, начиная с конца династии Мин и начала Цин, заканчивая концом династии Цин. Широкий охват содержания книги обусловил серьезный запас интеллектуального резерва – для социологического видения искусства. Ши Ли заявляет, что «исследования

этих молодых ученых – вышли за рамки стадий развития эстетического восприятия, стилистического анализа, компетенций, документального обобщения, живописных исследований и литературной критики, – чтобы изучать живопись с более широкой точки зрения китайской культуры» [12]. Это полностью отражает макроперформансные (всеохватывающие) характеристики социологического подхода Ли к искусству.

В течение 2003 г. в журнале Жунбаожай (№№ 1-5) – публикуется серия статей иностранных ученых – Ли Чжуцзинь, Д. К. Мюррей, Л. Чуджин, М. С. Вайденер, В. Пайшенг, Д. Сенраубо и другие. Главным редактором этого журнала был Ли Чжуньчжэнь, авторитетный эксперт по современной китайской живописи в США, а переводчиками – Ши Ли и Чэнь Чуаньши (Чэнь Чуаньши был когда-то приглашен Ли Чжуньши стать научным сотрудником Канзасского государственного университета в 1986 году, а также подружился с Ли Чжуньчжэнем в связи с этим опытом) [11].

С тех пор китайские живописцы и меценаты – становятся популярной проблематикой в области изучения китайского меценатства.

Заключение

Из приведенных исторических источников нетрудно сделать вывод, что социологические методы помогли установить исследовательскую парадигму для изучения меценатства в Китае, и что систематизация таких исследований – напрямую связана с импортированием академической традиции, описанной выше. Это имеет значение для дальнейшего объяснения развития исследований меценатства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лю Чи. Патронат искусств в США [J] // Изобразительное искусство, 1986(07):70-72.
2. Сяо Цян. Новое совместное предприятие между предприятием и искусством [J] // Art Hundreds, 1988(01):127.

3. Ян Юань Сиян. Роль меценатов в итальянском Возрождении[J] // Yiyuan(Art Edition),1996(01): 52-55.
4. Лю Хай. Многонациональное спонсорство культуры и искусства крупными компаниями [J] // Международные рынки, 1996(05):33.
5. Ёсихару Фукухара, Лу Ёнсуэ. Большая роль корпоративного спонсорства и поддержки культуры и искусства[J] // Сравнение экономических и социальных систем, 1992(04): 66.
6. Цао Ицзян. Художественный стиль и меценатская среда – исторические концепции искусства Хаскелла и методы исследования (I)[J] // Новое искусство, 1999(04): 3-5.
7. Haskell Francis Patrons и Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque [Francis Haskell. Патроны и Художники: Изучение отношений между итальянским искусством и обществом в эпоху барокко].
8. Китайская академия искусств – Профессор без отрыва от производства – Цао Ицзян. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.caa.edu.cn/sz/zzjs/caoyiqiang/huojiang/index.html. (обращение дата: 22.09.2021).
9. Цао Ицзян повторно назначен организатором подкомиссии по искусству и дизайну Национального аспирантского художественного руководящего комитета [Электронный ресурс]. – URL: https://msxy.qdu.edu.cn/info/1044/1275.htm (обращение дата: 22.09.2021).
10. Ци Вэньпин. Контекстуальный сдвиг в искусствоведении [D]. – Шанхайский университет, 2014.
11. Ши Ли, Чэнь Чуанси, Ли Чуджин, Джулия К. Мюррей // Китайские художники и меценаты (I)[J]. Жунбаожай, 2003(01):222-235.
12. Социально-экономические факторы в китайской живописи, Тяньцзинь / Под редакцией Ли Чуцзиня, переведена Ши Ли. – Издательство народного изобразительного искусства Тяньцзиня, 2013.

REFERENSES

1. Lju Chi. Patronat iskusstv v SShA [J] // Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986(07):70-72.

2. Sjao Cjan. Novoe sovmestnoe predprijatie mezhdu predprijatiem i iskusstvom [J] // Art Hundreds, 1988(01):127.
3. Jan Juan' Sijan. Rol' mecenatov v ital'janskom Vozrozhdenii[J] // Yiyuan(Art Edition),1996(01):52-55.
4. Lju Haj. Mnogonacional'noe sponsorstvo kul'tury i iskusstva krupnymi kompanijami [J] // Mezhdunarodnye rynki, 1996(05):33.
5. Josiharu Fukuhara, Lu Jonsuje. Bol'shaja rol' korporativnogo sponsorstva i podderzhki kul'tury i iskusstva[J] // Sravnenie jekonomicheskih i social'nyh sistem, 1992(04):66.
6. Cao Iczjan. Hudozhestvennyj stil' i mecenatskaja sreda istoricheskie koncepcii iskusstva Haskella i metody issledovanija (I)[J] // Novoe iskusstvo, 1999(04):3-5.
7. Haskell Francis Patrons i Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque [Francis Haskell. Patrony i Hudozhniki: Izuchenie otnoshenij mezhdu ital'janskim iskusstvom i obshhestvom v jepohu barokko].
8. Kitajskaja akademija iskusstv Professor bez otryva ot proizvodstva Cao Iczjan. URL: https://www.caa.edu.cn/sz/zzjs/caoyiqiang/huojiang/index.html. (accessed: 22.09.2021).
9. Cao Iczjan povtorno naznachen organizatorom podkomissii po iskusstvu i dizajnu Nacional'nogo aspirantskogo hudozhestvennogo rukovodjashhego komiteta. URL: https://msxy.qdu.edu.cn/info/1044/1275.htm (accessed: 22.09.2021).
10. Ci Vjen'pin. Kontekstual'nyj sdvig v iskusstvovedenii [D]. Shanhajskij universitet, 2014.
11. Shi Li, Chjen' Chuansi, Li Chudzhin, Dzhulija K. Mjurrej // Kitajskie hudozhniki i mecenaty (I)[J]. Zhunbaozhaj, 2003(01):222-235.
12. Social'no-jekonomicheskie faktory v kitajskoj zhivopisi, Tjan'czin' / Pod redakciej Li Chuczinja, perevedena Shi Li. Izdatel'stvo narodnogo izobrazitel'nogo iskusstva Tjan'czinja, 2013.

Зонтова Екатерина Олеговна
доцент кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации,
ФГБОУ ВО «Владимирский государственный
университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых»,
e-mail: zontova-ekaterina@mail.ru

Zontova Ekaterina O.
Associate Professor of the Department of DIIR,
Vladimir State University

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИИ РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ (ИКОН)

Аннотация. В статье обозначена актуальность проведения технологической последовательности в процессе реставрации произведений станковой темперной живописи. Представлена характеристика этапов реставрационного исследования объекта реставрации, рассмотрены методические особенности проведения названных этапов. Проведён анализ характерных особенностей функций, направленных на выявление необходимых этапов реставрации. Рассматриваются возможности включения структурных компонентов методики в процесс восстановления объекта реставрации.

Ключевые слова: реставрационные действия, исследования объекта реставрации, этапы реставрации произведений темперной живописи.

METHODOLOGICAL FEATURES OF THE TECHNOLOGY OF RESTORATION OF WORKS OF EASEL TEMPERA PAINTING (ICONS)

Abstract. The article indicates the relevance of the technological sequence in the process of restoration of works of easel tempera painting. The characteristics of the stages of the restoration research of the object of restoration are presented, the methodological features of the said stages are considered. The analysis of the characteristic features of the functions aimed at identifying the necessary stages of restoration has been carried out. The possibilities of including the structural

components of the technique in the process of restoring the object of restoration are considered.

Key words: restoration actions, research of the object of restoration, stages of restoration of works of tempera painting.

На основе исследований трудов Г.С. Клоковой, О.В. Деминой, Ю.Г. и Ф.Ю. Бобровыми, А.Б. Алешиным, Б.Н. Киреевой, А.Б. Николашкиной, И.П. Гориным, Ю.И. Гренбергом, В.В. Филатовым и др., посвященных описанию последовательности выполнения консервации и реставрации станковой живописи, характеристике методов, применяемых в процессе реставрации произведений станковой живописи (икон и картин), были определены базовые принципы авторской технологии реставрации и консервации работ по станковой живописи (икон и картин).

Отметим, что все процессы и исследования реставрационных и консервационных работ должны проводиться под руководством реставратора определенной категории. В тоже время на каждый реставрируемый памятник составляется отчетная документация, включающая реставрационный паспорт памятника движимого имущества, утвержденный МК РФ, а так же подробная и поэтапная фотофиксация каждого этапа процесса реставрации; картограммы сохранности произведений станковой живописи – изображение, свидетельствующее о всех повреждениях объекта, которое позволяет определить методику дальнейших консервационно-реставрационных работ; возможный план реконструкции утраченных фрагментах авторской живописи, составляемый по аналогии с сохранившейся авторской живописью и подобранным аналогам, соответствующим времени создания произведениям и авторской манере.

На основании вышеизложенного рассмотрим этапы реставрационных действий:

I. Исследования объекта реставрации и начальная подготовка реставрационных процессов

Следует заметить, что перед лабораторными исследованиями проводится подробное визуальное исследование, которое позволяет более точно определить уникальную методику реставрации иконы. На этом этапе выявляются поздние вставки и «поновления». Перечень визуальных исследований также отражается в документе реставрационного паспорта памятника движимого имущества утвержденный МК РФ.

Далее лабораторные исследования определяют технологию реставрации. К ним относят: определение pH-поверхности (если pH-поверхности нейтральна, значение по индикаторной лакмусовой шкале 6-7, то нейтрализацию не проводят), анализ на состав грунта и связующего красочного слоя (позволяет определить методику укрепления грунта и красочного слоя; гипсовые грунты более толстые и сильнее размываются, меловые – более поздние; масляное и темперное связующее красок определяет технологию живописи), водорастворимость пигментов и клеев (при размокании пигментов перед нанесение профилактической заклейки дополнительно укрепляют, записи - смывают), микрошлифы, ИК и УФ-исследование, рентген. Эти действия проводятся при помощи УФЛ и ИК-ламп в специально оборудованных помещениях, а также применяются различные индикаторы и химические реактивы. Для проведения рентген-анализа необходимо специальное оборудованное помещение (например, рентген-установка и свинцовые панели).

Подчеркнем, что отдельно рассматривается необходимость проведения консервации и реставрации окладов и сорочек на иконах, киотов, рамок и реек при наличии. Первый этап, соответственно, заключается в их демонтаже, заключительный – в их монтаже.

II. Определение плана реставрационных мероприятий, который составляется на основании проведенных исследований на предыдущем этапе

Материалы, используемые в реставрации должны отвечать требованиям – обратимость, не превышение плотности авторской древесины, не искажение авторского замысла, обеспечение целостной взаимосвязи элементов иконы. В процессе реставрации объекта – иконы выполняются следующие действия:

– нейтрализация pH-среды на поверхности: (проводят обработку поверхности с помощью нанесения нейтрализующего состава (2% лимонной кислоты или 2% нашатырного спирта) из мелкодисперсного пульверизатора или с кисти);

– при наличии грубых грязевых и поздних наслоений проводят их удаление, а также снятие наклеек при их наличии;

– фрагментарное укрепление грунта и красочного слоя открытым способом проводят при наличии отставаний, вздутиях, шелушениях и кракелюре грунта и красочного слоя (выполняют пробы коллагеновыми клеями, подбирается концентрация и температура состава для укрепления грунта и красочного слоя);

– укрепление грунта и красочного слоя с одновременным нанесением профилактической заклейки, далее подбирают укрепляющий состав, проводят нанесение на укрепляемую поверхность листов папиросной или микалентной бумаги;

– проведение дезинсекции. Эти действия проводятся при наличии следов жизнедеятельности жуков-точильщиков оборотная сторона, торцы, летные ходы жука-точильщика с лицевой стороны обрабатывают составом инсектицида в соответствии с инструкцией по применению (обязательно использование СИЗ);

– демонтаж гвоздей (петель, крючков и пр.) с оборотной стороны иконы. При удалении металлических элементов под инструменты следует подкладывать плотный картон или деревянный брусок, чтобы не повредить

поверхность иконы. Под удаляемые гвозди подводится состав спирт и вода в соотношении 1:1. Если гвозди не удаляются, их оставляют в основе; если гвоздь выступает над поверхностью доски, его вбивают молотком, предварительно подложив брусок, чтобы не повредить икону;

– калькирование надписей с оборотной стороны, которое выполняется четко по сохранившимся просматриваемым контурам изображения надписей, кальку сохраняют в приложении;

– удаление загрязнений с оборотной стороны иконы. Необходимо подобрать наиболее подходящий состав на удаление загрязнений и определить технологию. Технология должна обеспечивать сохранность авторских покрытий;

– укрепление деструктированной древесины. На этом этапе используют составы, обеспечивающие восстановление твердости мягких пористых поврежденных поверхностей, проникающих вглубь деструктированных досок (например: Borma Wachs, Акрисил – 95 марок А и Б);

– склейка досок и трещин основы, восполнение утрат и обгоревших фрагментов основы, наращивание древесины, вклейка шпонок, заметим, что клеевые пленки не должны превышать плотность древесины и обеспечивать плотное сцепление элементов иконы;

– тонирование восполненных фрагментов основы и потертостей, восстановление целостности авторских покрытий;

– покрытие оборотной стороны иконы защитным составом. Необходимо выполнить следующие требования - покрывающие составы должны обеспечивать наличие гигроскопичных пленок и предохранять основу от атмосферных воздействий. В помещениях с колебаниями температурно-влажностного режима оборотная сторона покрывается

защитным воско-скипидарным составом, существует горячий и холодный способ обработки основы;

– снятие профилактической заклейки. При этом используют горячие фланелевые компрессы, в процессе необходимо следить за равномерностью удаления папиросной/микалентной бумаги. В этом случае недопустимо снимать бумагу «на сухую», недопустимо окрашивание увлажненных ватных тампонов в цвет пигмента;

– проведение сложного укрепления грунта и красочного слоя. Данный процесс проводят способом закрытой распарки, также используют состав коллагенового клея и папиросную или микалентную бумагу (при необходимости процесс может повторяться);

– подведение реставрационного грунта. Грунт подводят строго в границах утрат авторского. Используют коллагеновый клей и тонкодисперсный мел, для пластичности возможно добавление небольшого количества льняного масла;

– удаление загрязнений с лицевой стороны иконы. Это действие характерно выполнением проб, с помощью которых подбирается состав и технология. Технология должна обеспечивать сохранность авторского покрытия иконы. Контроль выполнения данного процесса ведется при помощи дополнительного УФ-исследования;

– удаление грубых поздних записей. Удаление записей ведется после проведения соответствующих проб на каждом раскрываемом элементе изображения, определяется сохранность нижележащей живописи, количество слоев записей. При отсутствии нижележащей живописи и соответствии записи визуальному восприятию иконы запись не удаляется. Водорастворимые записи удаляют еще на этапе укрепления грунта и красочного слоя открытым способом, перед нанесением профилактической заклейки. Для удаления грубых записей подбирают растворитель (от слабого

к сильному: пинен; этиловый спирт: пинен; этиловый спирт; диметилсульфоксид; изопропиловый спирт; монометиловый эфир этиленгликоля; моноэтиловый эфир этиленгликоля; диметилацетамид; диметилформамид; растворитель 646; ацетон; растворитель Р4 и другие). Технология может заключатся в обработке поверхности с помощью ватного тампона (полусухого, влажного, сильно увлажненного), нанесения растворителя с кисти, сухим способом, с помощью регенерационной коробочки Петтенкофера, с помощью фланелевого компресса (подбирают время экспозиции компресса). При необходимости проводят довыборку;

– регенерация, утоньшение и выравнивание покрывной пленки: технология регенерации лака определяется проведением проб: методом Петтенкофера, Ракитина или контактным способом. Утоньшение и выравнивание пленок относят к живописной части реставрации иконы;

– проведение повторного укрепления грунта и красочного слоя;

– тонирование утрат живописи и реконструкция утраченного изображения. Тонирование проводят в границах утрат и потертостей авторской живописи, на тон светлее, методом «пуантели», заливки тоном, «регатино» или «траттежио». Реконструкция проводится после подбора и анализа аналогов той или иной иконы, в соответствии с манерой авторского письма, времени и школы создания иконы (выполняется подробный план реконструкции);

– покрытие иконы защитным слоем лака является завершающим процессом реставрации произведения. Покрывают иконы слоем лака со светозащитными фильтрами, тонким слоем, не искажающим цветовой тон авторской живописи.

III. Выполнение необходимых дополнительных работ и определение рекомендаций по условиям хранения объекта реставрации

На этом этапе рекомендуется изготавливать киот под икону, позволяющий защитить отреставрированный объект от дальнейших разрушений, а также киот может подчеркнуть значение и художественную выразительность реставрируемого произведения. При наличии киота, в который была помещена реставрируемая икона, может выполняться его реставрация. Заметим, что киоты более позднего периода часто выполнялись с резными золочеными рамами, поэтому нередко возникает необходимость их сохранности. В связи с этим разрабатывается уникальная технология восстановления киота и рамы, включающая: обеспыливание, подклейка элементов, восстановление утраченных элементов, тонирование, покрытие лаком, вставка стекол.

Отметим, что при наличии на иконе оклада выполняют его консервацию: удаляют загрязнения и следы коррозии, проводят обезжиривание и расправляют деформации. Также проводят реставрацию сорочек: расправляют деформации, восполняют утраты и прорывы методом «встык», удаляют загрязнения, проводят необходимые тонировки.

В завершении работ приводятся рекомендации по условиям хранения, в соответствии с условиями, в которых будет размещен объект. Данные рекомендации должны обеспечить сохранность произведения. Они подробно описываются в документе реставрационного паспорта памятника движимого имущества, утвержденного МК РФ. Наиболее важным является соблюдения температурно-влажностного режима – 18-25С, допустимо колебание температуры на 1-2 градуса, и влажность воздуха 50-55%, также с колебанием в 1-2%. Недопустимо попадание грязи и пыли на поверхность иконы, избегать попадания прямых солнечных лучей. В действующих храмах нельзя протирать иконы влажными тряпками и другими агрессивными составами, в том числе лампадным или другим маслом, необходимо располагать иконы вдали от отопительных приборов и предохранять от сквозняков. Так же выше были даны рекомендации для изготовления киота.

Рекомендации корректируются в зависимости от индивидуальных особенностей тех или иных помещений, куда будет помещен памятник.

На основании вышеизложенного можно подчеркнуть, что технология реставрационных работ позволяет выявить подлинную авторскую живопись, в процессе раскрытия может определиться имя иконописца, время и место создания памятника, а это особенно важно при атрибуции произведения и выявлении уникального культурного наследия России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров Ю. Г. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. – М.: Художественно-педагогическое издательство, 2008.
2. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. – М: Изобразительное искусство, 1982.
3. Клокова Г. С. Реставрация произведений станковой темперной живописи / Г. С. Клокова, О. В. Демина, А. В. Инденбом. – М.: ПСТГУ, 2012.
4. Клокова Г. С., Демина О. В. Реставрация произведений станковой темперной живописи. – М.: ПСТГУ, 2018.
5. Филатов В. В. Реставрация станковой темперной живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1986.

REFERENSES

1. Bobrov Ju. G. Konservacija i restavracija stankovoj tempernoj zhivopisi. M.: Hudozhestvenno-pedagogicheskoe izdatel'stvo, 2008.
2. Grenberg Ju. I. Tehnologija stankovoj zhivopisi. M: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982.
3. Klokova G. S. Restavracija proizvedenij stankovoj tempernoj zhivopisi / G. S. Klokova, O. V. Demina, A. V. Indenbom. M.: PSTGU, 2012.
4. Klokova G. S., Demina O. V. Restavracija proizvedenij stankovoj tempernoj zhivopisi. M.: PSTGU, 2018.
5. Filatov V. V. Restavracija stankovoj tempernoj zhivopisi. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986.

Патина Татьяна Евгеньевна
старший преподаватель кафедры
Искусства костюма и моды
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: patina.tati@gmail.com

Patina Tatiana E.
Senior Lecturer of the Department of Costume and Fashion Art,
Kosygin Russian State University
(Technology. Design. Art)

ОРНАМЕНТ В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье рассмотрены основные теоретические аспекты, определяющие понятие орнамента и его прикладное значение в современном визуальном пространстве. Проведен обзор научных работ российских и зарубежных авторов. Сделан вывод о том, что орнамент имеет многовековую историю, испытывает влияние современных трендов в декоративно-прикладном искусстве и эстетических практиках, но при этом не утратил своих функций и ценностных смыслов.

Ключевые слова: орнамент, украшение, функции, принципы, ценности, тенденции.

ORNAMENT IN THE MODERN VISUAL SPACE: THEORETICAL ASPECT

Abstract. The article discusses the main theoretical aspects that define the concept of ornament and its applied meaning in the modern visual space. The review of scientific works of Russian and foreign authors is carried out. It is concluded that the ornament has a centuries-old history, is influenced by modern trends in decorative and applied art and aesthetic practices, but has not lost its functions and value meanings.

Key words: ornament, decoration, functions, principles, values, trends.

Сегодня вопрос орнамента и его «надлежащего» использования приобрел новую актуальность в связи с широким разнообразием использования и распространения цифровых технологий, при которых создание и применение орнамента наблюдается в разнообразном исполнении – от этикеток продуктов до элементов архитектуры. Цифровые технологии являются частью этой эволюции, внедряющей гибкое малотиражное производство и создание индивидуальных изделий, и влекущей за собой свободу творчества и производства, что является революционным по сравнению со стандартами массового производства. Таким образом, открываются новые перспективы использования орнамента как в рамках технологических отраслей, так и в работе независимого дизайнера. В связи с чем актуальными являются рассуждения о том, имеет ли орнамент потенциал для стимулирования или замедления потребления наряду с обсуждением его способности создавать смысл для жизни людей.

Орнамент (от лат. ornamentum, украшение) представляет собой ритмический узор, исполняемый в различных техниках и выступает как неотъемлемый признак определенного стиля в зодчестве, графике, и некоторых видах декоративно-прикладного искусства, обладающий композиционными принципами, законами начертания и раппортными композициями.

По мнению Е. В. Тицкой и М. В. Громовой, «орнамент в настоящее время используется практически во всех видах искусства: живописи, скульптуре, графике, архитектуре, дизайне и декоративно-прикладном искусстве. Его можно наблюдать в таких направлениях и течениях современного искусства, как поп-арт, оп-арт, инсталляция, боди-арт, лэнд-арт, стрит-арт и др. Наиболее актуальные и популярные виды декоративно-прикладного искусства, такие как декупаж, квиллинг, батик, гобелен, керамика, роспись по стеклу и т.д. нередко имеют орнаментальное начало.

Также орнамент применяется в дизайне интерьеров, одежды, ландшафтном, архитектурном, книжном, графическом и веб-дизайне» [3].

Для орнамента характерен ряд специфических особенностей:

– Орнамент в значительной степени зависит от характера декорируемого предмета, его формы и материала.

– Орнамент отличается условностью изображения, трансформацией или упрощением формы, основанной на методе стилизации.

– Орнамент не является самостоятельным произведением искусства и не может фиксировать на себе основное внимание зрителя.

Последнее утверждение вызывает много противоречий у историков и теоретиков искусства.

Первое мнение – тесная связь с формой предмета говорит о том, что орнаментальное искусство является дополнительным по сравнению, например, с живописью или архитектурой. Так как он не выделяется в независимую от прикладного искусства область художественного творчества (не существует в виде самостоятельного произведения).

Второе мнение говорит о том, что орнамент нельзя считать только художественным средством. Так как он является сложной художественной структурой, для создания которой используются различные выразительные и семантические средства. Соответственно, орнамент может существовать самостоятельно, независимо.

В своей работе С. В. Павлова, Т. С. Бекетова отмечают: «Орнаменты, которые относятся к культурным ценностям любого народа, широко распространены в быту, интерьере, архитектуре и т.д., они – одно из древнейших проявлений народного творчества… Он не только оформляет поверхность, акцентируя внимание на той или иной детали, но и обогащает художественно-образный смысл произведений народного прикладного искусства. Орнамент по своему характеру может выступать в качестве связующего компонента в изобразительном искусстве, так как в нем

нуждается не только народное искусство, но и архитектура, декоративная живопись, скульптура, дизайн. Будучи основой художественного образа, он способствует формированию образно-пластического содержания произведения, выражает её тектонику, выстраивает пространственную структуру, образует поверхность предмета, т.е. его материальную основу [1].

Орнаментные изображения выполняют целый ряд функций (рис. 1).

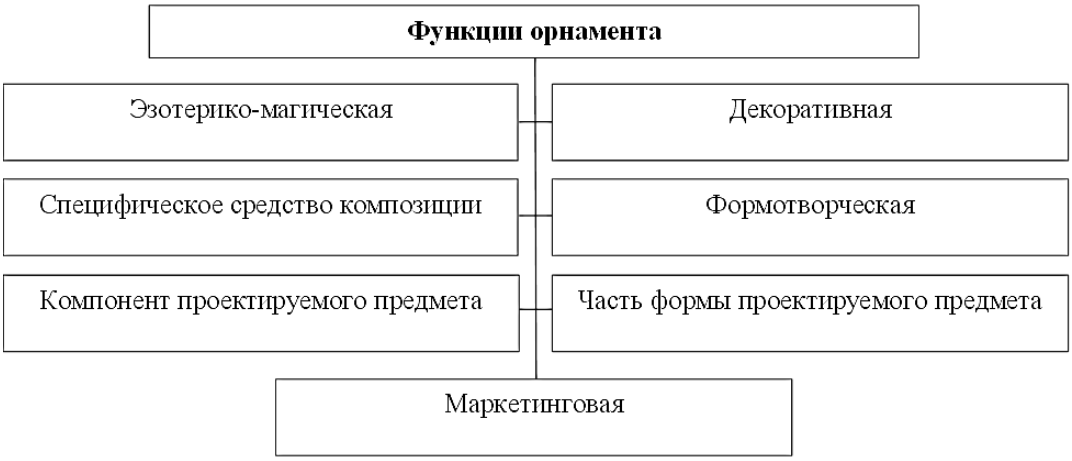

Рисунок 1 – Функции орнамента

«Художественный образный язык орнамента многообразен, выполняя задачу декоративного значения, он часто играет роль социальную, указывает на этническую принадлежность, является средством выражения народного мировоззрения» [2]. При этом орнаментальные формы дифференцируются в зависимости от происхождения, содержания изобразительных форм и характера их исполнения. Основные орнаментальные формы представлены на рисунке 2.

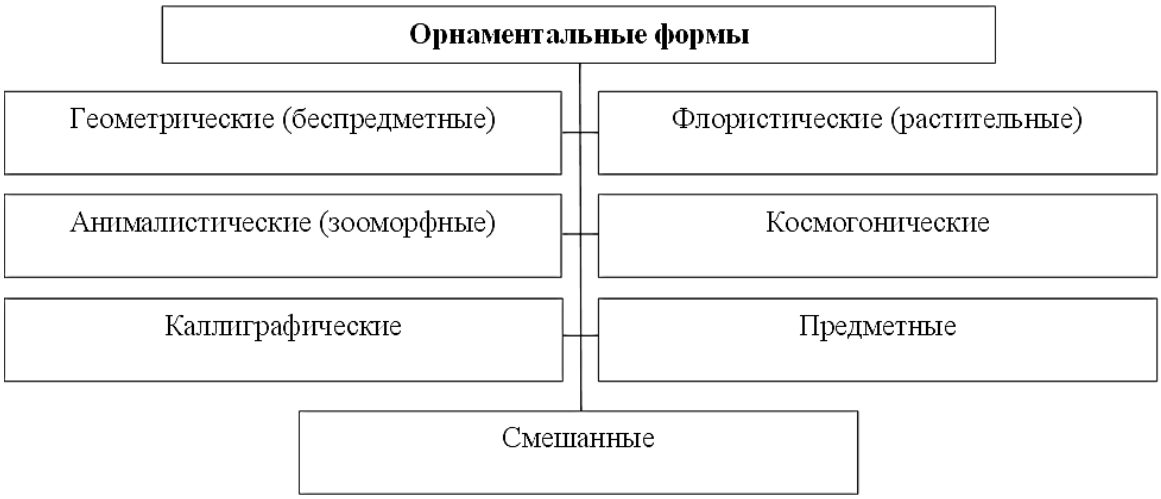

Рисунок 2 – Основные орнаментальные формы

По мнению Б. П. Торебаева, К. А. Жолдасбековой, К. М. Темиршикова «классификация орнаментальных мотивов необходима при оценке художественного оформления изделий, в частности дизайн текстиля и перспективного планирования ассортимента тканей, так как художественно-колористическое оформление должно, прежде всего, соответствовать их назначению» [4].

Следует отметить, что термины «орнамент» и «украшение» часто используются взаимозаменяемо, имея в виду украшение архитектуры, окружающей среды, предметов и человеческого тела, а также включая модный текстиль. Использование орнамента так же старо, как и человечество, и, по словам историка дизайна Дэвида Бретта, украшение является выражением глубокой человеческой потребности в визуальном удовольствии.

Он находит, что украшение – это: «...склонность, мало чем отличающаяся от способности к языку и счету, присущая нашей природе, без которой мы не были бы полноценными человеческими существами. Точно так же, как нет обществ, которые не говорили бы или не считали, так нет и

обществ, которые не украшали бы, не приукрашивали и не создавали узоры. [5].

Д.Бретт рассматривает украшение и орнамент как совокупность декоративно-прикладных практик, посвященных в основном визуальному удовольствию. Он определяет их как ценности, включающие социальное признание, удовлетворение восприятия, психологическое вознаграждение и эротическое наслаждение. Все эти ценности могут присутствовать в модных тканях с орнаментом, и можно добавить, что использование исторических ссылок является частью модной игры, отраженной как в силуэтах одежды, так и в текстиле. «Модный текстиль с принтом улавливает «дух времени» подобно сейсмографу и служит движущей силой изменения моды с тех пор, как индустриализация вывела этот товар на массовый рынок во всем мире» [8]. Дэвид Бретт отмечал, что, «набивные хлопчатобумажные ткани для одежды были одними из основных средств социальной дифференциации и «особого» выбора, который был доступен женщинам в начале девятнадцатого века; средством, с помощью которого можно было бы определить многочисленные и постоянно меняющиеся «нормы» [6].

Сегодня мы живем в условиях глобализации экономики имиджа, где «быстрая мода» и текстиль с орнаментом как никогда играют важную роль в выражении нашей идентичности и ценностей. Эта практика особенно актуальна с учетом того, что «предметы одежды во всем мире выходят из употребления и выбрасываются с ускоряющейся скоростью» [7].

Использование орнаментов в создании предметов быта, декора, архитектуры и пр. придает объекту определенное ценностное наполнение, взаимосвязанное и взаимовлияющее непосредственно на ценность предмета, на который нанесен орнамент. При этом, с течением времени ценность орнамента может претерпевать изменения, что неизбежно меняет и ценность объекта.

Ценностная нагрузка, которую несет орнамент, может быть рассмотрена в нескольких областях (рис. 3):

– ценность времени: обеспечение объекту «модерновости», модности, тренда; или, наоборот, – создание ощущения прошлого, атмосферы определенного периода;

– функциональная ценность: идентификация с возрастом (например, орнамент детской одежды), или потребительскими свойствами (например, олимпийский орнамент на предметах спортивной одежда);

– ценность актуальности: формирование «духа времени»;

– ценность периода: отражение исторической эпохи, времени, обстоятельств и пр.

Рисунок 3 – Орнамент как совокупность ценностных смыслов

Рассматривая современное использование орнамента в разных масштабах и контекстах – от модного текстиля и предметов интерьера до архитектуры – следует отметить, что срок службы здания отличается от срока службы модного платья или сувенирного предмета. Кроме того, с появлением цифровых технологий и параметрического дизайна возник соответствующий и растущий интерес к цифровым украшениям и ремеслам. Цифровые технологии могут стать средством создания удивительных декоративных украшений. Орнамент, который всегда ассоциировался с материалами и инструментами, традиционно понимался как результат аналоговых операций. В соответствии с новыми процессами проектирования

и изготовления, основанными на цифровых данных, возникает необходимость рефлексии и изучения сущности орнамента как функции эстетики и производительности.

Так, например, Кайл Миллер в отношении архитектурных объектов утверждает: «вместо того, чтобы рассматриваться в качестве декора, орнамент теперь может быть понят как единая, перформативная, функциональная составляющая здания, которая несет техническую нагрузку – такие как корпуса, диафрагмы, модуляции дневного света и контроля температуры, – а также эстетические и аффективные аспекты, которые усиливают визуальные потенции и общие эмоциональные эффекты современной структуры, и, более конкретно, современного фасада здания» [9].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что орнамент, пройдя многовековую историю, не утратил своего художественного, эстетического, маркетингового и иного значения в современном визуальном пространстве. Будучи частью визуализации объективной социальной реальности, орнамент в своем прикладном воплощении испытывает влияние современных трендов, проявляющихся в трансформации декоративно-прикладного искусства и эстетических практиках, но при этом не утратил своих функций и ценностных смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Павлова С. В., Бекетова Т. С. Этнокультурный аспект использования орнамента в современном дизайн-проектировании Бурятии // Вестник Казахского государственного женского педагогического университета. – 2018. – № 4. – С. 173-177.
2. Симонова Л. А. Использование орнамента в искусстве лаковой живописи // Декоративно-прикладное искусство и образование. – 2013. – № 2 (6). – С. 53-56.

3. Тицкая Е. В., Громова М. В. Книжный орнамент и его использование в текстильной продукции // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2017». Всероссийский форум молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». – М., 2017. – С. 124-127.
4. Торебаев Б.П. Орнамент: понятия, этапы развития, использования в украшении текстиля / Б. П. Торебаев, К. А. Жолдасбекова, К. М. Темиршиков// Евразийский союз ученых. – 2016. – № 5-2 (26). – С. 141-142.
5. Brett D. Rethinking decoration. Pleasure & ideology in the visual arts. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
6. Brett D. On decoration. – Cambridge: The Lutterworth Press, 1992.
7. Fletcher K., Grose L. Fashion & sustainability: Design for change. – London: Laurence King, 2012.
8. Forty A. Objects of desire. Design and society since 1750. – London: Thames & Hudson, 1986.
9. Miller K. Organized Crime: The Role of Ornament in Contemporary Architecture, Parametricism (SPC). ACADIA Regional 2011 Conference Proceedings. 2011.

REFERENSES

1. Pavlova S. V., Beketova T. S. Jetnokul'turnyj aspekt ispol'zovanija ornamenta v sovremennom dizajn-proektirovanii Burjatii // Vestnik Kazahskogo gosudarstvennogo zhenskogo pedagogicheskogo universiteta. 2018. No 4. Pp. 173-177.
2. Simonova L. A. Ispol'zovanie ornamenta v iskusstve lakovoj zhivopisi // Dekorativno-prikladnoe iskusstvo i obrazovanie. 2013. No 2 (6). Pp. 53-56.
3. Tickaja E. V., Gromova M. V. Knizhnyj ornament i ego ispol'zovanie v tekstil'noj produkcii // Vserossijskaja nauchno-prakticheskaja konferencija

«DISK-2017». Vserossijskij forum molodyh issledovatelej «Dizajn i iskusstvo strategija proektnoj kul'tury XXI veka». M., 2017. Pp. 124-127.

4. Torebaev B.P. Ornament: ponjatija, jetapy razvitija, ispol'zovanija v ukrashenii tekstilja / B. P. Torebaev, K. A. Zholdasbekova, K. M. Temirshikov// Evrazijskij sojuz uchenyh. 2016. No 5-2 (26). Pp. 141-142.
5. Brett D. Rethinking decoration. Pleasure & ideology in the visual arts. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
6. Brett D. On decoration. Cambridge: The Lutterworth Press, 1992.
7. Fletcher K., Grose L. Fashion & sustainability: Design for change. London: Laurence King, 2012.
8. Forty A. Objects of desire. Design and society since 1750. London: Thames & Hudson, 1986.
9. Miller K. Organized Crime: The Role of Ornament in Contemporary Architecture, Parametricism (SPC). ACADIA Regional 2011 Conference Proceedings. 2011.

Ли Сяомэй
аспирант 3 года обучения,
факультет искусств,
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова»,
научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор Кошаев Владимир Борисович,
e-mail: yokilixm1226@gmai.com

Li Xiaomei
Postgraduate Student (3rd years of training),
Faculty of Arts, Department of semiotics and theory of arts,
(*Scientific supervisor*: Doctor of Art History,
Professor Koshaev Vladimir Borisovich),
Lomonosov Moscow State University

ПРОТИВОСТОЯНИЕ И ЕДИНСТВО В ИСКУССТВЕ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация. В произведении китайской живописи мы часто видим очевидные противоречивые отношения между «черным» и «белым», «меньшим» и «большим», «сюй (пустотой)» и «ши (реальностью)». Художник разумно использует эти противоположные отношения для изображения предметов. Это не только важное приёмое исполнение в китайской живописи, но также отражение древней китайской философии и художественно-эстетического выражения. Ранняя китайская философия – основа эстетики китайской живописи. В древнекитайской философии повсюду существует дуализм «противоположности и единства», например, «инь» и «ян» в «Тайцзи (Великом пределе)» в «Книге Перемен» в ранних философских мыслях Китая; в Даосизме: «Дао рождает одно, одно рождает два, два рождают три, а три рождают все существа» [1, с .91]; «Пустота» Дзэн-буддизм-мысли в китайских буддийских сектах. Эти идеи «противопоставления и единства» – не только обогатили коннотацию китайской живописи, но и, благодаря пониманию идеи «противостояния и единства», художник также умело управляет объектами и выражает их, в конечном результате формирует всю картину в гармоничное художественное целое, соответствующее эстетическим принципам.

Ключевые слова: китайская живопись, китайское искусство, китайская философия, эстетика, дуализм, инь-ян, единство, противопоставление.

OPPOSITION AND UNITY IN THE ART OF CHINESE PAINTING

Abstract. In a work of Chinese painting, we often see an obvious contradictory relationship between “black” and “white”, “less” and “more”, “xu (emptiness)” and “shi (reality)”. The artist intelligently uses these opposing relationships to depict objects. It is not only an important technique in Chinese painting, but also a reflection of ancient Chinese philosophy and artistic and aesthetic expression. Early Chinese philosophy is the foundation of the aesthetics of Chinese painting. In ancient Chinese philosophy, there is a dualism of «opposition and unity» everywhere, for example, «yin» and «yang» in «Tai Chi (Great Boundary)» in the «Yi Jing» in the early philosophical thoughts of China; such as in Taoism: «Tao gives birth to one, one gives birth to two, two give birth to three, and three give birth to all beings» [1, p.91]; The «emptiness» of Zen thought in Chinese Buddhist sects. These ideas of «opposition and unity» not only enriched the connotation of Chinese painting, but thanks to the understanding of the idea of «opposition and unity», the artist also skillfully manipulates objects and expresses them, and in ultimately forms the whole picture into a harmonious artistic whole, corresponding to aesthetic principles.

Key words: Chinese painting, Chinese art, Chinese philosophy, aesthetics, dualism, yin-yang, unity, opposition.

1. Противостояния в китайской живописи

1.1 Черное и белое

«Черное» и «белое» в китайской живописи – это основные цвета, которые закладывают основу для существования противоположностей повсюду в китайской живописи. Среди них «черное» и «белое» – это не просто белый цвет и черный цвет, в этом также уникальность китайской

живописи, где черный цвет означает «мосэ (墨色)» – цвет туши, а белый означает «любай (留白)» – то есть «оставление пустым», намеренно не раскрашенный, не нарисованный – цвет рисовой бумаги из бамбука «сюанжи».

При написании китайской живописи художники используют кисти, китайскую тушь и бумагу из бамбука «сюанжи». Кисть – это особый вид инструмента для рисования с шерстью животных на переднем конце, которая имеет разную степень мягкости и твердости из-за разных волос; китайская тушь – единственная краска (пигмент) в традиционной китайской живописи. Основным сырьем являются костный клей и сажа, которые являются твердыми и жидкими; бумага из бамбука «сюанжи» в основном изготовлена из зеленого сандалового дерева (Pteroceltis tatarinowii Maxim), которое обладает сильной способностью поглощать воду. Китайская тушь может проникать в «сюанжи», и из-за различных пропорций туши и воды она будет демонстрировать различные эффекты диффузии.

«Черное» в китайской живописи – это «мосэ», который можно просто понимать как интенсивность туши. После того, как тушь смешана с водой, они будут иметь различную цветность (оттенков) на бумаге. Существует пять основных «цветов туши»: «Жженая, Черная влажная, Средняя, Водяная, Светлая сухая» [3, с. 12].

«Белое» в китайской живописи это «любай (留白)», что означает оставленную область где намеренно ничего не нарисовано. Эти пустые области можно использовать в качестве фона живописи, или они могут быть своего рода размытыми объектами, такими как облака, туман, водопад и ручей. Он также может выражать глубину изображения, например, невидимое расстояние и так далее.

При создании китайской живописи художники используют различные «мосэ» и «любай» и сотрудничают с «бифа (笔法) « для рисования. «Бифа» –

то есть метод рисования кистью. В «Шаньшуй цюань лунь (山水全论)» Хань Шу сказал, что «кисти создают его форму, а тушь основа его инь и ян» – это означает, что «бифа» используется для рисования структуры, формы и текстуры, а «мосэ» используется для выражения «черного» и «белого» – это душа китайской живописи.

«Любай» не может существовать независимо, оно должно быть значимым и ценным на фоне «мосэ», чтобы зритель мог понять смысл и эмоции, которые художник хочет выразить. В то же время контраст и изменения «мосэ» также должны быть показаны с помощью «любай». Например, «Мо Мэйту» Тан Иня из династии Тан: в середине картины – цветущая слива «мэйхуа», лепестки цветка сливы имеют водяную «мосэ», ветви цветка сливы почернели до жженого цвета, а окружение пустое «любай». «Белый» фон подчеркивает «черный» в центре. Из-за пустоты фона зрители могут уделять больше внимания изменениям цвета предмета изображения в своей оценке. Контраст «черного» и «белого» не только играет роль в объяснении и выделении друг друга, но в то же время контраст «черного» и «белого» делает картинку яркой, живой, богатой настроения и интересной. «Черное» и «белое» в китайской живописи могут показаться простыми и чистыми, но они очень обобщены. При правильном обращении они могут показать богатое эстетическое внутреннее значение.

1.2 «Инь» и «ян»

«Природа для китайского художника-это целый мир образов и представлений о системе мироздания, в котором действуют два противоборствующих начала – мужская, солнечная, активная сила – «ян» и женская, темная, пассивная – «инь». Это двуединое начало мира является самой устойчивой космогонической системой Китая» [4, с. 5].

Широко известной в китайской культуре «инь и ян» является «Диаграмма Тайцзи Багуа (Восемь триграмм)». «Диаграмма Тайцзи Багуа»

также можно назвать «Диаграмма Тайцзи Инь ян рыбы». Эта диаграмма представляет собой круг, который состоит из белого полукольца и черного полукольца, их формы как две рыбы, встречаются друг с другом. У черной рыбы есть белое пятно, а у белой - черное пятно. Происхождение этой диаграммы невозможно изучить, но, согласно существующим древним записям, наиболее похожий узор впервые появился в книге «Исюань (翼玄)» , написанной Чжаном Синчэном во времена династии Сун. Позже это стало широко известно благодаря «Диаграмме Тайцзи Багуа» в «Книге перемен». «Диаграмма Тайцзи Багуа» - это символизация китайской культуры «инь и ян», которая представляет бинарную структуру мира в глазах китайского народа – две черные и белые рыбы, соединенные друг с другом, отражают противоположность и единство «инь и ян», влияют друг на друга и преобразуют философские идеи друг друга. Дж. Роули: «По представлению китайцев, сущность их единения таилась в дуализме сил, пронизывающих вселенную и порождавших в своем взаимодействии все жизненные оппозиции: неба и земли, мужского и женского, рождения и смерти [4, с. 5]. Этого достаточно, чтобы показать глубокое влияние философии «инь и ян» на китайский народ.

Противопоставление «инь и ян» в китайской живописи отчетливо прослеживается в пейзажной живописи – «шань-шуй», то есть горы и воды. Живопись называли «картиной гор и вод», подразумевая противостояние двух основных элементов – горы и воды. Например, в небольших по формату картинах «Гостеприимная сосна гор Хуаншань» (1989)(см., например, рис. 1). Чень Вэй, использовал черную тушь, чтобы изобразить деревья и горы. Вертикальные сосны в центре картины и возвышающиеся горы на заднем плане придают зрителям солидное и крепкое ощущение, символизируя своего рода «господствующее» положение, который является стороной «ян». Белый туман, который пронизывает горы, имеет свободную форму, и он

более воздушный, более сложный и ускользающий из-за контраста между «устойчивыми» деревьями и горами, который является стороной «инь».

Рисунок 1 – Чень Вэй. Гостеприимная сосна гор Хуаншань (1989)

1.3 «Сюй» и «ши» («неуверенность» и «уверенность»)

«Сюй» и «ши» в китайской живописи относятся к эффектам, создаваемым художником с помощью субъективного метода трактовки в живописи. «Сюй» – означает абстрагировать, обобщать, ослаблять или даже не рисовать ту часть, которая должна быть выражена, а с другой стороны «ши»- состоит в том, чтобы изображать, визуализировать или детализировать части, которые должны быть выражены с акцентом и интенсивностью. Посредством сравнения «сюй» и «ши» можно усилить привлекательность и выразительность живописи, а также выразить смысл авторской живописи.

«Сюй» объектами могут быть текучие, воздушные и ускользающие, такие как фон, воздух, облака, вода, туман и т.д. «Сюй» объекты, как правило, неопределенны, такие как вода в «шань-шуй». «Ши» объектами

могут быть основные объекты картины, такие как цветы и птицы в «живописи цветов и птиц (жанр китайской живописи) «или горы и камни в «шань-шуй». Эти объекты обычно определяются. «Сюй» метод трактовки может сыграть определенную роль в выделении предмета, а также может нарушить ограничения мышления и дать людям пространство для размышлений; «Ши» метод трактовки может сделать изображение предмета более заметным, более детальным и более выразительным.Сочетание «сюй» и «ши» может сделать изображение более ярким и усилить чувство интереса к изображению. Чередование светлого и темного, создаваемое контрастом между ними, может сделать изображение более ритмичным и динамическмим.

Хорошая живопись – «айсберг», «три десятых ее должны быть должным образом расположены на небесах и земле, а семь десятых ее должны быть не написаны в облачном месте» [5, с. 278]. Эти два предложения полностью описывают чувства «уверенности» и «неуверенности», которые дает зрителю китайская живопись. Благодаря контрасту между изображенными «уверенности» и «неуверенности» художник создает «богатое настроение» для своих картин. Это относится к восприятию художником жизни,трактовке и квинтэссенции естественного искусства, а также сочетанию эмоций, которые он хочет выразить, чтобы придать произведениям искусства интерес, создавая своеобразное пространство и своеобразную область.

Китайская живопись подчеркивает, что «она не стремится к полноте естественных атрибутов объектов, но стремится к выражению субъективного духа» [7, с. 109-110]. «Неуверенная» часть, хотя художник её не рисовал или не рисовал подробно, но «смысл» у неё есть. Поэтому зритель объединяет свой собственный опыт, чувства, восприятия и знания, чтобы посвятить себя оценке живописи. Этот процесс развивает творческие способности и воображение ценителя, дает полную свободу его эстетическому сознанию и

расширяет его эстетическое мышление. Контраст между «уверенностью» и «неуверенностью» делает произведение более интересной и яркой, формируя ассоциацию расширения за пределами визуального образа.

Например, «Вид из Сишаня» Фань Хуэя очень умно использует «сюй» и «ши». Вдалеке на картине изображены такие объекты, как горы, вода, туман и корабли. Эти объекты являются «сюй», и художник использует большое количество пробелов или частичную неубедительность, чтобы выразить свою «неуверенность». Но такие объекты, как горы, камни, деревья и люди, являются «ши», и художник изображает их четко и сосредоточено. Когда зритель восхищается всей картиной, он может не только ощутить величие природы через бескрайние реки и высокие волнистые горы, но и почувствовать себя непринужденно через близлежащие деревья, камни и людей на природе. Пустой частью могут быть устойчивые объекты, такие как реки, водяной пар и туманы в горах, которые создают ощущение подвижности и воздушности. Пустое пространство в верхней части изображения может быть расстоянием, которое невозможно увидеть, что делает всю картину еще более великолепной. «Сюй» часть дает зрителям неопределенное чувство, которое заставляет зрителя думать и мечтать. А четкие объекты, такие как люди, деревья, камни и т.д., Находящиеся поблизости, дают зрителями ощущение реальности и стабильности, чтобы выразить уверенность. Эти два вида объектов, которые вызывают у людей разные чувства, умело интегрированы в картину, не потому, что эти объекты слишком сюй, а картина слабая, не потому, что они слишком «ши» а картина вызывает у людей чувство напряжения и скуки, а потому, что здесь есть баланс между «сюй» и «ши». Гибкая и субъективная трактовка автора обеспечивает пространство для использования эстетического сознания зрителя, а также делает всю картину более гибкой и привлекательной.

1.4 «Меньше» и «больше»

«Меньше» и «больше» в китайской живописи - это средства композиции, а также своего рода «управление местоположением». «Меньше» относится к разрозненным и редким частям изображения. «Больше» - это плотная и концентрированная часть картины. В создании китайской живописи ключевым является субъективный выбор художника, что свидетельствует о высокой степени обобщения китайской живописи и концепции «меньше выигрывает больше». Дэн Ширу из династии Цин сказал: «Каллиграфия и китайская живопись, похоже, позволяют лошадям проходить в местах с редкими рисунками, а места с плотными рисунками, похоже, не могут пропускать воздух». Контраст «меньше» и «больше» ломает стереотип мягкого, симметричного и сбалансированного, вялого и скучного, делая картину ритмичной, богатой и интересной.

В частности, в живописи «меньше» может быть очень небольшим количеством, очень редкими мазками или нескольких пятен. И «больше» могут быть очень плотными, с множеством линий, или это могут быть блоки или грани. Контраст «меньше» и «больше» может лучше раскрыть и усилить тему. Картинка слишком плотная, из-за чего люди могут чувствовать себя не в состоянии дышать, создавая у людей ощущение напряжения и несчастья. В это время использование «меньше» для «буферизации» может придать изображению «свободного дыхания». Благодаря контрасту «меньше» и «больше» характеристики друг друга могут быть лучше интерпретированы. Во времена династии Цин Шэнь Цзунцянь сказал: «Если хотите показать, что деревья пышные и густые, должны сначала украсить некоторые редкие части сбоку». Благодаря сочетанию «меньше» и «больше» изображение не будет казаться слабым из-за пространства, и изображение не будет иметь изменений, потому что оно слишком плотное.

Чжу Да, один из «Четырех монахов» в мире живописи ранней династии Цин, известный как «Бада Шаньжэнь», живописи в его работе «Альбом

пейзажной живописи сухой кистью» представляют собой умное сочетание «больше» и «меньше». Автор ловко расставляет деревья, горы, камни, воду, людей, хижины и другие объекты на одной картине, правильно расставляет «редкие» и «густые» и приукрашивает «плотные» в «жидких». Например, на скале находится густой лес, и есть также «редкие» в «густом», такие как простая хижина в горном лесу. Благодаря использованию автором контраста между «меньше» и «больше», живописи «шань-шуй» делают общую картину богатой и интересной, с сильным чувством ритма.

2. Единство в китайской живописи

Бесчисленные наборы антагонистических отношений можно найти в китайской живописи: «черное» и «белое», «инь» и «ян», «виртуальное» и «реальное», «меньше» и «больше», «первичное» и «вторичное», «мягкое» и «жесткое», «статичное» и «динамичное», «кривое» и «прямое». Художник рационально использует эти антагонистические отношения и достигает цели выделения главной темы, которая также является отражением уникальной китайской эстетической мысли.

Конечная цель и смысл китайского искусства живописи состоит в том, чтобы выражать «эмоции» через «объекты», то есть от поверхности до глубины души, и наконец, забыть природу и объекты, чтобы понять смысл жизни. В буддизме «цвет – это пустота, а пустота – это цвет» означает чувствовать и выражать сердцем «несуществование я», и только достигнув «пустоты», можно испытать высшее «пробуждение Дзэн-буддизма». В ходе развития китайской живописи наивная философия «противостояния и единства» в древнем Китае всегда пронизывала ее. «Инь и ян» в «Книге Перемен», диалектическая объединенная мысль Лао-цзы о том, чтобы «знать свою белизну, сохранять свою черноту, чтобы смотрить на мир с улыбкой», и «цвет - это пустота», упомянутая в в буддизме. Дуалистическое мышление Китая не ограничивается противоположными отношениями, и конечным стремлением является «единство». Например, стихотворение Су Ши «Если

хотите сделать поэзию красивой, невозможно без скуки и тишины, только благодаря тишине мы знаем, что существует множество движений, и пустота может вместить десять тысяч сцен». Хотя между поэзией и буддизмом есть разница, оба они едины в «пустоте» и «тишине». Как сказал Лао-цзы: «Человек следует законам земли. Земля следует законам неба. Небо следует законам Дао, а Дао следует самому себе» [1, с. 53]. Постигните «Дао», которое существует во всех вещах во вселенной в природе. Все вещи в мире «гармоничны и различны». Есть единство в противостоянии, противостояние в единстве, взаимные противоречия, взаимные объяснения, взаимные достижения и, наконец, гармоничный симбиоз. Это идея Дао, диалектического единства.

В искусстве китайской живописи художники субъективно управляют картиной так, чтобы двое в контрастных отношениях могли объяснить друг друга и помочь выделить свои собственные характеристики при сравнении. Благодаря использованию контрастных способов композиция китайской живописи становится более интересной и яркой, обогащая чувство наслоения картины, усиливая чувство ритма и улучшая эстетическую коннотацию картины. Художник умело использовал контраст для создания бесчисленных наборов интересных противоречий, и наконец, благодаря умному сочетанию этих двух факторов вся картина образовала согласованное целое. Пусть будет единство в противостоянии и перемены в единстве. Точно так же, как «белое пятно» и «черное пятно» в «Инь ян Рыбы», соединенные друг с другом в «Диаграмме Багуа», они похожи на две чаши весов. Художник добавляет разные веса к двум концам и, наконец, позволяет им достичь баланса и гармонии. Субъективное отношение художника не только требует определенного опыта и навыков живописи, но также требует от художника глубокого понимания китайской философии и мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лао-Цзы. Дао Дэ Цзин // Пекинская объединенная издательская компания. – М., 2015. – 91 с. – С. 53.
2. Хань Шу. Шаньшуй цюань лунь // Коммерческая пресса. – М., 1939.
3. Полин Шерретт. Китайский рисунок кистью: Художественное пособие для начинающих. М.: Арт-Родник, 2004.
4. Климов К. М. Чень Вэй Каталог выставки. – М.: Удмуртский государственный университет, 1990.
5. Цзя Нхэ. Классический сборник теории древнекитайской живописи. – М.: Издательство Народного Изобразительного Искусства, 2007. – 278 с.
6. Мул Лин. Исследование искусства. Краткий анализ композиции китайской живописи// Искусство науки и техники. – № 8. – Чжэцзян, 2016. – С. 109-110.
7. Чжуан Ибин. Философское происхождение и эстетическая ценность пустоты в китайской живописи // Китайская живопись и каллиграфия. – № 12. – Пекин, 2012. – С. 74-77.
8. Су Ши. Полное собрание сочинений Су Дунпо // Пекинское издательство Яньшань. – М., 2009.
9. Ли Фэн. Правила композиции китайской живописи. – М.: // Издательство изящных искусств Гуанси, 2000.
10. Титаренко М. Л. и др. Духовная культура Китая: Энциклопедия : Искусство. – М.: Восточная литература РАН, 2010.

REFERENSES

1. Lao-Czy. Dao Dje Czin // Pekinskaja ob#edinennaja izdatel'skaja kompanija. M., 2015. 91 p. P. 53.
2. Han' Shu. Shan'shuj cjuan' lun' // Kommercheskaja pressa. M., 1939.

3. Polin Sherrett. Kitajskij risunok kist'ju: Hudozhestvennoe posobie dlja nachinajushhih. M.: Art-Rodnik, 2004.
4. Klimov K. M. Chen' Vjej Katalog vystavki. M.: Udmurtskij gosudarstvennyj universitet, 1990.
5. Czja Hhje. Klassicheskij sbornik teorii drevnekitajskoj zhivopisi. M.: Izdatel'stvo Narodnogo Izobrazitel'nogo Iskusstva, 2007. 278 p.
6. Mul Lin. Issledovanie iskusstva. Kratkij analiz kompozicii kitajskoj zhivopisi// Iskusstvo nauki i tehniki. № 8. Chzhjeczjan, 2016. Pp. 109-110.
7. Chzhuan Ibin. Filosofskoe proishozhdenie i jesteticheskaja cennost' pustoty v kitajskoj zhivopisi // Kitajskaja zhivopis' i kalligrafija. No 12. Pekin, 2012. Pp. 74-77.
8. Su Shi. Polnoe sobranie sochinenij Su Dunpo // Pekinskoe izdatel'stvo Jan'shan'. M., 2009.
9. Li Fjen. Pravila kompozicii kitajskoj zhivopisi. M.: // Izdatel'stvo izjashhnyh iskusstv Guansi, 2000.
10. Titarenko M. L. i dr. Duhovnaja kul'tura Kitaja: Jenciklopedija：Iskusstvo. M.: Vostochnaja literatura RAN, 2010.

Ли Тунсинь
аспирант,
кафедра семиотики и общей теории искусства факультета искусств,
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»,
научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор Кошаев Владимир Борисович,
e-mail: litongxin1989@163.com

Li Tongxin
Postgraduate student,
Department of Semiotics and General Theory of Art,
Faculty of Arts,
(*Scientific supervisor*: Doctor of Art History,
Professor Koshaev Vladimir Borisovich),
Moscow State University Lomonosov

СЛИЯНИЕ КИТАЙСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО САДОВОГО ИСКУССТВА ФАРФОРА, ЭКСПОРТИРОВАННОГО ИЗ КИТАЯ

Аннотация. Начиная с периода Ванли династии Мин, морская торговля набрала обороты. Европейский рынок был популярен благодаря распространению товаров из китайского фарфора. Пейзаж, цветы, павильоны и другие объекты, изображенные на фарфоре, были представлены Европе. Это оказало большое влияние на концепцию сада в Великобритании, Франции, Германии, России и других странах, что подробно рассмотрено в настоящей статье. В XVIII веке, под влиянием естественного вида китайских садов, в Европе стали популярны сады в китайском стиле с павильонами, башнями, камнями, цветами и деревьями в качестве элементов.

Ключевые слова: фарфор, межкультурное общение, Китай, экспортный фарфор, сады, ландшафтные украшения, Нанкинская фарфоровая башня, Нидерланды фарфор, культурная интеграция, влияние китайской культуры.

A FUSION OF CHINESE AND EUROPEAN GARDEN ART FROM PORCELAIN EXPORTED FROM CHINA

Abstract. Since the Wangli period of the Ming Dynasty, maritime trade has increased. As a representative of Chinese porcelain, the European market was

popular. The landscape, flowers, pavilions and other contents painted on porcelain were presented to Europe. This greatly influenced the concept of the garden in the UK, France, Germany, Russia and other countries. The shape of the garden has a huge influence. In the 18th century, under the influence of the natural look of Chinese gardens, Chinese-style gardens with pavilions, towers, stones, flowers and trees as elements became popular in Europe.

Keywords: porcelain, intercultural communication, China, export porcelain, gardens, landscape decorations, Nanjing Porcelain Tower, Netherlands porcelain, cultural integration, influence of Chinese culture.

Знаменитый писатель Г. Х. Андерсен написал в своей сказке «Райский сад» (1839 г.): «Молодой человек по имени Дунфэн только что прилетел из Китая. О впечатлениях от Китая он рассказал своей матери Фэн: «Я только что приехал из Китая. Я танцевал вокруг фарфоровой башни и ставил все колокола»». Этот пример восточной фарфоровой башни, описанной Андерсеном, – не продукт его фантазии, а то, что имеет реальное существование. Эта башня является застекленной башней храма Дабаоэн в Нанкине [3]. Она принадлежит голландскому художнику Джону Нойхофу (Ост-Индская компания). Путевые заметки нанятого художника распространены за границей и известны европейцам по сказкам Андерсена. Описание в сказке – вызвало у европейцев сильную тоску по восточной глазурованной фарфоровой башне. На Западе в XIX веке глазурованная фарфоровая башня, как достопримечательность Китая, прочно вошла в сердца людей. Из-за своего блеска красочная цветная глазурь на Западе называется «Нанкинская фарфоровая башня».

Римский Колизей и Пизанская башня известны как «семь чудес средневековья».

В Королевском ботаническом саду в Лондоне, Англии, есть братская для застекленной – башня под названием «Пагода Цю Юань» (британский

архитектор и садовый дизайнер, в 1761-1762 гг. в пригороде Лондона Кью Гарден построил восьмиугольную десятиэтажную китайскую башню под названием «Пагода Кью-Гарден»). Прототипом этой пагоды стала застекленная башня Великого храма Баоэн в Нанкине. Эта башня была построена британским королевским архитектором Уильямом Чемберсом (1762 г.), это было посвящение королю Георгу III. Башня была самым высоким сооружением в то время. Фарфор предназначался не только для повседневной жизни, но и для обширного ландшафтного и садового искусства.

Из-за культурных различий между Китаем и Европой природные ландшафты по-разному понимают и воспринимают, что находит отражение в садовом искусстве. Садовое искусство показывает стремление людей к идеализированной природе. Идеальный сад в европейской культуре – это райский сад в Библии. Эдемский сад был создан Богом и, естественно, это также рай, к которому стремятся люди. Поэтому в западных садах повсюду есть ориентация на людей. Западное садовое искусство представлено итальянскими садами, где преобладают геометрические формы. В отличие от западных садов, китайские сады в основном состоят из естественных изгибов, камней, деревьев. Вода и здания объединены в естественном состоянии, шаг за шагом, и нет фиксированной точки обзора (рис. 1). Пейзаж меняется по стопам зрителя. Деревья в естественном состоянии, река извилистая, водопады и скалы видны повсюду, а ступени и дороги вымощены галькой и синим кирпичом. Западные сады часто имеют стационарную смотровую площадку. Высота деревьев очень хорошо выверена, форма подстрижена. Фонтаны и каналы также выполнены по коллекции графики. Дорога прямая, ступени верхней и нижней площадок украшены скульптурами (рис. 2).

Рисунок 1 – Уголок львиного леса в традиционных садах Сучжоу
(苏州传统园林狮子林一角; *A corner of the lion forest in the traditional gardens of Suzhou*)

Рисунок 2 – Усадьба Эстейт, Италия
(意大利埃斯特庄园; *Estate Estate, Italy*)

В западных садах есть очень важная фракция, сады в естественном британском стиле, которые возникли в XVIII веке. В начале XVIII века во французских идеологических и культурных кругах произошло два события: одно – упадок классицизма, другое – подъем китайского стиля, который проявлялся в популярности китайского фарфора и садового искусства.

Как концепция китайского садового искусства распространилась в Европе?

Во времена династий Тан и Сун, китайские литераторы восхищались создаваемой атмосферой, сочетающейся с природой, и многие картины, воплощающие эту концепцию, сохранились до наших дней.

Но только в XX веке, в 5190-х гг., американские аукционные дома не смогли оценить эти картины, поэтому взгляд Китая на природу не был передан на Запад через художественную каллиграфию и живопись. Идея китайского садового искусства распространяется на Запад через ландшафтный декор в фарфоре.

До Цзяцзина из династии Мин (1521-1566 гг.) в керамических украшениях не было самостоятельных пейзажных украшений. Большинство пейзажных украшений появлялись в качестве фона в историях персонажей (рис. 3). Композиция пейзажной живописи и структура сада в то время были очень похожи, но часто очерчены несколькими штрихами и не отличались особой изысканностью.

В первые годы позднего Цзяцзин и Ванли появились более независимые пейзажные картины. В конце периода Ванли пейзажные узоры на фарфоре были более зрелыми, а техники рисования и рендеринга узоров уже позволяли увидеть традиционные китайские техники пейзажной живописи, примененные к фарфору (рис. 4). Именно в этот период появились самостоятельные ландшафтные и садовые украшения, и в этот период китайский фарфор стал продаваться в больших количествах.

Можно ли со стороны объяснить востребованность ландшафтного садового декора на экспортном рынке фарфора?

*Рисунок 3 – Династия Мин Цзяцзин Цинхуа дворик. Детская игровая картинка. Банка с крышкой. Частная коллекция (*明嘉靖青花庭院婴戏图盖罐私人收藏*; Ming Dynasty Jiajing Tsinghua courtyard Children's play picture. Bank cover. Private collection)*

Рисунок 4 – Династия Мин Ванли Кларк Цинхуа фигуры. Пейзаж. Большая тарелка. Китайский садовый музей
(明万历 克拉克青花人物风景大盘 中国园林博物馆藏; *Ming Dynasty Wanli Clark Tsinghua figures Landscape Large plate. Chinese Garden Museum)*

В XVI веке в Китай приехал западный миссионер Маттео Риччи. В своей книге «История появления католицизма в Китае» он очень подробно рассказал о китайских садах, особенно о скалах и чердаках [1]. Работа Кинни была привезена в Европу, скомпилирована, переведена и опубликована на латыни, что принесло западным людям новую концепцию сада и впервые представило концепцию «башни». Большой интерес европейских миссионеров и бизнесменов к китайским садам и природным ландшафтам также в определенной степени способствовал развитию китайского фарфорового ландшафтного декора. В оформлении ландшафта незаменимыми элементами являются естественные горы и реки, деревья, беседки, рокарии и башни, а также увлекательное содержание писем и путешествий тех миссионеров и европейских бизнесменов, которые приехали в Китай.

Уникальная китайская концепция садового искусства вызвала любопытство на Западе: она была произведена и постепенно усовершенствована в ландшафтном декоре из китайского фарфора в связи с необходимостью его экспорта. Голландская Ост-Индская компания в 1655 г. отправила посланника в Китай. Им был художник Джон Нойхоф, который написал подробную путевую записку «Голландский посланник Ост-Индской компании ушел в татарский порт» (рис. 5). Эти материалы были переведены и распространены в крупных европейских странах. Они содержат очень подробные описания дворцов и садовых построек, изысканные иллюстрации.

Китайское садовое искусство (сады, природные пейзажи, королевские усадьбы, рокарии) впервые было точно изображено, с точки зрения западного человека, с помощью изысканных зарисовок. В то время они вызывали большой резонанс на Западе. В путевой записке Дж. Нойхоф описал свои ощущения от посещения пагоды Люли в храме Баоэн в Нанкине: «Это бутик лучших произведений искусства, демонстрирующий уникальный талант и мудрость китайских мастеров. Укрепить его поэзией и сопоставить пагоду с

семью чудесами света на Западе может показаться абсурдным. Я, христианин, был бы очень впечатлен языческим храмом» [2]. Наблюдения сопровождаются иллюстрациями и подробными архитектурными описаниями (хотя 9-этажная пагода Великого храма Баоэн в Нанкине ошибочно изображена как 10-этажная из-за своего основания).

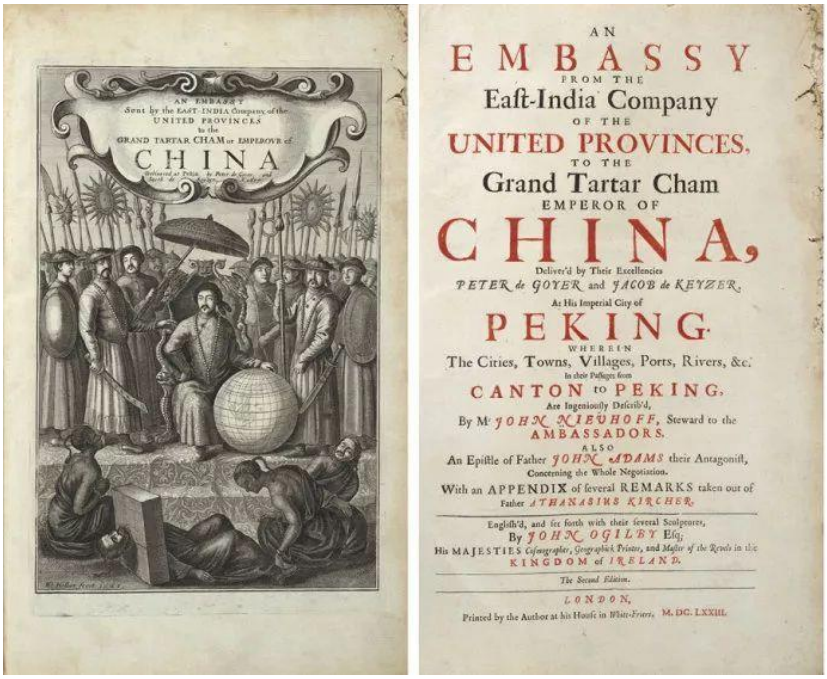

Рисунок 5 – Обложка «Посла Голландии Ост-Индской компании при Татарском хане» носит название «Путешествия Нихова»
(东印度公司荷使晋谒ye鞑靼大汗》简称《尼霍夫游记》封皮; *The cover of «Ambassador of Holland of the East India Company under the Tatar Khan» is called «Travels of Nikhov»*)

С тех пор жители Запада знали, что на Востоке есть великолепная фарфоровая башня, поэтому они с большим уважением и любопытством относились к восточному фарфору (рис. 6). В 1670 г. Людовик XIV, взяв за основу фарфоровую башню, приказал построить первое в Европе здание в китайском стиле (Trianon de Porcelaine). В 1762 г. Королевский ботанический сад был полностью основан на китайском фарфоре. На иллюстрации фарфоровой башни изображена пагода в саду Кью (рис. 7) [4]. Это доказывает, что фарфор – один из инструментов, который помог Западу

понять Китай, а также оказал определенное влияние на западную архитектуру и сады.

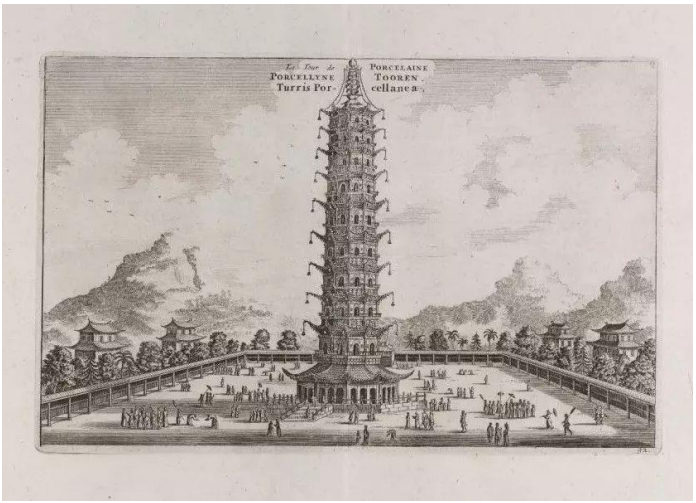

Рисунок 6 – Застекленная башня храма Нанкин Дабаоэн. Рисунок Нихова (书中插画-尼霍夫画的南京大报恩寺琉璃塔; The glazed tower of Nanjing Dabaoen Temple, drawn by Nihov)

Рисунок 7 – Сравнение: Стеклянная Башня Храма (слева) и Башня Цююань храма Нанкин Дабаоэн (справа)
(南京大报恩寺琉璃塔（左）与邱园宝塔（右）对比图; Comparison: Temple Glass Tower (left) and Quyuan Tower (right) of Nanjing Dabaoen Temple)

В переходный период от Ванли к началу периода Канси экспортный фарфор, в основном, украшался узорами Кларка. После Чунчжэня (1611-1644 гг.) стиль композиции стал более распространенным. В этот период

пейзажные декорации становились богатыми и детализированными, а изображения природных ландшафтов, садовых цветов и птиц, а также украшения животных становились все более подробными, композиция постепенно созревала. Большая часть пейзажных украшений возникла из композиции гравюр Хуэйчжоу. В эпоху позднего Мин и начала династий Цин многие художники-литераторы также пополняли ряды гравюр. Благодаря их участию, многие гравюры имеют стиль художников-литераторов, и здесь слились культура традиционной китайской живописи и керамическая культура (рис. 8, 9).

Рисунок 8 – Династия Цин Юнчжэн Цзиндэчжэнь, цветные чернила (清雍正景德镇窑墨彩墨床; Qing Dynasty Yongzheng Jingdezhen, ink color, ink bed)

*Рисунок 9 – Династия Цин Юнчжэн Цзиндэчжэнь: запеченные чернила, частичное увеличенное изображение (*清雍正景德镇窑墨彩墨床及局部放大图; *Qing Dynasty Yongzheng Jingdezhen: baking ink color, partial enlargement)*

В поздний период Ванли (1572-1620 гг.) – западная керамическая промышленность начала имитировать китайские ландшафтные и садовые украшения. После зрелой эволюции и культурного обмена ранних китайских ландшафтных украшений, Запад приобрел определенное понимание китайского садового искусства и постепенно эволюционировал – от восхищения к подражанию. По сохранившимся примерам фарфора видно, что западная перспектива и навыки реалистической живописи были уже очень зрелыми. Вместе с тем, угол закрашивания некоторых декоративных линий был необычным – из-за имитации композиции декора китайского садового ландшафта (рис. 10).

Рисунок 10 – Голубая фаянсовая посуда из китайского фарфор Цинхуа в Делфте, Нидерланды (荷兰代尔夫特仿中国青花瓷烧造的蓝彩陶罐; *Blue earthenware from Chinese Tsinghua porcelain in Delft, Netherlands*)

С 1662 по 1683 гг. Канси ввел запрет на морское судоходство сроком на 20 лет. После того, как запрет на море закончился, экспорт фарфора был перенаправлен из Японии в Цзиндэчжэнь. В это время обмены между китайскими и западными культурами укрепились: с 1683 по 1722 гг. в китайских народных украшениях для печей появилось большое количество ярких пейзажных и садовых украшений, которые применялись не только в экспортном фарфоре, но и широко использовались в Китае. Через несколько

практике использования этих украшений последовали и западные фарфоровые заводы.

В период Канси (1661-1722) технология разноцветного фарфора развивалась соответствующим образом, и различные западные фарфоровые фабрики также пополнили ряды производителей. Среди них наиболее известный разноцветный фарфор, производимый в Делфте, Нидерланды (рис. 11), достиг высокого уровня искусства.

*Рисунок 11 – Фарфоровые стойки для трубок XVIII века, украшенные зимним пейзажем. Делфт, Голландия (*18世纪瓷烟斗架上装饰了荷兰代尔夫特的冬景; *18th century porcelain pipe racks adorned with a winter landscape in Delft, Holland*)

Западное изучение китайского пейзажа и садового декора претерпело окончательную интеграцию, адаптацию и трансформации. Среди них – пейзажные фарфоровые тарелки (рис. 12), расписанные традиционными китайскими техниками, которые являются полностью аутентичными. Жителям запада нравится этот фарфоровый узор, но его сложно имитировать. Поэтому этот вид фарфора стал наиболее заказываемой разновидностью экспортного фарфора. Он продается в больших количествах по всей Европе, в том числе из-за интереса к уникальному культурному коду, выраженного в традиционных китайских пейзажных картинах тушью и водными красками. До Юнчжэна (1722-1735 гг.) было немного фарфоровых изделий с использованием черного цвета для основного изображения, но из-за появления черного в западном геральдическом фарфоре, можно отметить

их распространение и большое количество в середине XVIII века. Западные гравюры копировались на китайский фарфор, поэтому в период Юнчжэн производился фарфор с черно-белыми пейзажами (рис. 13). Этот вид фарфора является высококачественным продуктом. Из-за уникальности технологии окраски его трудно имитировать на Западе, а экспортные объемы ограничены, поэтому их очень мало в мире. Хотя декоративный фарфор XVIII века (рис. 14) изображал западные морские пейзажи, замки и рыбацкие лодки, все стили композиции и живописи – китайские. Это еще раз подтверждает высокий статус фарфора в культурном обмене между Китаем и Западом.

Рисунок 12 – Тарелка из розового золота, цветная глазурь. Цяньлун династии Цин с десятью пейзажами Западного озера. Частная коллекция (乾隆粉彩描金西湖十景纹盘 私人收藏; *Rose gold plate. Qianlong colored glaze of the Qing dynasty with ten West Lake landscapes. Private collection*)

*Рисунок 13 – Держатель для ручки. Юнчжэн династии Цин, с имитацией деревянной глазури, чернильный пейзажный рисунок, любительский (*清雍正仿木釉纹墨彩山水游乐图笔筒; *Qing Dynasty Yongzheng, Pen Holder with Imitation Wood Glaze, Color Ink, Landscape Drawing, Entertainment*)

*Рисунок 14 – Фарфор Цинхуа. Тарелка с изображением Роттердамского восстания в Роттердаме. Цяньлун династии Цин. Из коллекции Цзиндэчжэнь. Шанхайский музей (*清乾隆 景德镇窑青花鹿特丹叛乱图盘 上海博物馆藏; *Tsinghua porcelain plate depicting the Rotterdam Uprising in the Rotterdam. Qianlong Qing Dynasty from the Jingdezhen kiln collection. Shanghai Museum*)

В начале XIX века, от династии Цзяцина (1795-1820 гг.) – до династии Даогуана (1820-1850 гг.), ландшафтные и садовые украшения в основном следовали стилю позднего периода династии Цяньлун (1735-1796 гг.). Стиль живописи относительно жесткий и лишен слоев, этот тип украшения первоначально широко использовался для производства и украшения экспортного фарфора. Однако из-за его быстрого сокращения, этот фарфор не спешил выходить на внутренний рынок. Китайский ландшафтный и садовый декоративный фарфор производился из-за рыночного спроса на экспортный фарфор. Он эволюционировал через сочетание традиционных китайских техник живописи с западными декоративными узорами. К середине XIX века такой узорчатый садовый орнамент в больших количествах продавался в Китае и стал предметом захоронения многих официальных лиц материка (рис. 15).

*Рисунок 15 – Экспортная фарфоровая охотничья тарелка. Династия Цин Цяньлун, фарфор Цинхуа (*清乾隆 外销瓷青花狩猎图盘; *Qinghua Export Porcelain. Porcelain Qing. Dynasty Qianlong Dynasty. Hunting Plate*)

После конца XVIII века в западных пейзажных цветочных узорах появились очень зрелые китайские и западные образцы смешанной живописи. Этот узор очень близок к уровню нанкинского фарфора в Китае того же периода и даже превышает уровень живописи Цзиндэчжэня. Они создавались с конца XVIII по XIX век. В начале века на западном фарфоре (рис. 16) мы можем видеть, что смешанная техника живописи китайского и западного декора садов – была очень зрелой. Как китайские техники, так и западные, – используются по сей день из-за их идеального сочетания. В настоящее время европейцы считают эти украшения своей собственной традицией.

*Рисунок 16 – Голубая керамика Делфта в XIX в. (*世纪的代尔夫特蓝陶; *Delft blue pottery in the 19th century)*

В XIX веке в Китае также появились некоторые западные традиции в стиле садов, что доказало, что национальная мощь Китая в то время снизилась, она была далека от прежней. Это также можно увидеть с точки зрения ценности фарфора. Он может отражать социальный, экономический и политический статус в то время.

С XVI века и до знаменитой «Нанкинской фарфоровой башни» – в Европе восхищались фарфором, искусство которого повлияло на стили садовой архитектуры европейских стран (Нидерланды и Великобритания). Фафор развивался и прогрессировал для удовлетворения потребностей зарубежных рынков в конце XVII века. Люди продолжают интересоваться китайскими архитектурными садами и продают фарфор. Позже фарфоровая мануфактура продолжала совершенствовать виды и методы изготовления фарфора для ландшафта и сада. Затем, в конце XVIII века, большое количество экспортного фарфора оставалось в регионе, и его приходилось продавать в Китае до тех пор, пока (после XIX века) – не были построены здания в западном стиле. Таким образом, концепция сада в китайском стиле вошла и прочно укоренилась в западной культуре, тем самым ознаменовав интеграцию китайского и западного садового искусства. Фарфор – это не просто «чашка чая», но воплощает в себе культурное наследие, ценности и образцы культуры современного общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дневник Маттео Риччи // Католицизм был принесен в Китай от Общества Иисуса. – В 5 тт.
2. Нихов Дж. Посол голландской Ост-Индской компании продвигает императора Китая – великого татарского хана. 1665.
3. Сказка в китайской фарфоровой башне: Чжундянь // Народные жизни. – 2013. – № 5.
4. Чжихуа Ч. Зарубежное садоводческое искусство. – 2001. – С. 216-378.

5. Ledderose L. Chinese Influence on European Art. China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries. – Hong Kong: The Chinese University Press, 1991. – 222 с.

REFERENSES

1. Dnevnik Matteo Richchi // Katolicizm byl prinesen v Kitaj ot Obshhestva Iisusa. V 5 tt.
2. Nihov Dzh. Posol gollandskoj Ost-Indskoj kompanii prodvigaet imperatora Kitaja velikogo tatarskogo hana. 1665.
3. Skazka v kitajskoj farforovoj bashne: Chzhundjan' // Narodnye zhizni. 2013. No 5.
4. Chzhihua Ch. Zarubezhnoe sadovodcheskoe iskusstvo. 2001. Pp. 216-378.
5. Ledderose L. Chinese Influence on European Art. China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries. Hong Kong: The Chinese University Press, 1991. 222 p.

Усенкова Елена Юрьевна
кандидат педагогических наук, доцент,
Департамент изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: usenkova_elena@mail.ru

Usenkova Elena Y.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

ТРАДИЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В ОДЕЖДЕ XX-XXI ВЕКОВ

Аннотация. Публикация посвящена особой форме творческой деятельности человека – искусству народного крестьянского костюма, превратившегося за долгие годы своего становления в художественную систему. На протяжении последнего столетия русский народный костюм является неиссякаемым источником творческого вдохновения дизайнеров и художников декоративно-прикладного искусства. В публикации приводятся примеры использования традиций народного костюма для изготовления повседневной и праздничной одежды с 20-х годов XX века до настоящего времени ведущими модельными организациями страны и индивидуальными производителями модной одежды. Также публикация содержит примеры творческого заимствования идей декоративного оформления народного текстиля при индивидуальном и массовом производстве тканей и материалов для одежды.

Ключевые слова: народный костюм, история костюма и моды, художественное оформление текстиля, стили одежды, дизайн костюма.

TRADITIONS OF RUSSIAN FOLK COSTUME IN THE CLOTHES OF THE XX-XXI CENTURIES

Abstract. The publication is devoted to a special form of human creative activity - the art of folk peasant costume, which has turned into an artistic system over the long years of its formation. Over the past century, Russian folk costume has been an inexhaustible source of creative inspiration for designers and artists of decorative and applied arts. The publication provides examples of the use of folk costume traditions for the manufacture of everyday and festive clothes from the 20s of the XX century to the present time by leading modeling organizations of the country and individual fashion manufacturers. The publication also contains examples of creative borrowing of the ideas of decorative design of folk textiles in the individual and mass production of fabrics and materials for clothing.

Keywords: folk costume, costume and fashion history, textile artwork, clothing styles, costume design.

Современные дизайнеры костюма ежесезонно создают новые образы потребителя модной продукции. Мода изменчива и скоротечна. И только одно направление остаётся актуальным на протяжении более чем столетия – традиции народного костюма в одежде. Народный костюм является предметом пристального изучения и богатейшим источником творческого вдохновения дизайнеров и художников декоративно-прикладного искусства. Ведь народный костюм – это система художественно-выразительных средств: колорит, формообразование, декорирование, фактуры материалов [2].

Идея использования традиций народного костюма при создании одежды имеет глубокие корни. Увлечение творческой интеллигенции XIX века эстетикой народного искусства, ярко проявившейся в крестьянской одежде, сформировало критерии красоты и оказало влияние на творчество художников: Н. П. Ламановой, Е. Д. Поленовой, Е. И. Прибыльской,

М. К. Тенишевой, М. В. Якунчиковой и многих других. Декоративно-прикладное направление их творческой деятельности было связано с ткачеством, вышивками, набойками, аппликациями и другими способами художественного оформления текстиля.

Авангардом нового советского стиля одежды были художники, творцы российского дизайна XX века, работавшие с 1910-х годов в экспериментальных театральных лабораториях: А. Экстер, А. Веснин, А. Родченко, В. Стенберг и Г. Стенберг, И. Нивинский, В. Ходасевич и другие. Художники использовали театральный костюм, как возможность продемонстрировать стиль одежды нового времени, базирующийся на принципах формообразования и кроя народного костюма: рациональности, многофункциональности, элементах трансформации, удобстве и простоте изготовления в условиях массового производства. Первые образцы гражданского костюма нового времени появились уже в 1919 году.

Со второго десятилетия XX века, с переходом России к новой экономической политике, началось восстановление деятельности текстильных и швейных предприятий. В 1922 году возобновила работу «Первая ситценабивная фабрика». Для преобразования текстильной продукции фабрики в 1924 году художницы Л. Попова и В. Степанова создавали экспериментальные рисунки для отделки хлопчатобумажных тканей, в основе которых лежали принципы декорирования русских набивных тканей.

При художественно-производственном подотделе ИЗО Наркомпроса в 1923 году по инициативе Н. Ламановой были созданы «Мастерские современного костюма» – первая в молодой Советской Республике экспериментальная лаборатория новых форм одежды. В её работе приняли участие Н. Ламанова, Н. Макарова, В. Мухина. Следующим шагом в утверждение народного стиля в одежде была организация «Центр по становлению нового советского костюма», переименованная затем в «Ателье

мод» и другие творческие центры [1]. В эти же годы сложился творческий тандем российского модельера, основателя советской школы моделирования Надежды Ламановой и молодого российского скульптора-монументалиста В. Мухиной. Совместно с художниками и архитекторами-конструктивистами, они создали альбом «Искусство в быту», и в 1925 году представили миру новый вид советского костюма из простых крестьянских материалов для одежды, в основе кроя и отделки которого лежали базовые принципы народного костюма: эстетика и рациональность.

С 1922 года эксперт по народной вышивке Е. Прибыльская занималась возрождением и популяризацией народного искусства, участвовала в создание Кустарного музея в Москве. В 1928 году, совместно с Е. Прибыльской, Н. Ламанова организует выставку «Кустарная ткань и вышивка в современной женской одежде», в качестве организатора которой выступает кустарная группа Декоративного комитета Государственной академии наук. В конце 20-х-начале 30-х годов русские ткани и столовое бельё с «крестьянскими вышивками» мастерской Е. Прибыльской экспортировались за границу.

Переворотом в промышленном производстве одежды 1930-1940-х годов была «Теория промышленного моделирования» Н. Ламановой, основанная на универсальном модульном крое народного костюма и демонстрирующая принципы кроя на единой базовой конструкции. На её основе закладывался фундамент легкой промышленности России. К середине 1930-х годов был создан целый ряд предприятий, одним из которых был Дом моделей на Сретенке, преобразованный из московской опытно-технической лаборатории треста «Мосбелье» [1]. Народные мотивы и традиции декорирования народного костюма легли в основу обучения студентов художественному моделированию и конструированию одежды на факультете художественного оформления тканей в Московском текстильном институте, созданном в 1936 году.

Великая Отечественная война приостановила начавшийся процесс становления современного костюма, но уже в 1945 году был создан Ленинградский дом моделей, а московский дом моделей на Сретенке был реорганизован в 1949 году в Общесоюзный Дом моделей одежды. Основными требованиями конкурсов моделирования в 50-е годы были функциональность и утилитарные качества одежды. Утверждалась важность специализации одежды по назначению в зависимости от характера занятий, большое внимание уделялось целесообразности и экономичности одежды в условиях промышленного производства. Химические волокна, дешёвые и лёгкие в производстве, практически не дающие усадки, быстро сохнущие и нелиняющие, не сминающиеся, начали добавлять во многие натуральные материалы. В 50-е годы значительно расширился ассортимент одежды, творческое заимствование традиций народного костюма стало более широким и захватило не только костюм, но и ткани, обувь, аксессуары, украшения [1].

VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 года, проходивший в Москве, стал для России важным историческим событием. С этого момента началась модернизация всей текстильной промышленности, так как понадобился новый облик столицы, весомой составляющей которого был современный костюм и новые ткани. Главной задачей текстильщиков было не только создание актуальных рисунков тканей под стать западным аналогам, но и национальный колорит российского текстиля. Художники вновь обращались к народным темам: дымковской игрушке, лубку, народной керамике. Графический язык народных вышивок и набивных тканых рисунков, сочетающий в себе колорит и плоскостную композицию, открывался заново и был близок современности. Старинные набивные ситцы и сатины определили дальнейший путь развития текстильной моды в условиях массового производства.

В 1958 году в Москве был проведён Всемирный конкурс одежды, для которого были разработаны следующие требования: создание современных моделей по мотивам народного костюма, в том числе моделей, пригодных для массового производства одежды из недорогих материалов. Первыми премиями конкурса были отмечены работы художника-модельера Общесоюзного дома моделей В. Араловой. Ею были созданы платья из искусственного шелка прямого силуэта, свободного рубашечного кроя: «Плахта» и «Суздаль». Интерес европейских законодателей моды к русскому стилю в одежде 50-х годов возник благодаря творчеству молодых советских модельеров, использовавших традиции народного костюма в массовой повседневной и нарядной одежде: Л. Алексеевой, Н. Голиковой, В. Зайцева, С. Качараве, Е. Стерлиговой, Т. Осмеркиной, Л. Телегиной и многим другим. Благодаря использованию традиций народного костюма сложился этнический стиль.

Утвердившийся в эпоху 60-х годов XX века этнический стиль, содержал элементы национального костюма в современном женском и мужском гардеробе. Характерными признаками этнического стиля были натуральные ткани, крой одежды в национальных традициях, многослойность, контрастные, но органично сочетающиеся между собой цвета, крупные украшения, традиционные рисунки, вышивки и аппликации, заимствованные у традиционных костюмов разных народов. Летний ассортимент современного женского костюма в этническом стиле включал: вышитую рубаху, платье-сарафан или свободную юбку с ярким декоративным принтом, головной платок, повязанный в народном стиле. Элементы народного костюма в моде XX века можно встретить и в костюме романтического стиля. Чаще всего эта одежда дополнялась модными деталями, заимствованными из традиционных народных костюмов: кокетками, кулисами, оборками, рюшами. Романтический стиль в современной одежде трудно было представить без вышивок и кружева,

декоративных отделок из тесьмы, цветочных принтов и натуральных тканей, выбранных в зависимости от сезона.

В 70-е годы круг изобразительных мотивов в массовой одежде расширился и усложнился сюжетными изображениями, ковровыми узорами, народными и природными мотивами. В 80-е годы изменился ассортимент тканей и материалов для одежды [3]. Одежда этого периода представляла собой ансамбль, в котором стиль народного костюма продолжал существовать в моде наравне с другими стилями одежды. В 1982 г. открылся Дом моды Вячеслава Зайцева. На протяжении всей творческой деятельности Дома, его художественный руководитель В. М. Зайцев обращался за вдохновением к традиционному русскому стилю, используя элементы народного костюма, не повторяя, а творчески переосмысливая его в контексте нового времени. В наши дни в доме мод трудятся десятки учеников великого мастера, продолжая заданный им вектор народности в современной одежде XXI столетия.

Научно-технический прогресс в мировой текстильной индустрии XXI века совершил большой рывок вперёд. Разработано и производится текстильными компаниями множество тканей и материалов нового поколения, способных менять цвет, светиться в темноте, абсорбировать влагу, удалять микробы и вирусы, защищать от воздействия ультрафиолетовых лучей и производить мониторинг здоровья человека. Крупнейшие производители одежды и самые популярные бренды используют в производстве современные материалы и технологии в одежде. Но год за годом на самых престижных подиумах по всему миру, мы встречаем всегда модный и востребованный потребителем народный стиль в одежде. С подиумов он проникает в творческие проекты современных мастерских и Домов мод, в театральный и эстрадный костюм, в массовую одежду и одежду специального назначения. Сегодня ряд современных дизайнеров костюма предлагает новое видение стиля с использованием

традиций народного костюма: А. Ахмадулина, В. Аверьянова, Е. Леанович, У. Сергиенко, С. Левадная и многие другие [4].

Использование народного костюма в качестве творческого источника в современном дизайне одежды может быть самым различным. Отличительными признаками народного стиля в наши дни стали: формообразование и крой, цветовой колорит, народные орнаменты, вышивки и ткачество, меха, бижутерия. Не прямое копирование, а художественная стилизация в творчестве дизайнеров – органично соединяет вековые традиции создания и ношения народной одежды и костюм нашей современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стриженова Т. Из истории советского костюма. – М.: Советский художник, 1972. – 112 с.
2. Усенкова Е. Ю., Васильева Ю. В. Возрождение духовных традиций средствами декоративно-прикладного искусства и дизайна // «Современный дизайн и проблемы высшей школы дизайна»: сборник тезисов третьей международной научно-практической конференции (16 декабря 2017 г.) – М.: Союз дизайнеров России, АНО ВО «Национальный Институт Дизайна», 2017. – 125 с. – С. 93-98.
3. Усенкова Е. Ю. Современные ткани и материалы в текстильном дизайне // «Современный дизайн и проблемы высшей школы дизайна»: сборник тезисов третьей международной научно-практической конференции (16 декабря 2017 г.) – М.: Союз дизайнеров России, АНО ВО «Национальный Институт Дизайна», 2017. – 125 с. – С. 89-92.
4. Усенкова Е. Ю. Становление профессионала (о значении макетирования в процессе обучения дизайнеров костюма): монография. – М.: МГПУ, 2011. – 144 с.

REFERENSES

1. Strizhenova T. Iz istorii sovetskogo kostjuma. M.: Sovetskij hudozhnik, 1972. 112 p.
2. Usenkova E. Ju., Vasil'eva Ju. V. Vozrozhdenie duhovnyh tradicij sredstvami dekorativno-prikladnogo iskusstva i dizajna // «Sovremennyj dizajn i problemy vysshej shkoly dizajna»: sbornik tezisov tret'ej mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (16 dekabrja 2017 g.) M.: Sojuz dizajnerov Rossii, ANO VO «Nacional'nyj Institut Dizajna», 2017. 125 p. Pp. 93-98.
3. Usenkova E. Ju. Sovremennye tkani i materialy v tekstil'nom dizajne // «Sovremennyj dizajn i problemy vysshej shkoly dizajna»: sbornik tezisov tret'ej mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (16 dekabrja 2017 g.) M.: Sojuz dizajnerov Rossii, ANO VO «Nacional'nyj Institut Dizajna», 2017. 125 p. Pp. 89-92.
4. Usenkova E. Ju. Stanovlenie professionala (o znachenii maketirovanija v processe obuchenija dizajnerov kostjuma): monografija. M.: MGPU, 2011. 144 p.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Комарницкая Ольга Виссарионовна
доктор искусствоведения, профессор,
кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов,
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»,
e-mail: mkomarnickiy@yandex.ru
Говердовская Маргарита Анатольевна
студент V курса,
научно-композиторский факультет,
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»,
e-mail: dnwnp@mail.ru

Komarnitskaya Olga V.
Doctor of Art History, Professor,
Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists,
Moscow State Tchaikovsky Conservatory
Goverdovskaya Margarta A.
Student (5th years of training),
Faculty of Musicology and Composition,
Moscow State Tchaikovsky Conservatory

ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОТОТИПЫ В ПЬЕСЕ «БЕГ» М. А. БУЛГАКОВА И ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА

Аннотация. Выдающийся русский композитор Н. Н. Сидельников (1930-1992) считается по праву одним из классиков отечественной культуры второй половины XX столетия. Расцвет его творчества пришелся на 70-ые-начало 90-х годов. Он является автором многочисленных произведений, созданных в разных жанрах: им написано шесть симфоний, вокально-хоровая музыка, театрально-сценические произведения – три оперы и балет, камерная музыка, среди которой выделяются фортепианные сонаты и циклы отдельных пьес для фортепиано. Итоговым стало грандиозное сочинение «Лабиринты» – роман-симфония для рояля соло.

Опера «Бег» по одноименной драме М. А. Булгакова была сочинена композитором в 1985 году, процесс работы над ней занял около четырех лет (1981-1985). Н. Н. Сидельникову принадлежит и создание либретто.

Произведение Н. Н. Сидельникова – образец оперы, в которой музыкальная драматургия строго следует логике сюжетно-фабульного изложения пьесы. Текст произведения М. А. Булгакова требует герменевтического истолкования, детальных пояснений. Зашифрованность булгаковского повествования обусловливает сложность и развлетвленность ассоциативного ряда, множество аллюзий и параллелей, что предопределяет и раскрытие смыслов сюжетно-сценической основы оперы. Возникает важный и весьма трудно решаемый вопрос о прототипах персонажей – исторических и художественно-литературных. Их распознавание помогает ощутить философско-психологическое пространство пьесы М. А. Булгакова и оперы Н. Н. Сидельникова, способствует выявлению исторической конкретности, социальной значимости происходящих в ту эпоху событий.

Ключевые слова: М. А. Булгаков, Н. Н. Сидельников, «Бег», пьеса, опера, прототип, персонаж.

HISTORICAL AND LITERARY PROTOTYPES IN THE PLAY "THE RUN" M. A. BULGAKOV AND THE OPERA OF THE SAME NAME BY N. N. SIDELNIKOV

Abstract. N. N. Sidelnikov (1930-1992) is an outstanding Russian composer who is considered one of the classics of the Russian culture of the second half of the XXth century. His creativity peak falls on the 70's-early 90's. N. N. Sidelnikov wrote numerous works in different genres: six symphonies, choral vocal music, stage music – three operas and a ballet, chamber music, among which stand out piano sonatas and cycles of individual pieces for the piano. The final work was the grandiose “Labyrinths”, a novel symphony for piano solo.

N. N. Sidelnikov’s opera “The Run“, based on Bulgakov's drama of the same name, was composed by him in 1985. The composer worked on it for four years (1981-1985). N. N. Sidelnikov also wrote the libretto for this opera.

N. N. Sidelnikov's opera is an example of a musical work where the musical development strictly follows the logic of the narrative and plot of the writer's play. The text of Bulgakov's work requires hermeneutic interpretation and detailed explanations. The encrypted nature of Bulgakov's narrative predetermines the complexity and the high density of associative series, numerous allusions and parallels, which also predetermine the disclosure of the plot and the scene structure of the opera. This raises an important and extremely difficult question about the prototypes of the characters, both historical and literary. Their recognition helps to perceive the philosophical and psychological space of M. A. Bulgakov's play and N. N. Sidelnikov's opera, and contribute to unveiling the historical accuracy of the actual events taking place in that epoch, as well as their social significance.

Keywords: M.A. Bulgakov, N.N. Sidelnikov, "The Run", play, opera, prototype, character.

Выдающийся русский композитор Н.Н. Сидельников (1930-1992) считается по праву одним из классиков отечественной культуры второй половины XX столетия. Расцвет его творчества пришелся на период 70-х-начало 90-х годов. Он является автором многочисленных произведений, созданных в разных жанрах: им написано шесть симфоний (три из них – чисто инструментальные, традиционные по жанру, остальные три опуса содержат вокальные партии), создал великолепные образцы вокально-хоровой музыки, театрально-сценические произведения – оперы и балет, камерные сочинения. Н. Н. Сидельников писал фортепианные сонаты, циклы фортепианных пьес. Последними стали цикл этюдов для фортепиано под названием «Америка – любовь моя» и итоговое грандиозное сочинение «Лабиринты» – роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках.

Отличительные качества его стиля – приверженность к *крупным* концепциям, *масштабным* по протяженности произведениям. Ему свойствен

бурный творческий темперамент, в котором, по выражению известного композитора и ученика Н. Н. Сидельникова – В.Г. Тарнопольского, «сгорало и плавилось все и вся…и в этой кипящей магме рождались самые неожиданные и самые рискованные идеи».

Н. Н. Сдельниковым создано три оперы: «Аленький цветочек» (1974) – по одноименной сказке С. Т. Аксакова, оперная дилогия «Чертогон» (1981) – по мотивам рассказа Н. С. Лескова, имеющего сходное название, «Бег» (1985) – по одноименной драме М. А. Булгакова.

Процесс работы над оперой «Бег» занял около четырех лет (1981-1985). Н. Н. Сидельникову принадлежит и создание либретто. «Бег» Н. Н. Сидельникова – образец оперы, в которой музыкальная драматургия строго следует логике сюжетно-фабульного изложения пьесы. Текст произведения М. А. Булгакова, как и многих других его сочинений, весьма сложен и многослоен, требует герменевтичнского истолкования, детальных пояснений. Зашифрованность булгаковского повествования обусловливает и развлетвленность ассоциативного ряда, множество аллюзий и параллелей, что предопределяет и раскрытие смыслов сюжетно-сценической основы оперы. Возникает важный и весьма трудно решаемый вопрос о *прототипах персонажей* – исторических и художественно-литературных. Их распознавание помогает ощутить философско-психологическое пространство пьесы М. А. Булгакова и оперы Н. Н. Сидельникова, способствует выявлению исторической конкретности, социальной значимости происходящих в ту эпоху событий.

Настоящая статья посвящена данной проблематике, ее цель – раскрыть, насколько это возможно, смысловые подтексты в образах тех или иных персонажей, которые аккумулировали в себе примечательные черты известных исторических личностей, либо определенных литературных героев в творчестве самого М. А. Булгакова или других писателей.

Обратимся к ведущим персонажам оперы и их герменевтической «расшифровке».

Роман Валерьянович Хлудов. *Генерал белой армии, чей штаб находится в Крыму.*

В образе генерала Р. В. Хлудова воплотились многие черты исторических личностей. М. А. Булгаков во время создания пьесы интересовался сведениями о белых генералах, командующих в Крыму. В образе Р. В. Хлудова нашли отражение черты характеров многих известных военноначальников.

Драматурга чрезвычайно интересовала фигура, которую можно считать почти точным прототипом Р. В. Хлудова. Это Яков Александрович Слащёв – генерал-лейтенант, принимавший активное участие в белом движении на юге России. Многие из его соотечественников считали его диктатором, даже палачом белого движения в Крыму. Я. А. Слащёв яростно боролся против новой власти, безжалостно преследовал инакомыслящих – всех, кто мешал ему в осуществлении, как ему казалось, благой цели. Он был истовый приверженец старого режима. Довольно часто генерал-лейтенант Я. А. Слащёв забирал из тюрем большевиков в свой личный штаб и там «развешивал» [15, с. 42] их (устраивал виселицы) по всей дороге.

По воспоминаниям Петра Николаевича Врангеля (1878-1928)[1], Я. А. Слащёв был не здоров: «Слезы беспрерывно текли по щекам. Он вручил мне рапорт, содержание которого не оставляло сомнения, что передо мной психически больной человек… я настоял на том, чтобы генерал Слащёв дал осмотреть себя врачам. Последние определили сильнейшую форму неврастении, требующую самого серьезного лечения» [15, с. 40].

После эвакуации армии П. Н. Врангеля в Крым генерал Я. А. Слащёв перешёл на сторону красных. Впоследствии Я.А. Слащёв был застрелен

[1] Один из главных руководителей белого движения, являлся главнокомандующим армией в Крыму и в Польше.

неким Коленбергом (с целью отомстить за смерть своего брата), однако существуют версии, что это была наводка чекистов. Как считают литературоведы, утверждать с точностью о том, что драматург «списал» образ Романа Хлудова с реального белогвардейца нельзя, так как Я. А. Слащёв к тому времени ещё не опубликовал свои мемуары[1].

М. А. Булгаков наделяет своего героя Р. В. Хлудова жестокостью, циничностью. Но, вместе с тем, этот персонаж значительно отличается от Я. А. Слащёва, так как ему не чуждо милосердие и сострадание к человеку, вне независимости от приверженности к тому или иному лагерю.

Важная историческая личность, которая просматривается в образе генерала Романа Хлудова – председатель Реввоенсовета и глава Красной Армии – Лев Давидович Троцкий (настоящее имя – Лейба Давидович Бронштейн). Уже в 17 лет он пропагандировал революционные взгляды и выступал активно за свержение царской власти. За подобные высказывания Бронштейн был арестован и провел два года в одесской тюрьме. Надзирателем был некий Николай Троцкий, чью фамилию Л. Д. Бронштейн взял впоследствии как свою собственную. После побега из тюрьмы Л. Д. Троцкий незаконно пересёк границу Венгрии и отправился в Вену. В Австрии он познакомился с различными политическими деятелями, в том числе и с В. И. Лениным. Благодаря сотрудничеству с вождем пролетариата, Л. Д. Троцкий стал печататься в различных газетах, выступать на собраниях и довольно быстро приобрел известность. По мнению историков, многие его соратники признавали в Л. Д. Троцком, прежде всего, талант красноречия, его яркую способность заражать людей своими идеями и мыслями.

К началу революции Л. Д. Троцкий принимал активное участие в создании Временного революционного правительства. Однако, после публикации финансового манифеста, царская власть осудила Л. Д. Троцкого на вечное поселение в Сибири, из-за чего революционер снова бежал за

[1] Пьеса «Бег» создавалась в период с 1926-1928 года.

границу. В годы вынужденной эмиграции Л. Д. Троцкий больше времени отдавал журналистике.

Во время первой мировой войны Л. Д. Троцкий вместе со своей семьей вынужден был скрываться, а потому бежал сначала в Швейцарию. В Цюрихе он выступил на международной конференции вместе с В. И. Лениным, где провозглашал антивоенные лозунги, после чего бежал в Испанию. В 1916 году он уехал в США, где активно выступал и печатался. После Февральской революции Л. Д. Троцкий возвращается в Россию. В 1917 году началась широкомасштабная пропаганда большевистской идеологии. Активное участие принимал в этом именно Л. Д. Троцкий. В том числе он был избран председателем Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов. В период эмиграции В. И. Ленина, именно Л. Д. Троцкий стал для большевиков настоящим лидером. В октябре 1917 года Лев Давидович назначается руководителем Октябрьской революции. Он публикует важное воззвание «Вниманию всех граждан», где обвиняет буржуазию в сопротивлении Советскому правительству. По его мнению, богатые классы должны быть лишены возможности получать продукты, все их запасы необходимо ликвидировать. Уже в декабре он выпускает новый манифест, смысл которого состоял в уничтожении всех, кто опорочил себя пьянством и участием в разгульных выходках. Л. Д. Троцкий, так же, как и В. И. Ленин, боролся с политическими противниками любыми способами.

В годы гражданской войны Л. Д. Троцкий стал по существу вторым лицом в советской России. Он принимал самое активное участие во всех сферах деятельности государства – занимался не только политическими вопросами, но экономическими проблемами, в частности, активно проявлял себя в сельском хозяйстве. После смерти В. И. Ленина в 1924 году авторитет Л. Д. Троцкого стал падать, и его политическая позиция была уже менее востребованной. Политические соратники Льва Давидовича Троцкого требовали его исключения из партии. Постепенно единоличным правителем

в советской России становится И. В. Сталин. После продолжительных политических разногласий Л. Д. Троцкого принудительно высылают в Алма-Ату, а в 1932 году лишают российского гражданства. В 1936 году Лев Давидович эмигрировал в Мексику, где занимался публицистической деятельностью.

В Латинской Америке на жизнь Л. Д. Троцкого неоднократно покушались. В результате, в 1940 году он был убит в своем доме агентом НКВД.

Льву Давидовичу Троцкому в свое время принадлежал лозунг: «Победа катится по рельсам…». Это воззвание символически декларировало абсолютную невероятную жесткость и свирепость по отношению к тем слоям населения, которые не принимали революцию. По утверждению историков, расстреливая миллионы людей, Л. Д. Троцкий добивался абсолютного подчинения карательной силе. Эта невероятная жестокость позиционировалась им как проявление высшей любви к советской власти.

Имелось в виду, что любое неподчинение приказу Л. Д. Троцкого каралось немедленным расстрелом. Этот манифест Л.Д. Троцкого – «Победа катится по рельсам…» – так или иначе, отразился в тексте пьесы М. А. Булгакова. Герой Р. В. Хлудов, подобно Л. Д. Троцкому, имел обыкновение провозглашать воззвания: «Если в течение этого времени приказание не будет исполнено, комедианта арестовать! А начальника станции повесить на семафоре, осветив под ним надпись «Саботаж»!» [2, с. 91] (это воззвание относилось к нерадивым, по его мнению, работникам железнодорожной станции, которые не могут вовремя отправить бронепоезд).

Возможно, что и личные события в жизни писателя М. А. Булгакова побудили его создать столь противоречивый образ Романа Хлудова. По мнению литературоведов, большое влияние оказал страшный эпизод гибели некоего безымянного полковника, получившего тяжелое ранение в живот.

Это произошло в годы гражданской войны, когда Михаил Афанасьевич Булгаков служил военным врачом и не смог помочь умирающему в муках полковнику [15, с. 44]. Этот факт биографии писателя, безусловно, отразился на образе генерала Хлудова.

Помимо реальных *исторических* личностей возникают и ассоциации с *литературными персонажами*. Их можно обнаружить в раннем творчестве писателя. Так, например, в рассказе «Красная корона» (1922) выведен примечательный персонаж – генерал белой гвардии (фамилия его не указывается), к которому каждую ночь приходил призрак повешенного им в Бердянске рабочего. Подобные тяжелейшие нравственные переживания отразились и в противоречивом облике Романа Хлудова, руки которого были запятнаны кровью невинно убиенных людей.

Исследователь Б. В. Соколов высказывает чрезвычайно интересную мысль, о том, что образ Р. В. Хлудова проецируется в определенной степени на *евангельский персонаж* – Понтия Пилата, из знаменитого романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1928-1940 – годы создания). Здесь прочерчивается своеобразная магистральная линия от пьесы «Бег» к роману «Мастер и Маргарита». Это неожиданное парадоксальное сравнение, тем не менее, на наш взгляд, можно считать вполне допустимым. Такие же нравственные муки испытывает и евангельский персонаж Понтий Пилат, который отдал на заклание невинного агнца Иешуа Га-Ноцри, и, вследствие этого, обрек себя на вечные муки совести за казнь Спасителя. К тому же, многие исследователи отмечают, что Пилат был одним из самых жестоких прокуратов Иудеи и часто подвергал мучениям многих безвинных людей без судебных разбирательств.

Серафима Владимировна Корзухина. *Петербургская дама, жена товарища министра торговли Парамона Ильича Корзухина*.

Историческим прототипом этой героини, по-видимому, является

вторая жена писателя Любовь Евгеньевна Белозерская[1]. Период брака с Любовью Евгеньевной совпал с годами создания пьесы. Некоторые эпизоды из её личной биографии были использованы М. А. Булгаковым в «Беге».

Любовь Евгеньевна Белозерская происходила из дворянской семьи. Она проживала в Петрограде, потом уехала в Киев, где встретила своего первого мужа, за которого впоследствии и вышла замуж. Позднее она с мужем эмигрировала в Константинополь, затем супруги обосновались в Париже. В 1923 году после расставания с И. М. Василевским (первым супругом), Л. Е. Белозерская обосновалась в Москве, где вскоре и познакомилась с М. А. Булгаковым. Любовь Евгеньевна помогала писателю в работе над пьесой о Мольере. Она свободно владела французским языком и переводила различные источники. По утверждению Л. Е. Белозерской, именно она предложила М. А. Булгакову ввести в будущий роман "Мастер и Маргарита" образ главной героини, чтобы сократить количество мужских персонажей. М. А. Булгаков посвятил своей второй супруге роман «Белая гвардия», повесть «Собачье сердце» и пьесу «Кабала святош». После развода с писателем Л. Е. Белозерская оставила посвященные М. А. Булгакову мемуары «О, мед воспоминаний» (1969), а также подготовленную по его рекомендации рукопись о своей эмигрантской жизни в Константинополе и Париже «У чужого порога». Ее рассказы на эту тему послужили материалом для пьесы «Бег».

Л. Е. Белозерская вспоминает о своей нищей эмигрантской жизни в Константинополе: ««Большой базар» – «Гран-базар» – «Капалы Чарши» в Константинополе... поражал своей какой-то затаенной тишиной и пустынностью. Из темных нор на свет вытащены и разложены предлагаемые товары: куски шелка, медные кофейники, четки, безделушки из бронзы. Не могу отделаться от мысли, что вся декорация для отвода глаз, а настоящие и

[1] В годы Первой мировой войны Л. Е. Белозерская работала сестрой милосердия, позднее стала редактором в «Большой советской энциклопедии», сотрудничала со многими журналами, один из которых был журнал «Огонёк».

не светлые дела творятся в черных норах. Ощущение такое, что если туда попадешь, то уж и не вырвешься» [15, с. 68]. В пьесе «Бег» на подобном базаре торгует резиновыми чертями, «тещиными языками», и какими-то прыгающими фигурками с лотка – генерал Г. Л. Чарнота.

После Константинополя Л. Е. Белозерская вместе с мужем переехала во Францию. В Париже Любовь Евгеньевна танцевала в балетной труппе мюзик-холла «Фоли-Бержер». Воспоминания об этом знаменитом заведении Л. Е. Белозерская описывает в своей книге «У чужого порога»: «Просто – толпа и «ню» – обнаженные. Вся тяжесть ложится на последних. Они (*имеются в виду статистки – М. Г., О. К.*) переодеваются (скорее – раздеваются) раз по десять-пятнадцать за вечер и присутствуют на сцене в течение всего спектакля. Они – декоративная оправа всего ревю» [15, с. 68].

Фактически жизненный путь Л. Е. Белозерской нашел отражение в жизненных перипетиях и самого персонажа – С. В. Корзухиной.

В пьесе М. А. Булгакова Серафима Владимировна Корзухина бежала из Петрограда в Крым, вслед за своим мужем – Парамоном Ильичем Корзухиным, занимавшим в то время должность товарища министра торговли. В Крыму она знакомится с приват-доцентом С. П. Голубковым, у них завязываются приятельские отношения. Пережив страшные события в своей жизни – заболевание тифом, предательство мужа, допрос, угрозу расстрела – С. В. Корзухина впоследствии одна отправляется из России в Константинополь. Еще будучи в России, ее спасает генерала Г. Л. Чарнота. В Константинополе она оказывается с Г. Л. Чарнотой и его, так называемой, военной женой Люськой. За границей жизнь Серафимы Владимировны не становится лучше: она бедствует, голодает и практически решает для себя превратиться в женщину легкого поведения ради «куска хлеба». Неожиданно появляется приват-доцент С. П. Голубков. Он признается героине в своих чувствах и готов ей помочь выбраться из нищеты. С. П. Голубков едет в Париж и выигрывает в карты внушительную сумму денег, как ни странно, у

бывшего супруга Серафимы Владимировны – П. И. Корзухина. Возвратившись в Константинополь с большим кушем, С. П. Голубков предлагает Серафиме Владимировне руку и сердце, она соглашается, и влюбленные вместе решают уехать в советскую Россию[1].

Исследователь Б. В. Соколов считает, что *историческим* прообразом этой героини можно считать также Евдоксию Фёдоровну Никитину – хозяйку популярного в то время в Москве литературного объединения «Никитинские субботники». «Никитинские субботники» берут свое начало с небольшого литературного кружка, собиравшегося в доме Евдоксии Фёдоровны и ее первого мужа Н. В. Богушевского. Во время Гражданской войны кружок был перенесен в Ростов-на-Дону. В тот период Е. Ф. Никитина была уже замужем за известным политическим деятелем А. М. Никитиным. После возвращения в Москву Евдоксия Фёдоровна открыла издательство при «Никитинских субботниках». Когда закончился революционный период, это издательство вошло в состав другого издательства, называвшегося «Федерация».

Супруг Е. Ф. Никитиной, А. М. Никитин занимал большой пост, он был министром Временного правительства, а когда большевики заняли большую часть территории России, бывший министр бежал из страны. Интересен тот факт, что Любовь Евгеньевна Белозерская была знакома с министром временного правительства А. М. Никитиным и хорошо осведомлена о некоторых фактах его личной биографии. Она вспоминала, что важнейшими побудительными причинами побега А. М. Никитина из страны стали страшный хаос и разруха, царившие повсюду, и это безвластия и беззакония могли продолжаться бесконечно.

[1] Такой ход сюжетных событий получил отражение и в первом, и во втором вариантах финала пьесы М. А. Булгакова – хотя оба варианта различны по концепции. В первом варианте один из главных персонажей генерал Р. В. Хлудов стремится возвратиться на Родину, в Россию, во втором – кончает жизнь самоубийством.

Сергей Павлович Голубков. *Приват-доцент, сын профессора-идеалиста из Петербурга*.

Сама должность – профессор-идеалист – звучит у писателя весьма иронично, если не гротескно. Этим подчеркивается ненужность этой профессии в то политическое время, а также отвлеченность от страшных социальных потрясений, которые происходили в России – разруха, голод, многочисленные убийства, кражи и прочее. Вспомним трагедию русской поэтессы М. И. Цветаевой, которая вернулась в советскую Россию из эмиграции и не была творчески востребована, а также не смогла найти средств к существованию. В результате ее постиг страшный конец, осознание безвыходности и безысходности привели ее к самоубийству.

Персонаж С. П. Голубков имеет, по утверждению исследователей, как минимум двух *исторических* прототипов.

Прежде всего, герой пьесы «Бег» С. П. Голубков напрямую связан с самим Михаилом Булгаковым: фамилия Голубков является анаграммой[1] фамилии Булгаков. Не случайно Голубков в контексте пьесы влюблен в Серафиму Корзухину, потому что в свое время М. А. Булгаков был влюблён в свою вторую жену – Л. Е. Белозерскую. Этот параллелизм, на наш взгляд, очевиден. Еще одним прообразом приват-доцента С. П. Голубкова можно считать теолога, философа С. Н. Булгакова (фамилия, сходная с писателем). Сергей Николаевич, так же, как и герой М. А. Булгакова, жил в Киеве, а в конце гражданской войны оказался в Крыму и в 1922 году был выслан в Константинополь. Персонаж пьесы «Бег» С. П. Голубков многократно вспоминает о своей работе в Петрограде. Следует заметить, что религиозный философ С. Н. Булгаков также долгое время занимался преподавательской деятельностью в Петрограде.

[1] Анаграмма – слово (словосочетание), образованное путём перестановки букв, составляющих другое слово.

Писатель наделяет своего героя С. П. Голубкова даром философского размышления и рассуждения, его занимает проблема «интеллигенция и революция». Эту задачу пытался решить и С. Н. Булгаков в своих статьях – в сборниках под названием «Вехи» и «Из глубины». Однако приват-доцент «проигрывает» данному прототипу – С. Н. Булгакову, меняя коренным образом свои политические взгляды. С. Н. Булгаков остаётся верен старой России и её укладам. Он не возвращается в Россию и остается за границей. Персонаж же пьесы С. П. Голубков, напротив, принимает большевистскую идеологию, возвращается в советскую Россию и смиряется с новой действительностью, приспосабливаясь к другому образу жизни.

Парамон Ильич Корзухин. *Товарищ министра торговли*.

Историческим прототипом этого персонажа литературоведы считают Василия Пименовича Крымова (1878-1968) – писателя, издателя, предпринимателя-миллионера. В. П. Крымов был выходцем из старообрядческой купеческой семьи. Он учился в Петровско-Разумовской академии в Москве. В Петербурге Владимир Пименович основал журнал «Столица и усадьба». После февральской революции В. П. Крымов совершил кругосветное путешествие, после чего эмигрировал в Германию. В 1933 году, во время прихода к власти А. Гитлера, Крымов покидает Берлин и уезжает во Францию. Владимир Пименович был очень богатым человеком и оказывал финансовую поддержку многим обнищавшим эмигрантам. В. П. Крымов был также одаренным литератором и оставил немалое художественное наследие. Он писал произведения в разных жанрах: приключенческие романы, детективы, а также тетралогию «За миллионами» и многое другое. Большинство его сочинений имело широкое признание публики и переведено на иностранные языки.

Реальный прототип Парамона Ильича – Владимир Пименович Крымов – не был таким алчным сребролюбцем по сравнению с литературным персонажем. В отличие от своего первообраза, Парамон Ильич Корзухин

слыл весьма корыстным, честолюбивым человеком, не чуравшимся взяточничества. Не случайно герой пьесы С. П. Голубков дает ему такую характеристику: «вы самый омерзительный, самый бездушный человек, которого я когда-либо видел» [2, с. 130].

Еще одним *историческим* прообразом товарища министра торговли П. И. Корзухина[1], как не парадоксально это может выглядеть, является фигура вождя революции Владимира Ильича Ленина. В своей известной статье «О значении золота теперь и после полной победы социализма» вождь мирового пролетариата заявляет, что в недалеком светлом будущем из золота будут отделаны все дома, даже отхожие места. Это эпатажное заявление вождя пролетариата, так или иначе, нашло отражение в пьесе «Бег». П. И. Корзухин в одном из своих монологов провозглашает «золотой доллар» [15, с. 46] идеалом всего сущего. Таким образом, в новой советской действительности прежние ценности нивелируются и не имеют значения для построения всеобщего светлого будущего.

Стоит обратить внимание на имя героя – Парамон Ильич Корзухин. Это своеобразный синтез двух прототипов – Владимира Пименовича Крымова и Владимира Ильича Ленина. Старообрядческое имя Парамон производно от редкого отчества Пименович – Владимир Крымов, а ходовое отчество Ильич было заимствовано от советского революционера Владимира Ленина.

Обнаруживается также удивительная параллель между героем пьесы «Бег» П. И. Корзухиным и литературным персонажем романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – Воландом. На первый взгляд, такое сравнение кажется совершенно невозможным. Вместе с тем, тонкие ассоциации все же возникают. Подтверждением является сам текст пьесы «Бег». Жизненное кредо П. И. Корзухина выражено в знаменитой «балладе о

[1] Товарищ министра торговли – государственная должность в Российской империи, равная по полномочиям в современное время заместителю министра. На сегодняшний момент должность товарища министра естественно упразднена.

долларе» из седьмого «Сна» (четвертое действие). Он сопоставляет доллар с «золотым лучом» [15, с. 46], а «стережет» его черная кошка в облике химеры[1]. Важно отметить, что вторая жена М. А. Булгакова – Л. Е. Белозерская – в свое время привезла из Парижа открытку с изображением химеры (статуи химеры расположены на фасаде собора Нотр-дам-де-Пари). Не случайно и то, что в позе химеры сидит Воланд на крыше дома Пашкова в романе «Мастер и Маргарита». Тем самым писатель показывает, что П. И. Корзухин продал свою душу дьяволу за деньги, то есть за доллар.

Стоит отметить важный факт, что прототипом персонажа Воланда из романа «Мастер и Маргарита» также стал вождь мирового пролетариата В. И. Ленин. По мнению литературоведов, М. А. Булгаков не питал «симпатий» к организатору Октябрьской революции. Поэтому, очень часто В. И. Ленин становится прообразом таких отрицательных персонажей, как П. И. Корзухин и Воланд.

Григорий Лукьянович Чарнота. *Кавалерист, генерал-майор в армии белых, запорожец по происхождению.*

Этот персонаж имеет также несколько прототипов.

Из *исторических* личностей стоит выделить военного и государственного деятеля Польши Юзефа Пилсудского (1867-1935). До первой мировой войны Ю. Пилсудский, по историческим свидетельствам, жил крайне бедно. Он зарабатывал себе на жизнь фактически лишь карточной игрой, очень нуждался, недоедал и одет был также весьма скудно. Однако будущий маршал Польши считал, что именно удачно разложенный «пасьянс жизненных обстоятельств» не только озолотит его, но и сделает великим диктатором Польши. Юзеф Пилсудский пришел к своей цели и в 1926 году до своей кончины был правителем Польши. Стоит также отметить,

[1] Химера – в греческой мифологии чудовище, рожденная Эхидной и Тифоном. Химера – тератоморфное существо с тремя головами: льва, козы и змеи. У нее туловище: спереди – льва, в середине – козье, сзади – змеи. Она изрыгает пламя [12, с. 591].

что в описаниях внешности Г. Л. Чарноты М. А. Булгаков намеренно подчеркивает сходство с Ю. Пилсудским. Отличительной чертой внешности польского маршала являются пышные усы. Такая же особенность типична для облика любого запорожца. В своей характеристике персонажа Г. Л. Чарноты М. А. Булгаков пишет следующее: «Григорий Лукьянович Чарнота – кавалерист, генерал-майор в армии белых, запорожец по происхождению» [2, с. 79]. Таким образом, обнаруживается внешнее сходство литературного героя Г. Л. Чарноты и политического деятеля Польши Ю. Пилсудского.

Стоит упомянуть о некоторых фактах биографии, связывающих Г. Л. Чарноту и его прототипа. В «Беге» генерал-майор вспоминает о своей жизни в Харькове и Киеве. Ю. Пилсудский также учился в Харькове в университете, а после побега из варшавской тюрьмы он издавал нелегальный журнал «Работник». Вышло в свет 35 выпусков, после чего полиция обнаружила подпольную типографию и арестовала всех ее работников. Будущий маршал Польши Ю. Пилсудский вынужден был бежать за границу.

В пьесе Г. Л. Чарнота вспоминает о том, как совершал многочисленные грабежи, например, грабил обозы. По мнению исследователя булгаковского творчества Б. В. Соколова, этот эпизод пьесы имеет историческое подтверждение: в 1908 году был разгромлен почтовый поезд под предводительством маршала Ю. Пилсудского.

По мнению литературоведов, М. А. Булгаков мог узнать эту историю от своих друзей писателей и критиков [15, с. 47]. Автор «Бега», по-видимому, был знаком с книгой автора Ю. Пилсудского «1920 год» – о советско-польской войне.

Все же, необходимо отметить, что облик генерала Г. Л. Чарноты не совсем совпадает с описанным выше прототипом. Г. Л. Чарнота имел звание генерала, а Ю. Пилсудский – маршала. К тому же, во время гражданской войны польская армия, как и русские белогвардейцы, рассчитывали на

помощь иностранных властей. Однако польский народ и армия смогли объединиться и своими силами отстоять собственную независимость без поддержки других государств. В свою очередь, белая армия до последнего надеялась на помощь европейских стран, но зарубежные державы преследовали, в первую очередь, свои корыстные интересы в отношении России. В результате, белая армия не получила той помощи, на которую рассчитывала, и не смогла объединить свои усилия, в отличие от Польши. Об этом свидетельствует текст первой редакции пьесы «Бег»: Чарнота в финале бросает Хлудову: «У тебя перед глазами карта лежит, Российская бывшая империя мерещится, которую ты проиграл на Перекопе, а за спиною солдатишки-покойники расхаживают?.. У меня Родины более нету! Ты мне ее проиграл!”»[15, с. 47].

Ю. Пилсудский не только вступил в войну с сильнейшим противником, но и смог одолеть его, определив на долгое время положение Польши в Европе. Г. Л. Чарнота, напротив, не смог реализоваться как военный начальник и для него последним местом битвы становится карточный стол в парижском доме П. И. Корзухина. В 1920 году было противостояние Польши и Советской России. Произошел военный конфликт, который повлек за собой многочисленные жертвы. В то время польской армией руководил маршал Ю. Пилсудский, а во главе советской власти стоял вождь мирового пролетариата В. И. Ленин. Это страшное и жесткое историческое событие у М. А. Булгакова выразилось в символическом противостоянии Г. Л. Чарноты и П. И. Корзухина. Данное сравнение не случайно, если принять во внимание, что Ю. Пилсудский был прототипом белого генерала Г. Л. Чарноты, а прообразом П. И. Корзухина являлась отчасти фигура В. И. Ленина.

Еще одним *историческим* прототипом персонажа пьесы «Бег» является Сергей Георгиевич Улагай – кубанский казак, участник первой мировой войны, а также гражданской войны в России.

Активная военная деятельность С. Г. Улагая началась в 1917 году. После Первой мировой войны Сергей Георгиевич Улагай был арестован Временным правительством и, в результате успешного побега, отправился на Кубань. Позднее, пережив Октябрьскую революцию, С. Г. Улагай организовал партизанский отряд кубанских казаков. В 1920 году Сергей Георгиевич Улагай прибыл в Крым, где служил под командованием генерала П. Н. Врангеля. Когда Красная Армия оккупировала большую часть территории Крыма, С. Г. Улагай эмигрировал сначала в Турцию, а затем во Францию, где и проживал до конца своей жизни.

Очевидно, что многие описанные выше биографические события из жизни кубанского казака С. Г. Улагая нашли отражение в жизненных перипетиях и самого персонажа пьесы «Бег» – Г. Л. Чарноты. Важен и тот факт, что С. Г. Улагай был знаком с белогвардейским генералом Я. А. Слащевым, который является историческим прототипом героя Р. В. Хлудова. Яков Александрович Слащев считал Сергея Георгиевича Улагая человеком честным. Генерал-барон П. Н. Врангель ценил в С. Г. Улагае его способность повести людей за собой, поднять дух солдат, его личные качества как командира, военный талант. Персонаж Г. Л. Чарнота предстает в пьесе «Бег» таким же решительным, смелым, ответственным военным командиром, который может правильно оценить обстановку и взять на себя ответственность за рискованные действия.

По мнению литературоведов, неизменно возникает также аллюзия на одного *исторического* персонажа, который жил в XVI веке – Малюту Скуратова, одного из близких помощников царя Ивана Грозного. Несмотря на дистанцию почти в четыре века, эта ассоциация также становится возможной. Как известно из истории, Малюта Скуратов – это Григорий Лукьянович Скуратов-Бельский (его имя схоже с именем персонажа пьесы «Бег». Генерала Чарноту также зовут Григорий Лукьянович). В русской истории приближенный Ивана Грозного запомнился современникам как

решительный и весьма жестокий человек. По сравнению с Г. Л. Скуратовым-Бельским, то есть Малютой Скуратовым, Г. Л. Чарнота все же не наделен М. А. Булгаковым такими отрицательными чертами, как деспотизм, бездушие, беспощадность. Напротив, генералу Г. Л. Чарноте свойственно милосердие, сочувствие страдающим людям. Для М. А. Булгакова важно совпадение имени и отчества персонажа пьесы «Бег» и его реального прототипа.

Литературным прототипом генерала Г. Л. Чарноты также можно считать одного из героев романа писателя Г. Сенкевича «Огнем и мечом», написанного в 1884 году – запорожского полковника Чарноты из войска гетмана Хмельницкого. В пьесе «Бег» М. А. Булгаков характеризует своего персонажа, генерала Г. Л. Чарноту как «потомка запорожцев» [15, с. 47]. Другим *литературным* прообразом белогвардейского генерала становится главный герой пьесы С. Жеромского «Роза» (1909) – революционер Ян Чаровец. И Г. Л. Чарнота, и революционер Я. Чаровец имеют одного реального прототипа – польского диктатора Ю. Пилсудского. По мнению Б. В. Соколова, еще одно сходство можно обнаружить непосредственно в фамилиях героев – Чаровец и Чарнота. Обе происходят от слов «чары», «очаровывать».

Советская цензура, многие писатели, театральные режиссеры, деятели искусства, однако, видели в образе белогвардейского генерала Г. Л. Чарноты известного персонажа пьесы Н. В. Гоголя «Ревизор» – Ивана Александровича Хлестакова. И. А. Хлестаков, как мы читаем у Н.В. Гоголя, находясь в затруднительном положении, задумывает продать ради обеда даже свои собственные штаны. Сходная ситуация происходит и с генералом Г. Л. Чарнотой. Лишенный средств к существованию, не имея даже элементарной одежды, он разгуливает по Парижу лишь только в одних дырявых подштанниках. С героем пьесы Н. В. Гоголя Г. Л. Чарноту также сближает и тяга к карточной игре.

Люська. *Походная жена генерала Г.Л. Чарноты.*

Историческим прототипом этого персонажа является Нина Николаевна Нечволодова – участница гражданской войны, известная как жена белого генерала Я. А. Слащева (прототип Р. В. Хлудова). Однако в пьесе Люська является походной женой генерала Г. Л. Чарноты. В связи с этим, возникает определенное несоответствие жизненных событий персонажей и их исторических прообразов. М. А. Булгаков осуществляет такую перестановку намеренно. Тем самым он еще больше усиливает отчужденность, одиночество героя Р. В. Хлудова от реальной жизни.

Многие факты из личной биографии Н. Н. Нечволодовой совпадают с теми событиями, которые происходят в пьесе с героиней Люськой. Например, во время гражданской войны Нина Николаевна Нечволодова работала сестрой милосердия. После одного из кровопролитных сражений генерал Я. А. Слащев был тяжело ранен. Н. В. Нечволодова выходила генерала и спасла его от гибели. В первом действии пьесы генерал Г. Л. Чарнота вынужден скрываться от красного террора в одном из монастырей. Люська вместе с группой белогвардейских солдат под командованием командира Де Бризара врывается в монастырь, освобождая Г. Л. Чарноту из рук красных карателей. Таким образом, она избавляет его от неминуемой смерти.

С *историческим* прототипом героини пьесы М. А. Булгакова «Бег» фактически происходит то же самое. Нина Николаевна Нечволодова, будучи супругой Я. А. Слащева, постоянно сопровождала его во всех походах и сражениях. Данная идея отражена и в пьесе. В пьесе «Бег» примечателен эпизод, когда генерал Р. В. Хлудов посылает Г. Л. Чарноту на Карпову балку, Люська же в этот момент умоляет своего супруга взять её с собой, несмотря на его предупреждения об опасности.

После гражданской войны Нина Николаевна Нечволодова вместе с Яковым Александровичем Слащевым уезжает в Константинополь. Там

бывший генерал пытался заниматься сельским хозяйством, однако это дело не очень привлекало его, не принося большого дохода. Военная служба была истинным его призванием. Но жизненные обстоятельства заставили Я. А. Слащева уйти в отставку. В связи с этим, основная забота о семье легла на плечи Н. Н. Нечволодовой. Аналогичная ситуация описана в пьесе. Генерал Г. Л. Чарнота вместе со своей походной женой Люськой также бегут в Константинополь. Они продают практически все свои сбережения. Единственное, что у них остается – это так называемые газыри[1], ящик резиновых игрушек (в виде чертенят) и другие прыгающие фигурки. Все эти «сокровища» являются их единственным достоянием. Именно их Г. Л. Чарнота использует в качестве своеобразной «валюты», когда делает ставки на тараканьих бегах.

Люська пытается выжить благодаря тому, что занимается откровенно весьма не благовидным делом, пытаясь заработать на жизнь, применяя в ход свои «женские чары». Не выдержав предательства Г. Л. Чарноты и его полного бездействия, она становится жертвой суровой заграничной действительности. В этом факте биографии Люськи выявляется коренное отличие данной героини пьесы «Бег» от её *исторического* прототипа. Н. Н. Нечволодова, напротив, достойно переносит все тяготы эмигрантской жизни, поддерживая своего супруга в трудных обстоятельствах.

Антуан Грищенко. *Лакей Парамона Ильича Корзухина.*

По мнению Б. В. Соколова, *историческим* прототипом этого персонажа является Николай Константинович Клименко (1883-1967) – писатель и профессиональный военный. В годы эмиграции Н. К. Клименко, как и многие другие творческие люди, оказался в трудной жизненной ситуации и вынужден был браться за любую работу. Во Франции он встретил своего соотечественника В. П. Крымова. Владимир Пименович Крымов оказывал

[1] Газыри – металлические гнезда для патронов, нашитые на черкеску на уровне груди.

помощь многим русским эмигрантам. Но, к сожалению, он смог предложить Н. К. Клименко только должность своего лакея.

В пьесе М. А. Булгакова «Бег» непростая судьба писателя Н. К. Клименко воплотилась в ироническом персонаже Антуана Грищенко. Герой предстает в пьесе неуклюжим, робким, несколько скудоумным человеком. Его хозяин – П. И. Корзухин – требует от своих слуг безукоризненного французского произношения. Даже его имя – Антон – П. И. Корзухин произносит на французский манер – Антуан. Однако сам лакей все время путает французские и русские слова, что раздражает его хозяина. Это выглядит весьма комично и порой нелепо.

Африкан. *Архиепископ Симферопольский и Карасу-Базарский, архипастырь именитого воинства, он же – химик Махров.*

По мнению литературоведов, *историческим* прототипом этого персонажа является Митрополит Вениамин (в миру – Иван Афанасьевич Федченков). К началу гражданской войны митрополит Вениамин был главой Таврической епархии. Он всячески поддерживал белое движение на Крымском полуострове. В 1920 году генерал П. Н. Врангель предложил ему возглавить военное и морское духовенство белогвардейской армии. После победы Красной армии митрополит Вениамин бежал за границу, где практически двадцать пять лет был вынужден находиться в изгнании. Лишь после окончания Второй мировой войны, в 1945 году, он возвратился на родину, в Россию и возобновил свою духовную деятельность. Описанные выше факты личной биографии митрополита Вениамина во многом схожи с событиями, происходящими в пьесе с персонажем Африканом. Этот герой появляется в самом начале пьесы, когда остальные действующие лица скрываются под ложными именами в монастыре от преследования красной армии. Например, под личиной беременной мадам Барабанчиковой прячется генерал Г. Л. Чарнота, а Серафима имеет два паспорта: один из них

настоящий, на имя жены товарища министра торговли С. В. Корзухиной, а второй – поддельный, на имя некой учительницы Лошкарёвой.

Но, пожалуй, самым страшным является то, что под рясой архиепископа Африкана скрывается некий химик Махров. По мнению исследователя Е. В. Белогуровой, фамилия Махров означает «мелочный торгаш» [1, с. 139]. И фамилия Махров, и имя Африкан, и род деятельности этого персонажа – химик – можно ассоциировать с таким понятием как «алхимик», а точнее еретик. Тем самым М. А. Булгаков подчеркивает трагедию русского народа. Если служители церкви становятся жертвами обстоятельств и изменяют своему призванию, то мирным жителям приходиться выживать любыми способами и рассчитывать только на себя.

Во втором «Сне» Африкан появляется по просьбе Белого главнокомандующего, чтобы помолиться за русское войско. Молитва прерывается возражениями Р. В. Хлудова. Генерал утверждает, что Бог давно отрёкся от белой армии. Позже, когда генерал Р. В. Хлудов объясняет его высокопреосвященству, что с севера скоро прибудет красная армия, Африкан, осеняя себе крестным знаменем, бежит в порт и садится на ближайший корабль. Эти эпизоды подтверждают ключевую мысль М. А. Булгакова, что русский народ духовно надломлен и остается без защиты.

Белый Главнокомандующий. *Глава белой армии.*

Историческим прототипом этого персонажа является барон Пётр Николаевич Врангель (1878-1928) – руководитель белого движения в период гражданской войны в Крыму. Фигура Белого главнокомандующего в пьесе «Бег» дана очень скупо. М. А. Булгаков характеризует данного героя в один из самых критических и трагичных моментов пьесы, когда Р. В. Хлудов сообщает ему, что большевики заняли основную часть территории, находившуюся под контролем белогвардейцев. Это означало, что Крым сдан противнику. Данное событие, показанное в пьесе, можно проследить и в

биографии самого барона П. Н. Врангеля. В 1920 году, когда силы белогвардейского движения ослабели, врангелевская армия отступила и Крым заняли красные.

В пьесе также акцентируются взаимоотношения Белого главнокомандующего и Р. В. Хлудова. Это связано с тем, что реальные прототипы этих героев – П. Н. Врангель и Я. А. Слащёв – служили вместе во время гражданской войны. После того, как армия Я. А. Слащева удачно отразила атаки красной армии в Крыму, П. Н. Врангель присвоил ему чин генерал-лейтенанта. Однако вскоре после падения Крыма Я. А. Слащев со своей армией остался без поддержки главнокомандующего. Впоследствии в своих воспоминаниях о гражданской войне генерал обвинял П. Н. Врангеля в потере Крыма и считал его прислужником иностранных государств.

М. А. Булгаков подчеркивает открытую ненависть персонажа Р. В. Хлудова к Белому главнокомандующему. Роман Валерьянович Хлудов обвиняет его в том, что именно он вовлёк его в эту страшную борьбу и заставил выполнять всю чёрную работу: «Кто бы вешал, вешал бы кто, ваше высокопревосходительство?» [15, с. 439], – бросает Р. В. Хлудов белому главнокомандующему. Автор акцентирует внимание на неопытность главнокомандующего, его неспособность принимать решения в критических ситуациях. Например, Р.В. Хлудов сам отдает ключевые приказы войскам об эвакуации или, наоборот, о подготовке к боевым действиям. К тому же, в «Беге» есть намёк на трусость белого главнокомандующего. Когда он решает уехать в гостиницу, которая находится рядом с портом, Р. В. Хлудов произносит следующую ехидную фразу: «К воде поближе?» [15, с. 443], намекая на желание белого главнокомандующего использовать удобный случай для эмиграции. Главнокомандующий, в конце концов, покинет Россию.

По мнению историков, жестокость П. Н. Врангеля можно уподобить бессердечию Л. Д. Троцкого. Эта параллель очень важна, так как

Л. Д. Троцкий является одним из прототипов героя Р. В. Хлудова. Таким образом, М. А. Булгаков подчеркивает, что эти два персонажа по своим нравственным устоям – безжалостности, беспощадности к простым людям – схожи друг с другом.

Баев. *Командир полка конармии Буденного*.

Фигура этого героя в пьесе «Бег», по мнению исследователей, не имеет какого-либо определенного прототипа, но является обобщенным *символом* красного террора. По мнению исследователя булгаковского творчества Б. В. Соколова, персонаж Баев является аллегорией красногвардейского штыка, описанного в рассказе А. М. Дроздова[1] «Интеллигенция на Дону» (1921). В этом рассказе высказывается мысль о том, как красноармейский штык был настолько беспощаден, что смерть от него грозила всем, кто не успевал убежать из страны. Баев в характеристике М. А. Булгакова – бессердечный, безжалостный палач, готовый убить любого во имя общей цели. В первой редакции пьесы автор раскрывает жестокость Баева, когда герой обещает расстрелять всех, кто находится в монастыре. По замечанию Б. В. Соколова, писатель усиливает беспощадность героя, подчеркивая азиатское происхождение буденовца. Здесь примечательными становятся некоторыми детали. Одна из них связана с фамилией героя, которая имеет восточные корни. Другая – с употреблением слова «шайтан», что означает – злой дух – в мусульманской мифологии. Именно его произносит Баев. Однако во второй редакции это слово было изъято М. А. Булгаковым из речи данного персонажа.

Де Бризар. *Командир гусарского полка у белых.*

Этот персонаж имеет нескольких *исторических* прототипов. Первым из них можно считать маркиза Донасьена Альфонса Франсуа де Саде (1740-1814) (более известен как Маркиз де Сад) – писателя и общественного

[1] Александр Михайлович Дроздов (1895-1963) – русский писатель, прозаик, редактор советских журналов.

деятеля. Французского писателя и персонажа пьесы «Бег» роднит, прежде всего, титул маркиза. Кроме того, фамилия «де Сад» является этимологией слова «садизм», что означает унижение, причинение боли человеку, которое вызывает у садиста сексуальное удовлетворение. Маркиз де Бризар проявлял садистские наклонности к простым беззащитным людям. Однако, в пьесе «Бег» отсутствует именно такой тип глумления. Еще одним прототипом Де Бризара, по мнению литературоведов, является граф Дю-Шайль – военный, которого в свое время дискредитировал командующий белой армией барон П. Н. Врангель и предал суду. Во время ареста Дю-Шайль пытался совершить попытку самоубийства, однако ему помешали. В результате он получил серьезное ранение в голову. С этой исторической личностью командира Де Бризара роднит многое. Прежде всего, французское происхождение. Так же, как и Дю-Шайль, герой пьесы Де Бризар получил серьезное ранение в голову, в результате чего он сошел с ума и стал проявлять садистские наклонности к арестованным. Недаром М. А. Булгаков характеризует его как палача и убийцу.

По мнению Б. В. Соколова, прототипом французского командира можно также считать и знаменитого генерала Я. А. Слащёва, который являлся, как уже отмечалось, прототипом Р. В. Хлудова. Как и Я. А. Слащёв, Де Бризар обладал невероятной жестокостью и бесчеловечностью по отношению к беззащитным людям. Еще одно сходство – умственное помешательство, которым страдал как генерал Р. В. Хлудов, так и командир белой армии Де Бризар. В результате чего, оба они и совершали страшные преступления.

Крапилин. *Вестовой генерала-майора Г.Л. Чарноты, погибший из-за своего красноречия.*

Прототипами этого героя преимущественно считаются *литературные* персонажи. Прежде всего, стоит вспомнить сочинения самого М. А. Булгакова.

В 1923 году Михаил Афанасьевич написал рассказ «Налёт» (имеющий подзаголовок «В волшебном фонаре»). В этом произведении ключевым эпизодом является сцена убийства часового Стрельцова, когда он перед смертью бесстрашно проклинает взявших его в плен бандитов. Подобная сцена повторена М. А. Булгаковым и в пьесе «Бег». Крапилин обвиняет Р. В. Хлудова в зверских убийствах и бесчеловечности. Однако, когда генерал Р.В. Хлудов в отместку велит немедленно повесить вестового Крапилина, последний ведет себя неожиданно в данной ситуации – впадает в крайнее отчаяние и молит о пощаде.

Важным литературным прототипом персонажа Крапилина в творчестве М. А. Булгакова является некий повешенный в Бердянске рабочий из рассказа «Красная корона» (1922). По замыслу М. А. Булгакова, рабочий является в качестве призрака своему убийце – генералу-вешателю, повинному в бессудных казнях.

Н. Н. Сидельников – композитор, который прочно унаследовал в своем творчестве традиции западноевропейской и русской культуры. Внимание к классикам, прежде всего, к Бетховену и Вагнеру, стало, по словам композитора, «закваской» его становления как личности. Вместе с тем, важнейшим свойством его мироощущения стала именно *русскость,* определившая художественные концепции многих сочинений и отдельные средства музыкального языка. Тема Родины, России, интерес к ее истории - с ее социальными катаклизмами, сострадание русскому человеку, вовлеченного волею обстоятельств в круговорот событий, звучит в произведениях композитора явственно, открыто, со всей силой его творческого темперамента. Позиция Сидельникова-мыслителя, Сидельникова-гражданина воплощается с мощнейшим эмоциональным накалом. Подтверждение тому – оратория-реквием «Смерть поэта» на стихи М. Ю. Лермонтова, балет «Степан Разин», оперная дилогия «Чертогон», опера «Бег», «Симфония о погибели Земли Русской» для большого оркестра

и другие сочинения. В драматической опере «Бег» представлена эпоха Гражданской войны, разразившаяся в 20-ые годы XX столетия. Образы персонажей в произведении Н. Н. Сидельникова «вылеплены» колоритно, жизненно характерно, правдиво. Музыка чрезвычайно талантлива, завораживает мелодизмом – с подчеркнуто национальным элементом, ярким тематизмом, мастерством оркестрового письма. Оперу «Бег» можно по праву считать одним из самых значительных сочинений отечественной культуры второй половины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белогурова Е. Сны о «Доме» в пьесе М. Булгакова «Бег» // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 1. – С. 138-142.
2. Булгаков М. «Бег» // Михаил Булгаков. Пьесы. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 77-140.
3. Венок Н. Н. Сидельникову (1930-1992) // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 106-119.
4. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. – 2010. – № 1. – С. 91-100.
5. Григорьева Г. Великий труженик // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 106-107.
6. Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2 / Ред.-сост. В. Ценова. – М.: Композитор, 1996. – С. 75-92.
7. Григорьева Г. Николай Сидельников: монография. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 176 с.
8. Григорьева Г. Последнее сочинение Н. Сидельникова // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – № 1. – С. 168-175.
9. Комарницкая О. Русская опера второй половины XX-начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. – М.: ПКЦ «Альтекс», 2011. – 306 с.

10. Комаров В. Учитель. Памяти Николая Сидельникова // Музыкальная академия. – 2012. – № 2. – С. 19-20.
11. Мартынов В. Учитель жизни // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 111-112.
12. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
13. Последнее интервью Николая Сидельникова // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 119.
14. Сидельников Н. О музыке, о себе // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 107-108.
15. Соколов. Б. Булгаков. Энциклопедия. – М.: Локид-Миф, 1996. – 591 с.
16. Соколов И. За маской иронии и бравады он скрывал свое трагическое лицо // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 113-115.
17. Соколов И. Праздник духа, мысли и чувства // Музыкальная академия. – 2010. – № 3. – С. 1-3.
18. Тарнопольский В. Русский футурист // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 112-113.
19. Уманский К. Искусство создают личности // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 116-119.
20. Хаймовский Г. Впечатлительные образы // Советская музыка. – 1969. – № 6. – С. 15-20.

REFERENSES

1. Belogurova E. Sny o «Dome» v p'ese M. Bulgakova «Beg» // Sibirskij filologicheskij zhurnal. 2014. No 1. Pp. 138-142.
2. Bulgakov M. «Beg» // Mihail Bulgakov. P'esy. M.: Sovetskij pisatel', 1991. Pp. 77-140.
3. Venok N. N. Sidel'nikovu (1930-1992) // Muzykal'naja akademija. 2001. No 1. Pp. 106-119.
4. V shvatke s Minotavrom. Iz pisem N. N. Sidel'nikova k G. S. Hajmovskomu // Muzykal'naja akademija. 2010. No 1. Pp. 91-100.
5. Grigor'eva G. Velikij truzhenik // Muzykal'naja akademija. 2001. No 1. Pp. 106-107.

6. Grigor'eva G. Istinno russkij kompozitor: o muzyke N. Sidel'nikova // Muzyka iz byvshego SSSR. Sb. statej. Vyp. 2 / Red.-sost. V. Cenova. M.: Kompozitor, 1996. Pp. 75-92.
7. Grigor'eva G. Nikolaj Sidel'nikov: monografija. 2-e izd., pererab. i dop. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2014. 176 p.
8. Grigor'eva G. Poslednee sochinenie N. Sidel'nikova // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2014. No 1. Pp. 168-175.
9. Komarnickaja O. Russkaja opera vtoroj poloviny XX-nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgija, kompozicija. Analiticheskie ocherki. M.: PKC «Al'teks», 2011. 306 p.
10. Komarov V. Uchitel'. Pamjati Nikolaja Sidel'nikova // Muzykal'naja akademija. 2012. No 2. Pp. 19-20.
11. Martynov V. Uchitel' zhizni // Muzykal'naja akademija. 2001. No 1. Pp. 111-112.
12. Mifologicheskij slovar' / Gl. red. E. M. Meletinskij M.: Sov. jenciklopedija, 1991. 736 p.
13. Poslednee interv'ju Nikolaja Sidel'nikova // Muzykal'naja akademija. 2001. No 1. Pp. 119.
14. Sidel'nikov N. O muzyke, o sebe // Muzykal'naja akademija. 2001. No 1. Pp. 107-108.
15. Sokolov. B. Bulgakov. Jenciklopedija. M.: Lokid-Mif, 1996. 591 p.
16. Sokolov I. Za maskoj ironii i bravady on skryval svoe tragicheskoe lico // Muzykal'naja akademija. 2001. No 1. Pp. 113-115.
17. Sokolov I. Prazdnik duha, mysli i chuvstva // Muzykal'naja akademija. 2010. No 3. Pp. 1-3.
18. Tarnopol'skij V. Russkij futurist // Muzykal'naja akademija. 2001. No 1. Pp. 112-113.
19. Umanskij K. Iskusstvo sozdajut lichnosti // Muzykal'naja akademija. 2001. No 1. Pp. 116-119.
20. Hajmovskij G. Vpechatlitel'nye obrazy // Sovetskaja muzyka. 1969. No 6. Pp. 15-20.

Юй Сыянь
аспирант Института театра, музыки и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
e-mail: 295532286@qq.com

Siyan Yu
Postgraduate student,
Institute of Music, Theatre and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University

МАТТИО БАТТИСТИНИ – ВЫДАЮЩИЙСЯ БАРИТОН XIX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена выдающемуся баритону XIX века Маттио Баттистини. Автор статьи приводит факты из его биографии, которые существует в научной литературе только на иностранном языке. Между тем, творчество Маттио Баттистини является значительным этапом в истории эволюции баритонового искусства. В настоящее время его искусство является незаслуженно забытым.

Ключевые слова: баритон, Маттио Баттистини, Италия, певческое искусство, «Король Баритонов», мировое вокальное исполнительство.

MATTIO BATTISTINI IS AN OUTSTANDING BARITONE OF THE XIX CENTURY

Abstract. This article tells about the outstanding baritone of the XIX century – M. Battistini. The author of the article provides vivid facts from his biography, which exists in the scientific literature only in a foreign language. Meanwhile, M. Battistini's work is in relation to the evolution of the baritone art of the whole world. Currently, his art is undeservedly forgotten.

Keywords: baritone, Mattio Battistini, Italy, singing art, "King of Baritones", world vocal performance.

История мирового певческого искусства свидетельствует о том, что искусство баритонов стало активно выдвигаться на первый план в эпоху заката кастратов. Как отмечает исследователь Анна Евгеньевна Хоффман, «…уже Моцарт поручает баритонам солирующие партии. Но по-настоящему баритоны выдвинулись на ведущие партии лишь в романтических операх XIX века, в операх Верди, Чайковского, Вагнера, Пуччини и др.» [6].

Важнейшую роль в активном становлении баритонового исполнительства сыграла личность певца. В истории итальянского вокального баритонового исполнительства существуют имена выдающихся певцов, таких как Титта Руффо или Тито Гобби, которые породили целый ряд подражателей своей неповторимой манере пения, но также создали и свою школу вокала. Заметим, что баритоновый тембр, первоначально воспринимаемый наряду с басом, и далеко не у всех певцов определялся сразу. Эта проблема существует и сейчас, так как у каждого певца свой диапазон, в котором могут быть и низкие басовые ноты и высокие теноровые.

До XVIII века баритоны в операх не принимали участия, поскольку певческие голоса типизировались всего на три группы. Мужские голоса представляли собой высокие, очень низкий и самый высокий необычный голос кастратов, который приближался к сопрановому. Баритон, с точки зрения тембра различается на несколько разновидностей, и всегда было довольно сложно сказать и в чистом виде определить тот или иной тип голоса, будь то лирический баритон, тенор-баритон, баритональный тенор, который где–то перекликается с теноровым диапазоном. Среди баритонов существует и лирико-драматический тип, а также баритональный бас.

Баритоны в опере стали все чаще появляться вследствии развития оперного искусства ввиду расширения репертуара [4]. Случалось, что оперные педагоги старались переучить первоначальных теноров на баритоновые партии. Наиболее известными из такого рода певцов были

Джованни Инчинди и Анри-Бернар Дабади. Прославленным и всемирно известным баритоном первой половины XIX века был итальянский певец Антонио Тамбурини (1800-1876). Среди тех имен, которые составили славу мирового баритонового искусства, стоит также отметить: Джузеппе Кампанари, Антонио Скотти, Джузеппе Кашманн, Антонио Маджини-Колетти, Марио, Антонио Пини-Корси, Виктор Морель, Пол Лери, Морис Рено, сэр Чарльз Сэнтли.

Многие из них остались в истории, а многие не заслуженно забыты. Одним из таких является великий итальянский баритон конца XIX-начала XX века, «Маэстро всех маэстро итальянского бельканто», «Живое совершенство», «Чудо вокала», «Король баритонов» – Маттио Баттистини [1].

Маттио Баттистини (27.02.1856-07.11.1928) родился близ Риети в Италии. С самого детства Маттио рос в семье далекой от музыки, но очень рано понял, что станет музыкантом и обязательно певцом [5]. Вследствие ошибки педагога, который стал переучивать молодого Маттио с тенора на баритон, впоследствии мир получил одного из выдающихся мировых «королей баритонов».

Активная творческая деятельность маэстро началась в 1878 года. Он нередко пел в соборах, поскольку вплоть до XIX века баритоновый голос был весьма востребован в церковном пении, что идет от истоков становления этого типа голоса. Ранее баритоновые партии были востребованы в большей степени именно в церковных хорах и часто сопровождали различные праздники и религиозные события. Выступления Маттио Баттистини в качестве церковного баритона было настолько успешным, что он даже смог стать известным за границей.

Первый настоящий успех на сцене оперного театра состоялся в жизни Маттио 11 декабря 1878 года, когда ему предложили в качестве замены исполнить партию Кастилии Альфонса XI в спектакле Доницетти

«Фаворитка». Этот случай был описан Пальмеджани [6]. Произошло это по велению счастливой судьбы. Спектакль уже шёл, в нём принимали участие знаменитые певцы Изабелла Галлетти и Россети. Очевидно, уже тогда слушателей привлекло вдохновенное исполнение молодого певца, его бархатный плавный, удивительно длящийся звук и, кажется, безграничное дыхание.

Однако на протяжении двух сезонов публика категорически не принимала баритонов-исполнителей. Тогда импресарио театра, Боккаччи представил Баттистини дирижёру Луиджи Манчинелли. Ему было предложено попробовать свои силы и спеть дуэт из оперы вместе примадонной Изабеллой Галлетти. Она была уверена, что ей представят начинающего скромного вокалиста, но перед ней предстал настоящий артист, знаток своего дела. После прослушивания певица выразила свой глубочайший восторг и с удовольствием согласилась выступать с ним в дуэте [4].

Публика приняла Маттио с большим восторгом бурными аплодисментами. После такого дебюта, Баттистини стал гастролировать по разным странам и уехал из Италии. Его известность простиралась по самым разным местам и странам, от Испании до Бельгии, так пришла к Баттистини слава [4]. По замечанию исследователей, музыкальные критики были весьма расположены к Баттистини. Его называли «Маэстро всех маэстро итальянского бельканто», «Живое совершенство», «Король Баритонов» и др. Во всех странах, в которых он гастролировал, его не только ждал головокружительный успех, но и великая радость от встречи с талантливыми и звездными партнерами по сцене, среди них Аделина Патти, Изабелла Галлетти, Энрико Карузо и др. [5].

Многое Баттистини связывало с Россией. Российская карьера певца была оглушительной и достаточно продолжительной с 1888-1914 годы [5]. Сколь великим был успех исполнителя, можно судить по одному факту.

Однажды, во время гастролей в России, выступая в своем излюбленном «Риголетто», Баттистини снискал такой успех у публики, что пришлось повторить весь спектакль целиком, и представление закончилось уже ночью. Правда, после революции 1917 года певец в Россию уже не приезжал.

Маттио Баттистини покорил множество театральных и оперных подмостков, спел едва ли ни все самые известные классические баритоновые партии. В 20-х годах XX века у певца появились первые признаки болезни, врачи запрещали ему петь. На что Баттистини восклицал: «Синьоры, у меня только два выхода – петь или умереть! Я хочу петь!» [4]. Карьера Баттистини была завершена триумфальным концертов в 1927 году в Граце. Великий баритон покинул мир 7 ноября 1928 года.

За свою творческую карьеру Баттистини спел большое количество самых разных партий. Это, прежде всего, классика баритоновой музыки: Беллини, Доницетти, В.А. Моцарт, Ж. Бизе, Ш. Гуно и др. Одним из самых любимых композиторов Баттистини был Дж. Верди, а исполнения «Риголетто», «Эрнани», «Бал-маскарада», «Дона Карлоса» до сих пор считаются в вокальном мире эталонными.

Среди выдающихся партий Баттистини важнейшими являются оперы классического бельканто: «Фаворитка», «Линда ди Шамуни» Доницетти, «Пуритане» Беллини, «Вильгельм Телль и «Севильский цирюльник» Россини. Заметим, что певец не ограничивался итальянским репертуаром. Так, невероятных высот он достиг в исполнении партии Тангейзера в опере «Тангейзер» Вагнера.

Многие исследователи отмечают, что совершенно уникальными являются записи Маттио Баттистини арий из русских опер: «Евгений Онегин» Чайковского, «Демон» и «Нерон» Рубинштейна. Можно без преувеличения сказать, широкая известность и репертуарная устойчивость оперы «Демон» Рубинштейна является заслугой великолепного мастера.

Среди записей Баттистини также много итальянских и французских романсов и песен. В виду того, что «живые» записи во времена Баттистини был технически несовершенны, до наших дней дошло очень мало его записей. Однако те, что сохранились, свидетельствуют о многогранном и невероятном таланте певца, потрясающем тембре, яркой артистической подаче и неповторимой индивидуальности.

Одним из таких примеров является его исполнение дуэта Риголетто и Джильды «Si vendetta!». Необходимо отметить, что Баттистини демонстрировал поистине удивительную и оригинальную певческую манеру. В отличии от многих других его современников, Маттио обладал голосом с удивительным верхним диапазоном. Когда слушаешь редкие граммофонные записи Баттистини, поражаешься объемному тембру, ровной голосовой подаче и невероятной драматичности и романтичности тончайших нюансов в мелодиях, спетых в его исполнении. При этом певец добивался эффекта, не преступая черту forte, не форсировал звук. Потрясающей по красоте и силе воздействия звук его голоса часто всего звучал лишь mezzo voce, но дыхание легкое, впечатление мягких бархатистых переливов красок даже в несовершенных граммофонных записях ясно слышны. Современники Баттистини говорили о том, что даже после того, как он оканчивал пение, за счет обертоновых звуков, которые он издавал, ноты продолжали звучать ещё некоторое время в зале. В этой связи можно говорить о невероятном совершенстве технического мастерства Баттистини, его глубоком понимании процессов звукоизвлечения, работы резонаторов и пр.

Голос певца можно охарактеризовать как крепкий, богатый обертонами, ровный на всех участках, большого диапазона с теноровыми нотами. Но главная заслуга певца, на наш взгляд, в его колоссальном артистизме в сочетании с тщательнейшей «вокальной отделкой». В противном случае ему не пришлось бы так долго и на таком высоком уровне выступать в опере почти пятьдесят лет. Для своего времени певец был

символом совершенства. Этого ему удалось достигнуть не только в результате природной одаренности. Певец на протяжении всей творческой жизни упорно занимался и совершенствовал свои вокальные способности. Кроме того, он с умом подходил к порядку своих выступлений, ограничивая их число в зависимости от исполняемого репертуара одним выступлением в неделю. При такой нагрузке голос певца всегда был способен показать свои лучшие качества. Поэтому уже на седьмом десятке лет Баттистини все еще выступал в концертах. На этот факт стоит обратить особое внимание, так как многие молодые певцы, стремясь утвердиться на оперной сцене, нагружают себя сложным репертуаром, большими оперными партиями, не считаясь с необходимостью постоянных вокальных упражнений и обязательного отдыха. Результат подобных стремлений всегда одинаков: ранняя утрата профессиональных качеств и даже потеря голоса.

Творческая деятельность Баттистини служит примером для современного певца. Как исполнитель баритоновых партий, Баттистини проложил путь для развития баритонового репертуара в будущем. Ему удалось преодолеть определенную ограниченность, которая была присуща баритоновым партиям в операх XVIII-начала XIX века. Он сумел раздвинуть рамки злодейского амплуа, этого извечного клише образов баритонов. Богатые возможности его собственного голоса, высокого и одновременно крепкого, по его фактуре, по технике кажется не слишком подходящим для опер Верди. Ведь еще когда он пел в хоре, его пение находили легким, благородным, возвышенным. Однако он смог раскрыть новые грани своего голоса и в вердиевском, и в веристском репертуаре. В исполнение оперных партий Верди и Пуччини («Тоска», «Богема») он добился в тембре легкости, но при этом предельной отчетливости. Каждое пропетое слово у Баттистини полно смысла, переживания. Его баритон подчеркивает мягкую, теплую природу этого голоса, обаяние и благородство героев. Никогда Баттистини ни прибегает к фальцету или, напротив, к форсированию звука. Этот

благородная сдержанная манера пения сохраняется у него и при исполнении баритоновых партий в опереттах, в вокальных циклах и песнях.

М. Баттистини – певец мирового уровня и грандиозная баритоновая величина XIX века. Он по праву носил титул «Короля Баритонов», поскольку сумел сочетать в себе уникальные качества крупного технически и художественно оснащенного вокалиста с уникальным даром артиста. Во многом благодаря созданному им новому «образу баритона» и утверждению на мировой сцене многообразия баритоновых амплуа, отношение публики к певческим голосам сегодня меняется в сторону баритонов. Часто можно сышать: «Надоели тенора, хочется послушать настоящих мужчин, подавайте нам трёх баритонов» [1]. Так имя Маттио Баттистини может стать «путеводной звездой» для начинающих вокалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биография Маттиа Баттистини [Электронный ресурс]. URL: https://www.peoples.ru/search/?name=%CC%E0%F2%F2%E8%E0+%C1%E0%F2%F2%E8%F1%F2%E8%ED%E8 (дата обращения: 01.12.2021).
2. Jacques Chuilon. Король Баритонов и Баритон Королей [Электронный ресурс]. 2009. URL: https://books.google.ru/ (дата обращения: 27.11.2021).
3. Пальмеджани Ф. Маттиа Баттистини: Король баритонов / Ф. Пальмеджани; пер. с итал. И. Г. Константиновой. – М; Л.: Музыка, 1966. 179 с.
4. Садыкова Л., Жесткова О. la solita forma в операх seria Джоаккино Россини [Электронный ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20160909123712/http://21israel-music.com:80/La_solita_forma.htm (дата обращения: 30.11.2021).
5. Три баритона и тенор [Электронный ресурс]. URL: http://www.ourtx.com/issue-246/3352 (дата обращения: 30.11.2021).

6. Хоффман А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика [Электронный ресурс]. URL: https://www.dissercat.com/content/fenomen-belkanto-pervoi-poloviny-xix-veka-kompozitorskoe-tvorchestvo-ispolnitelskoe-iskusstv (дата обращения: 30.11.2021).

REFERENSES

1. Biografija Mattia Battistini. URL: https://www.peoples.ru/search/?name=%CC%E0%F2%F2%E8%E0+%C1%E0%F2%F2%E8%F1%F2%E8%ED%E8 (accessed: 01.12.2021).
2. Jacques Chuilon. Korol' Baritonov i Bariton Korolej. 2009. URL: https://books.google.ru/ (accessed: 27.11.2021).
3. Pal'medzhani F. Mattia Battistini: Korol' baritonov / F. Pal'medzhani; per. s ital. I. G. Konstantinovoj. M; L.: Muzyka, 1966. 179 p.
4. Sadykova L., Zhestkova O. la solita forma v operah seria Dzhoakkino Rossini. URL: https://web.archive.org/web/20160909123712/http://21israel-music.com:80/La_solita_forma.htm (accessed: 30.11.2021).
5. Tri baritona i tenor. URL: http://www.ourtx.com/issue-246/3352 (accessed: 30.11.2021).
6. Hoffman A. E. Fenomen bel'kanto pervoj poloviny XIX veka: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'skoe iskusstvo i vokal'naja pedagogika. URL: https://www.dissercat.com/content/fenomen-belkanto-pervoi-poloviny-xix-veka-kompozitorskoe-tvorchestvo-ispolnitelskoe-iskusstv (accessed: 30.11.2021).

Самсонова Елена Валерьевна
ассистент-стажёр,
факультет композиции и дирижирования,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова,
e-mail: trifonov_e_d@mail.ru

Samsonova Elena V.
Postgraduate student of the Faculty of Composition and Conducting,
St. Petersburg State Conservatory named after Rimsky-Korsakov

«ДЕТСКИЕ ПЕСНИ» ОР. 22 А. К. ЛЯДОВА: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВКЛЮЧЕНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

Аннотация. В статье представлен методический материал для педагогов-музыкантов системы дополнительного образования детей и студентов в области освоения музыкальных дисциплин в детских музыкальных школах, детских школах искусств и средних профессиональных музыкальных учебных заведениях. Выделены и рассмотрены подходы к изучению дополнительных тем, связанных с творчеством русского композитора А. К. Лядова (1855-1914) для включения в программу современного профессионального музыкального образования. Рассмотрены дидактические свойства, позволяющие эффективно организовать среду для подготовки музыкантов к профессиональной деятельности. Рассмотрены методологические подходы и разработка материала для введения в курс обучения учащихся детских музыкальных школ и детских школ искусств, музыкальных и музыкально-педагогических училищ. Рассмотрен вопрос о возможности включения образовательного материала в программу обучения учащихся с ограниченными возможностями здоровья по зрению и использование для реализации этого процесса современных образовательных технологий.

Ключевые слова: музыкальное образование, детали отражения детского в песнях, взаимосвязь детских песен с фольклорным текстом, возрастная специфика песен.

CHILDREN'S SONGS OP. 22 BY ANATOLY LIADOV: METHODOLOGICAL ASPECT OF INTRODUCTION INTO EDUCATION PROCESS

Abstract. The article presents methodological material for teachers-musicians of the system of additional education of children and students in the field of mastering musical disciplines in children's music schools, children's art schools and secondary professional musical educational institutions. The approaches to the study of additional topics related to the work of the Russian composer Anatoly Lyadov (1855-1914) for inclusion in the program of modern professional musical education are highlighted and considered. The didactic properties that make it possible to effectively organize an environment for preparing musicians for professional activity are considered. Methodological approaches and the development of material for the introduction of students of children's music schools and children's art schools, music colleges and musical and pedagogical colleges into the course of study are considered. The question of the possibility of including educational material in the training program for students with visual disabilities and the use of modern educational technologies for the implementation of this process is considered.

Keywords: musical education, details of children's reflection in songs, the relationship of children's songs with folklore text, age-specific songs.

Новационная попытка автора выявить особенности в произведениях А. К. Лядова, позволяющие причислить песни к детским, побудила автора обратиться к теме статьи. Ее своевременность обусловлена потенциальной практической значимостью предложения внедрить рассмотренный материал

в тематику музыкальных занятий, с постепенным последующим включением его в организованный план обучения.

В работе решались поступенные задачи:

1. Найти детали отражения детского в песнях А. К. Лядова;
2. Обнаружить взаимосвязь детских песен с фольклорным текстом, передающих народный колорит;
3. Определить, в чем проявляется возрастная специфика песен.

Так как в истории русской музыки А. К. Лядов занимает важное место, актуальность данной темы неоспорима. Анатолий Константинович Лядов (1855-1914) – русский композитор, дирижер, педагог (профессор Санкт-Петербургской консерватории с 1886), ученик Ю. Иогансена, Н. Римского-Корсакова; участник Беляевского кружка, один из авторитетнейших музыкантов своего времени. А. К. Лядов – композитор, в творчестве которого тема детства играет особую роль, является одним из героев эссе Б. В. Асафьева «Русская музыка о детях и для детей» [1, с. 257]. На наш взгляд, Лядов на самом деле ставит здесь перед собой не одно, а два задания: а) музыка для детей; б) сочинение музыки на фольклорный текст.

Лядов выступил как композитор в первой половине 70-х гг. XIX века. Для формирования его личности имели большое значение завязавшиеся еще с юности дружеские связи с Н. А. Римским-Корсаковым и В. В. Стасовым, а также общение с М. А. Балакиревым, А. П. Бородиным, М. П. Мусоргским, Ц. А. Кюи. От них же композитор унаследовал любовь к народному творчеству.

Анатолия Константиновича привлекали чистота и поэтичность чувств, выраженных в произведениях народного искусства, богатство народной фантазии. Это не могло не отразиться в его произведениях. Он создал множество произведений на народную тематику, используя источники русского устного народного творчества. Композитор составил несколько сборников русских народных песен:

– для голоса и фортепиано: 18 детских песен (на народные слова), сборники народных песен, романсы;

– для хора a cappella: «10 русских народных песен», «15 русских народных песен».

Лядов создал многочисленные обработки народных напевов. Он является автором замечательной симфонической сюиты «Восемь русских народных песен для оркестра», а также симфонические поэмы «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора».

На тексты народных прибауток написан цикл «Детские песни» для голоса и фортепиано, работа над которым продолжалась с 1887 по 1890 гг. «Детские песни» Лядова вышли в трех сборниках (по шесть песен в каждом), первый (ор. 14) и второй (ор. 18) сочинены в 1887 году, третий (ор. 22) – в 1890 году. Публикация первых двух тетрадей (1887-1888) вызвала восторженный отзыв Кюи: «Это двенадцать крошечных жемчужин в самой тонкой, понятной, законченной отделке. Если бы я захотел назвать все удачные песни, то пришлось бы их перечислить без всяких исключений. Все двенадцать песен имеют особенную цену не только потому, что это прелестные музыкальные пьески, но и потому, что они проникнуты народным духом. Они еще раз доказывают всю симпатичность и свежесть таланта г. Лядова» [10, с. 176].

Все «песни» миниатюрны, не более двух страничек каждая; все проникнуты русским народным духом; все замечательно красивы, оригинальны, изящны. Г. Лядов не только талантливейший из третьего поколения наших композиторов, но никому из них не присуще в такой степени как ему чувство художественной красоты и высшего изящества [14, с. 132].

Песни создавались Лядовым с большой легкостью, судя по письмам к жене от 1887 года, в одном из которых он пишет: «Я еще одну (вторую) детскую песенку сочинил. Завтра попробую третью. Как бы догнать до

шести?» [11, с. 107]. Не случайно, В. Вальтер указывает на связь «Детских песен» с отцовским чувством композитора к родившемуся в этом году сыну.

Как проявляется взаимосвязь «песенок» Лядова с его отцовскими чувствами? По каким признакам можно обнаружить «детскость» песен цикла?

В своем подходе к интонационному строю песен, опирающихся на древнейший фольклорный пласт, Лядов преследовал совсем иные цели, чем его предшественники, к примеру, Мусоргский, для которого передача настроений в музыке, психологии детских чувств являлась неотъемлемой составной произведения, в этом, по выражению М. Шорниковой слышалась «живая интонация детской речи» [15, с. 239].

Нам близко выражение Ю. Келдыша о том, что простые, порой примитивные мотивы лядовских «Детских песен» – обогащаются выразительным аккомпанементом, дополняющим и углубляющим, а нередко очень тонко иллюстрирующим текст [9, с. 227]. Но, о чем говорят эти «мотивы» и есть ли скрытый подтекст в этой простоте?

Какова система жанров, черты стиля и в чём особенность «Детских песен»?

Одной из характерных особенностей творчества композитора является то, что он заключал свои замыслы в малые формы. В детских песнях, А. К. Лядов придерживался жанра поэтических миниатюр, никогда не выходя за ее пределы. Это было органическим свойством его дарования. Содержание его песен цикла не требовало крупных, монументальных форм.

В основу сюжетно-композиционной линии «Детских песен» легли подлинно народные тексты древних, добылинных жанров – заклинаний, прибауток, присказок, взятых композитором из сборников П. В. Шейна («Русские народные песни» в 7 частях), К. Д. Ушинского («Родное слово»), И. П. Сахарова («Сказания русского народа»). В двух колыбельных («У кота, кота» и «Баю, баюшки») композитор сделал собственную свободную

литературную обработку сходных текстов из сборников П. Шейна и П. Бессонова.

В оригинальных же авторских мелодиях «Детских песен» легко прослушиваются знакомые с детства интонации «нянюшкиных напевов» нежных колыбельных, песенок про зайчика и петушка, сороку и дрозда, игры в «ладушки». В каждой из них создан яркий, запоминающийся образ или запечатлелась выразительная народно-жанровая сценка, картинка природы. Все это делает песенки Лядова предельно лаконичными, состоящими подчас всего из двух строчек.

В числе восемнадцати детских песен есть и полного мягкого юмора или игривого задора шуточные (забавные), и нежно-лирические колыбельные, и старинные народные заклинания, в основу, которых легли подлинные народные шутки, забавные присказки, широкоизвестные детские прибаутки, как например, «Ладушки», «Петушок, петушок, золотой гребешок» и т. п.

Детские песни демонстрируют исключительно чуткое понимание Лядовым народно-песенной стилистики. Для мелодики их характерен ряд черт, свойственных народным детским и игровым припевкам, в которых, по словам Б. В. Асафьева, композитор видел «добылинный слой песенности конечно, глубоко языческий» [2, с. 302].

Подавляющее большинство песен основано на попевках в диапазоне кварты-квинты с трихордовыми оборотами, гармонизованных с применением различных разновидностей ладовой диатоники (особое место занимают песни «Косой бес» и «Мороз», содержащие элементы увеличенного лада).

К народным источникам восходят и метроритмические, и ряд структурных особенностей «Детских песен»: повторность фраз (точная или варьированная) и, особенно характерное для хороводных и плясовых народных песен, сопоставление двух или трех различных фраз, повторенных по два раза каждая, – «Михайла-кортома», «Дождик».

Видную роль играет фортепианное сопровождение, в ряде моментов родственное Лядовским сопровождениям народных песен, с колоритным применением кое-где октавных и квинтовых параллелизмов в «Михайла-кортома».

При большом единстве стиля Детских песен, в целом, можно все же уловить некоторые отличия между отдельными тетрадями, особенно между третьей и двумя первыми. В I тетради большая простота вокальной партии большинства песен, их тесситура, характер фортепианного сопровождения, почти всегда содержащего унисонное удвоение голоса, позволяют предполагать первоначальную установку на возможность исполнения песен самими детьми.

Однако в последующих тетрадях мелодика становится интонационно и ритмически более сложной, например, «Бом, бом, бом!», «Галки, вороны», «Лучина». Особенно же бросается в глаза усложнение фортепианного сопровождения и возрастание его функции, наглядно выражающееся в значительном расширении постлюдий, например, в особенности «Михайла-кортома», «Окликание дождя», «Лучина», «Татарки». Все больше выдвигается роль фортепиано как средства инструментального «досказа» образа, фактура становится более массивной по сравнению с прозрачными, «камерными» сопровождениями I тетради, охватывает больший диапазон.

Особую группу составляют так называемые «забавные» песни. Это песня-прибаутка «Лучина» (ор. 22), с характерным для народных плясовых песен нанизыванием коротких мотивов. В таких песнях четкие двудольные метры, подвижные темпы, квадратные структуры. Достаточно примитивные напевы мастерски скрашиваются фортепианным сопровождением. В гармонизации Лядов нередко сочетает вариационно-подголосочный и чисто аккордовый принципы фактуры, что станет типичным для последующих его фольклорных обработок. Разнообразие вносит и широкий спектр ладовой

переменности, выходящий за пределы параллельного, мажоро-минорная опора на народные диатонические лады, на гармонии побочных ступеней.

В ряде «забавных» Лядов, как всегда тонко, с большим вкусом вводит изобразительные моменты в фортепианную партию. В песне «Лучина», например, фортепиано как бы иллюстрирует текст: начальная длительная трель вызывает ассоциацию с легким потрескиванием разгорающегося огонька. С тонким юмором передано движение фантастической кавалькады (на словах: «Приедет Макарка: сам на лошадке, жена на коровке, внуки на телятках»), с постепенным усилением плясового начала.

Остроумно «омузыкалены» гротескно-парадоксальные «забавные», приближающиеся к жанру песен-дразнилок, – «Михайло-кортома». Они связаны непосредственно с талантливо выполненными лядовскими рисунками, изображающими различных уродцев и «чудищ», населяющих наш бренный мир, вызывающих и смех, и жалость.

Мелодика в них основана преимущественно на коротких попевках в узком диапазоне кварты-квинты, свойственных наиболее древним слоям народной песни.

Названные песенки продолжают эту линию, но уже в другом, смежном искусстве – в музыке. Решенные в острогротескном плане (Я. Витол называл их «музыкально-поэтическими видениями» [9, с. 166]), эти песни имеют свой философский подтекст: изображая сказочных уродцев, композитор не столько смеется над ними, сколько размышляет об их горемычной судьбе. Основную смысловую нагрузку несет фортепиано.

Так, именно в фортепианной партии оживает образ злого косого беса, с его прихрамывающим шагом («хромающие» малые секунды), неуклюжими скачками, и, наконец, – его дикая, зловещая пляска. Причудливость, фантастичность персонажа подчеркивается характерной ладово-гармонической окраской: одним из устоев в песне становится увеличенное трезвучие. Столь же фантастично у Лядова «чудище» – Михайло-кортома, у

которого «пожарная голова, еловая кожа, сосновая рожа». Он показан в каком-то неистовом плясовом экстазе, достигающем «кульминации в четырнадцатитактовом фортепианном заключении». По словам С. Городецкого, Лядов «на перепутье между первой своей родиной – музыкой, и второй – землей, встретил, пригрел и увековечил множество уродцев, всякой твари, застрявшей между бытием и бытованием» [9, с. 166], что превосходно показано в «Детских песнях». От них лежит путь к его симфоническим миниатюрам, к фантастике «Бабы-Яги» и «Кикиморы».

С «кучкистскими», богатырскими образами, но трактованными в парадоксально-гиперболическом, сатирическом плане, связана последняя песня – «Иван да Макарка», максимально краткий текст, которой занимает всего четыре такта музыки. Одна из самых фантастических песен Лядова, эта миниатюра служит своеобразным финалом цикла «Детских песен». Она представляет собой иронически-торжественное «шествие» в эпическом метре $^{7}/_{4}$. Мощные унисоны диатонического мотива в пределах квинты – составляют тематическое зерно. Но уже в третьем такте раздается настораживающий удар «гонга» (на аккорде VI ступени ре минора, сменяющемся увеличенным трезвучием), и начинается победоносное фортепианное заключение, воспроизводящее движение какого-то удивительного «поезда», пронесшегося подобно вихрю.

Каждая из колыбельных интересна оригинальной трактовкой народного жанра. В основе последней колыбельной «Котинька-коток» лежит не только народный текст, но и народный напев, обработанный Лядовым в удивительно изящной манере. В фортепианной партии преобладают высокий регистр, хрустальные звучания, тонкие «вкрапливания» подголосков, что придает звучанию почти импрессионистическую окраску.

В песнях нашел блестящее выражение юмор Лядова, проникнутый мягкой улыбкой («Мороз»), иногда с повествовательным оттенком («Котенька-коток»), иногда задорно-игривый («Лучина»).

Свойственная «забавным» песням некоторая причудливость приближается порой к гротеску, как, например, «Михайла-кортома». Гротесковый характер образа, в которой можно видеть наиболее раннее соприкосновение Лядова со сферой будущих «Бабы-Яги» и «Кикиморы».

Несколько песенных текстов носят следы их былой заклинательной функции, связанной с древнеславянским земледельческим культом. В обращении к ним сказался интерес Лядова к древнейшим истокам народно-песенного творчества. В песне «Дождик, дождик…!» остинатный фон исключительно прозрачной фортепианной ткани рисует орошающие землю капли благодатной влаги. Музыкально-поэтический образ передает настроение спокойной радости.

«Окликание дождя» отличается более архаическим характером напева (заключенного в пределах двух кварт). Чрезвычайно аскетичное сопровождение в первом куплете тоже носит тонко-изобразительный характер; во втором куплете ладовое своеобразие напева подчеркнуто гармонизацией одними трезвучиями, усиливающей колорит несколько суровой архаики. В песне «Мороз» образ Мороза обобщается (особенно в фортепианной постлюдии) до олицетворения сумрачной, почти зловещей холодной скованности зимней природы.

Таким образом, из всего вышесказанного следует, что Лядов исключительно чутко относится к своеобразию народной мелодики, лада, тщательно отбирая выразительные средства. В сопровождениях народных напевов он отдает предпочтение подголосочно-полифоническому типу изложения.

Гармонизацией композитор стремится углубить музыкально-поэтический образ и жанровую специфику песен. В лирических песнях он подчеркивает широту их мелодического дыхания.

Какие же особенности и приёмы «Детских песен» указывают на возрастную направленность?

В третьей тетради детских песен, как и в двух предшествующих, Лядов ставит особую задачу: песни должны быть понятными и доступными для восприятия детей. Следование этой цели видно уже из выбора текстов, в которых используются интересные приёмы, указывающие на эту предназначенность. Это, прежде всего, одушевление явлений природы и животных, наделение их человеческими качествами, создание небывалых, несуществующих образов, ситуаций и характеристик.

Уже в первой песне «Колыбельная» в тексте есть одушевление животного – кота, который становится сказочным персонажем. Одушевление явлений природы прослеживается в текстах третьей и четвёртой песен («Дождик, дождик, припусти» и «Мороз»). Во второй песне «Михайло-кортома» игра, потешка и шутка, а в пятой и шестой песнях «Лучина, лучина» и «Иван да Макарка» несуществующие ситуации.

Музыка Лядова не просто соответствует текстам, но и выражает в полной мере яркие образы, характеристики и явления, развивая образное мышление детей. В первой песне происходит жанровое соответствие с музыкой (жанр колыбельной). Во второй песне соответствие характерное, т.е. музыка выражает характер текста, бойкий, озорной и темпераментный. В третьей песне музыка комментирует текст, здесь можно говорить об изобразительности: капель дождя, переливов радуги в фортепианной партии. В четвёртой песне – характерное соответствие, но есть и изобразительность. Можно привести аналогию с оперой Римского-Корсакова «Снегурочка». Дед Мороз становится сказочным персонажем, и, как в опере, (в партии мороза) выбрана та же тональность f moll и низкий регистр в сопровождении. В пятой песне, так же, сочетание характерного и изобразительного. В фортепианной партии – имитируется потрескивание лучины, а характер игривый, задорный. В шестой песне, как и во второй, соответствие музыки и текста характерное.

Каждая из представленных в сборнике песен – это законченная музыкально-жанровая картинка, в которой Лядов, исходя из поэтического

текста, стремился раскрыть определенный программный замысел для маленьких детей. Многочисленные лядовские рисунки всяких «страшных» рожиц – лешего, домового и других персонажей народных сказок, иллюстрируют эти забавные песенки-прибаутки на понятном детям языке.

Неслучайно, что мелодика детских песен, близкая подлинной народной песне, отличается простотой и выразительностью. Фортепианное сопровождение, органически сплетаясь с напевом, раскрывает содержание словесного текста.

Приведем шуточный народный текст из детского сборника Лядова ор. 22 «Михайла-кортома»:

Михайла-кортома,

Пожарная голова,

Еловая кожа,

Сосновая рожа.

Лядов с поразительным мастерством отражает в музыке все несложное содержание происходящих «событий», иногда давая лишь обобщенную характеристику, иногда вводя яркие иллюстративно-изобразительные элементы. Благодаря чему, все песни несут определенную смысловую нагрузку, которая гармонирует с детским сознанием.

Условно, по содержанию, «Детские песни» из ор. 22 можно разделить на три типа:

– к первому – относится колыбельная песня, нежная и мелодичная, например: «Котинька-коток»,

– второму – песни, связанные с описанием природы: «Окликание дождя» («Дождик»), сопровождение этой песни создает фон равномерно падающих капель),

– третьему – остро скерцозный, с задорными выкриками песня-«дразнилка»: «Михайла-кортома».

Лядов с большим юмором и изобретательностью иллюстрирует «события» и в их постепенном развертывании. Например, в песенке «Лучина», фортепианное вступление к песне создает образное, зрительно-слуховое ощущение медленно разгорающейся и слегка потрескивающей лучины (crescendo на трели).

Таким образом, в цикле детских песен высока роль фортепианной партии, она вводится для передачи детальной образности. Эти детали: игра, характеры, причудливость, сказочность – отвечают сознанию и конкретно – образному мышлению. Непротяжённые по времени тексты, простые формы (одночастные или куплетные), яркий тематизм и образность – всё это делает песни доступными и понятными для детей.

Песня 1. «Колыбельная»

Текст песни:

Котенька-коток,

Котя-серенький бочок.

Приди, котик, ночевать,

Моего дитя качать.

Я тебе коту

За работу заплачу –

Беленький платочек

На шее завяжу.

Бай-бай.

Анализ песни: текст простой, небольшой и незамысловатый. Не сложна здесь и музыкальная форма – куплетная. По жанру – это колыбельная, что подтверждается и содержанием текста, и музыкой – покачивающимся аккомпанементом и плавной песенной мелодией. Тональность песни B dur – благостная светлая тональность. Музыка спокойная чистая и безмятежная.

Песня 2.»Михайло - кортома»

Текст песни:

Михайло - кортома,

Пожарная голова,

Еловая кожа, -

На что ты похожа?!

Анализ песни: в тексте выражен юмор, сарказм. Он менее протяжён, по сравнению с текстом предыдущей песни. Форма здесь одночастная, проста и тональность a moll. Музыка темпераментная, задиристая.

Песня 3. «Окликание дождя»

Текст песни:

Дождик, дождик, припусти,

Чтобы хлебу подрасти,

Травке напиться,

Цветикам раскрыться!

Радуга ты дуга,

Отворим мы ворота

Ключиком - замочком,

Золотым платочком!

Анализ песни: текст одушевляет явления природы – дождь и радугу. Здесь чистая и белая тональность C dur, форма куплетная. Значительна роль фортепианной партии, во вступлении она имитирует дождь повторяющейся нотой /соль/, а во втором куплете переливы радуги с помощью арпеджио.

Песня 4. «Мороз»

Текст песни:

Мороз, мороз,

Приходи кисель есть!

Мороз, мороз,

Не бей наш овёс,

Лён да конопли

В землю вколоти!

Анализ песни: текст так же, как и в предыдущей песне, выражает одушевление явления природы. Здесь это мороз. Форма одночастная из парапериодичностей, тональность f moll, суровая, скорбная, строгая. В фортепианной партии задействован низкий регистр, музыка создаёт ощущение застылости и оцепенения.

Песня 5. «Лучина»

Текст песни:

Лучина, лучина,

Гори, гори жарко!

Приедет Макарка,

Сам на лошадке,

Жена на корове,

Дети на собачках,

Внуки на телятках.

Анализ песни: в тексте (особенно в последних строках) создаётся небывалая, невозможная ситуация, что придаёт большую игривость. Форма здесь необычная: состоит из семи фраз, последняя из которых замыкающая, т.е. здесь можно говорить о тройке периодичностей. Тональность яркая и светлая D dur. Фортепиано имитирует потрескивание лучины. Музыка бойкая, резвая и жизнерадостная.

Песня 6. «Иван да Макарка»

Текст песни:

Иван да Макарка

Взяли по палке,

Ударили по доске,

Поехали по Москве!

Анализ песни: в тексте, как и в предыдущей песне, отражена несуществующая ситуация, он простой, краткий, не сложна и форма – одночастная с двойной периодичностью, тональность d moll. Музыка игривая и шутливая, по характеру её можно сопоставить со второй песней.

Итак, создавая цикл детских песен (в частности, третью тетрадь), А. К. Лядов ставил основную задачу: музыка должна быть доступна и понятна для детей. Не случайно он берёт народные тексты. Они просты и понятны, и в музыке композитор стремится создать простоту, яркость и образность. Он сочиняет в простых формах с разными видами периодичности, а фортепианная партия в песнях занимает не последнее место. Можно с полной уверенностью считать, что Лядов справился с поставленной задачей.

Таким образом, имя композитора А. К. Лядова дорого и близко всем, кто любит музыкальное искусство. Наследие Лядова невелико. Сочинения малых форм – фортепианные, оркестровые и вокальные – составляют основу его творчества. Яркие и самобытные, они глубоко национальны – по своим образам и музыкальному языку, привлекают внимание особым изяществом и тонкостью рисунка, мелодичностью линий, совершенством формы.

Своими произведениями Лядов внес значительный вклад в русскую музыку; педагогическая и музыкально-общественная деятельность композитора сыграла немаловажную роль в утверждении подлинного профессионализма в России.

Расцвет творчества Лядова относится к концу XIX-началу XX века. Современниками Лядова были Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов, Чайковский, Танеев, позднее – Рахманинов, Скрябин.

Цикл «Детские песни» Лядова составляют важный этап в развитии творчества, как самого композитора, так и всего русского искусства; они прочно вошли в репертуар наших музыкантов. Однако, исходя из скудности материала (нами исследованного), ответов на интересующие нас вопросы,

связанные с проблемой изучения и применения в педагогической практике не удалось. Из этого следует, что до последнего времени изучению творческого стиля «Детских песен» композитора не уделялось необходимого внимания.

Следует отметить, насколько велика важность освещения, как творчества этого периода, так и самого произведения, так как «Детские песни» Лядова явились своеобразной подготовкой к созданию композитором его оригинальных симфонических произведений позднего периода, народных сказок «Баба-Яга» и «Кикимора».

Нами была сделана попытка выявить недостающие детали в изучении и применении в педагогической деятельности сборника Детских песен Лядова, так как эти произведения являются бесценной сокровищницей нашей родной культуры, искусства и музыки.

Глубоко самобытные поэтичные миниатюры, от которых веет неподдельным добрым чувством, искренностью художника, оживившего разнообразный сказочный мир с детства любимых персонажей, они доныне остаются неповторимыми шедеврами в русской вокально-камерной музыке.

Оттолкнувшись от «Детской» Мусоргского, Лядов нашел свой, оригинальный поворот темы, свой тип ее воплощения. Его опыт не прошел даром: он был подхвачен и по-новому продолжен в творчестве таких композиторов, как И. Стравинский, А. Гречанинов.

Таким образом, искусство, сотворенное нашими великими соотечественниками, совершенствует и развивает чувства людей. Через него человек (особенно подрастающий), не только познает окружающую действительность, но осознает и утверждает себя как личность, ибо искусство обладает способностью воздействовать и создавать условия для всестороннего развития, влиять на ее духовный мир в целом. Все виды искусства (музыка, живопись, слово, прикладное искусство и др.) – способны воздействовать на определенную сторону духовного состояния человека.

Поэтому важно изучать фольклор в аспекте произведений композиторов русской классической музыки, необходимо осваивать в собственной деятельности и это – самый продуктивный путь к формированию интереса к культуре родного края. Ведь вопросы культуры и искусства всегда были актуальны в процессе формирования детского сознания.

Ряд учёных [3] указывают на необходимость обновления содержательных компонентов музыкально-образовательного процесса, в том числе с учётом возможностей современной цифровой образовательной среды [4], что также отражено в нормативных правительственных документах и инструктивных письмах документах [7, 8, 13]. Исследования, проводимые современными учёными, композиторами, исследователями музыки показывают, что использование новых современных информационных технологий позволяет обогатить музыкально-образовательный процесс, создать новые формы трансляции музыкальной культуры [8].

Особого внимание в этой связи заслуживает вопрос о возможности включения описанного в статье материала – в систему подготовки музыканта-профессионала с ограниченными возможностями здоровья по зрению. Наш собственный опыт, а также обсуждения и выступления данного вопроса на семинарах и конференциях различного уровня, анализ многолетней практика ведения образовательной деятельности сотрудниками учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена – показывают, что использование музыкально-компьютерных технологий (МКТ) позволяет разработать и осуществить процесс освоения музыкальных дисциплин в детских музыкальных школах, детских школах искусств и средних профессиональных музыкальных учебных заведениях учащимися с глубокими нарушениями зрения [5]. Рассмотренные в статье подходы к изучению дополнительных тем,

связанных с творчеством русского композитора А. К. Лядова (1855-1914), позволяют создать эффективно организованную среду в системе современного профессионального музыкального образования для подготовки музыкантов к профессиональной деятельности.

Вопросы включения рассмотренного содержания в образовательную программу подготовки учащихся детских музыкальных школ и детских школ искусств, музыкальных и музыкально-педагогических училищ, а также разработка этих проблем и методологических подходов, методического материала, его дидактические свойства, создание соответствующего методического сопровождения, позволяющего внедрять обоснованное – в программы повышения квалификации и профессиональной переподготовки преподавателей музыкальных дисциплин – широко обсуждаются на масштабных научных форумах, всероссийских и международных конференциях. Примером такой дискуссионной площадки является ежегодная Международная научно-практическая конференция «Современное музыкальное образование: творчество, наука, технологии», организованная совместно Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена и Санкт-Петербургской государственной консерваторией им. Н. А. Римского-Корсакова, и многих других, где уже на протяжении 9 лет работает секция «Инклюзивное музыкальное образование». Результаты этой деятельности отражены в материалах сборников статьей по итогам проведения конференции, а также в публикациях серии сборников методических материалов под названием: «Музыкально-компьютерные технологии», организованных сотрудниками УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» и выпускаемых издательством РГПУ им. А. И. Герцена. Так, в шестом выпуске сборника «Музыкально-компьютерные технологии. Вып. IV. Инклюзивное музыкальное образование» опубликованы выступления участников конференции на секции

«Инклюзивное музыкальное образование [12], в которых отражены рассматриваемые нами проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. – М.-Л., 1968.
2. Асафьев Б. В. Избранные труды. – Т. 2. – М., 1954.
3. Бергер Н. А. Общее музыкальное образование в школе XXI века / Н. А. Бергер, И. Б. Горбунова, Н. А. Яцентковская // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 6 (55). – С. 147-151.
4. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке и музыкальном образовании // Музыкально-компьютерные технологии. – СПб., 2017. – С. 213-220.
5. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience // Lecture Notes in Computer Science. Proceedings. – 2018. – Pp. 381-389.
6. Горбунова И. Б. О Юрии Николаевиче Рагсе // Измерение музыки. Памяти Юрия Николаевича Рагса (1926-2012): сборник научных статей. – СПб., 2015. – С. 15-20.
7. Горбунова И. Б., Давлетова К. Б. Подготовка педагогов-музыкантов системы дополнительного образования детей к профессиональной деятельности в информационно-образовательной среде // Педагогическая наука и современное образование. Сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой Дню российской науки. ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена». – СПб., 2016. – С. 301-305.

8. Горбунова И.Б. От составителей / И. Б. Горбунова, Л. П. Новикова, К. Б. Давлетова// Музыкально-компьютерные технологии. – СПб., 2020. – С. 7-8.
9. История русской музыки. – Том 9. – М.: Музыка, 1994.
10. Кюи Ц. А. Русский романс: Очерк его развития. – СПб.: Н. Ф. Финдейзен, 1896.
11. Лядов А. К. I. Жизнь. II. Портрет. III. Творчество. IV. Из писем. Коллективная монография. – СПб., 1916.
12. Музыкально-компьютерные технологии. Вып. VI: Инклюзивное музыкальное образование: Сборник статей / Сост. И. Б. Горбунова, А. А. Говорова. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018.
13. Профессиональный стандарт «Педагог дополнительного образования детей и взрослых». Приказ Министерства труда и социальной защиты РФ от 8 сентября 2015 г. № 613н «Об утверждении профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71102914/ (дата обращения: 18.07.2021).
14. Русская музыкальная литература. – Выпуск 4. – Л.: Музыка, 1982.
15. Шорникова М. Музыкальная литература. Русская музыка XX века. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2015.

REFERENSES

1. Asaf'ev B. V. Russkaja muzyka ot nachala XIX stoletija. M.-L., 1968.
2. Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. T. 2. M., 1954.
3. Berger N. A. Obshhee muzykal'noe obrazovanie v shkole XXI veka / N. A. Berger, I. B. Gorbunova, N. A. Jacentkovskaja // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2015. No 6 (55). Pp. 147-151.

4. Gorbunova I. B. Informacionnye tehnologii v muzyke i muzykal'nom obrazovanii // Muzykal'no-komp'juternye tehnologii. SPb., 2017. Pp. 213-220.
5. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience // Lecture Notes in Computer Science. Proceedings. 2018. Pp. 381-389.
6. Gorbunova I. B. O Jurii Nikolaeviche Ragse // Izmerenie muzyki. Pamjati Jurija Nikolaevicha Ragsa (1926-2012): sbornik nauchnyh statej. SPb., 2015. Pp. 15-20.
7. Gorbunova I. B., Davletova K. B. Podgotovka pedagogov-muzykantov sistemy dopolnitel'nogo obrazovanija detej k professional'noj dejatel'nosti v informacionno-obrazovatel'noj srede // Pedagogicheskaja nauka i sovremennoe obrazovanie. Sbornik statej III Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjashhjonnoj Dnju rossijskoj nauki. FGBOU VPO «Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet imeni A. I. Gercena». SPb., 2016. Pp. 301-305.
8. Gorbunova I.B. Ot sostavitelej / I. B. Gorbunova, L. P. Novikova, K. B. Davletova// Muzykal'no-komp'juternye tehnologii. SPb., 2020. Pp. 7-8.
9. Istorija russkoj muzyki. V. 9. M.: Muzyka, 1994.
10. Kjui C. A. Russkij romans: Ocherk ego razvitija. SPb.: N. F. Findejzen, 1896.
11. Ljadov A. K. I. Zhizn'. II. Portret. III. Tvorchestvo. IV. Iz pisem. Kollektivnaja monografija. SPb., 1916.
12. Muzykal'no-komp'juternye tehnologii. Vyp. VI: Inkljuzivnoe muzykal'noe obrazovanie: Sbornik statej / Sost. I. B. Gorbunova, A. A. Govorova. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2018.

13. Professional'nyj standart «Pedagog dopolnitel'nogo obrazovanija detej i vzroslyh». Prikaz Ministerstva truda i social'noj zashhity RF ot 8 sentjabrja 2015 g. № 613n «Ob utverzhdenii professional'nogo standarta «Pedagog dopolnitel'nogo obrazovanija detej i vzroslyh». URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71102914/ (accessed: 18.07.2021).
14. Russkaja muzykal'naja literatura. V. 4. L.: Muzyka, 1982.
15. Shornikova M. Muzykal'naja literatura. Russkaja muzyka XX veka. Rostov-na-Donu: Feniks, 2015.

Бадахова Зарема Барсбиевна
Заместитель декана факультета Дизайна и искусств,
преподаватель кафедры «Дизайн»,
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказская государственная академия»,
e-mail: ms.badahova@mail.ru

Badakhova Zarema B.
Deputy Dean for Educational Work of the Faculty of Design and Arts,
Lecturer of the Department «Design»,
North Caucasian State Academy

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КАРТИН ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ, ДЖОТТО ДЕ БОНДОНЕ, САЛЬВАДОРА ДАЛИ НА СЮЖЕТ «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу картин трех разных художников, представляющих три периода искусства на религиозную тему. Выявляются общие творческие и художественные особенности, замысел, композиции, интерпретации и решения поставленной конкретной исторической ситуацией проблемы.

Ключевые слова: христианские ценности, христианский гуманизм, произведения искусства, христианская живопись, фреска, психологическая дифференциация.

COMPARATIVE ANALYSIS OF PAINTINGS BY LEONARDO DA VINCI, GIOTTO DI BONDONE, SALVADOR DALI ON THE PLOT "THE LAST SUPPER"

Abstract. The paper is devoted to a comparative analysis of paintings by three different artists representing three periods of art on a religious theme. General creative and artistic features, design, compositions, interpretations and solutions to the problem posed by a specific historical situation are revealed.

Keywords: Christian values, Christian humanism, works of art, Christian painting, fresco, psychological differentiation.

Для современной духовной жизни характерно возрождение христианских ценностей после долгого периода забвения. Период атеистического господства привёл к тому, что многое не только из религиозного обряда, но и из области художественного отображения истории религии стало малопонятным и недоступным. В связи с этим становится актуальным духовное религиозное и культурное просвещение, когда возникает необходимость возрождения и религиозного, и светского толкования наиболее значимых явлений веры, нашедших отражение в живописи и фресках, как произведениях искусства. Тему «Тайной вечери» затронули многие известные художники. У каждого из них был свой взгляд, свое понимание данной тематики.

Итак, перед нами картина художника эпохи Возрождения Джотто де Бондоне «Тайная вечеря». Обращаясь к героям Евангельских легенд, Джотто наделял их чисто человеческими чертами. И внешне они не похожи на бестелесные образы средневекового искусства – каждый являет собой сугубо индивидуальный психологический тип. Стоит обратить внимание на лица персонажей. Во взглядах читается озадаченность, некое недоумение. Чувствуется печаль и тоска. Рассматривая цветовую палитру Джотто, отметим, что у него богатая цветовая гамма, цвета сочные яркие. Отличное сочетание красного, желтого, голубого, коричневого – придают работе красочность. Особое внимание привлекают стена на заднем плане и крыша, пристроенная к ней. На первый взгляд все выглядит так, будто присутствующие на вечере сидят внутри какого-то помещения, но если присмотреться лучше, то можно заметить часть неба, которое Джотто показал использованием голубого цвета, и сразу становится видно, что на самом деле присутствующие сидят в открытом месте под навесом. Вместе с тем, картина Джотто, на наш взгляд, получилась плоской. Нет ощущения таинства события, глубокого замысла. Картина получилась очень красивой, видно, что Джотто был мастером своего дела: его сочетание цветов их

подборка – все это на высшем уровне, производит впечатление, но мы всегда ожидаем большего – некоего ощущения чуда, ощущения, что это действительно важное событие в жизни верующего.

Теперь приступим к анализу работы одного из гениальных художников эпохи Возрождения, человека, безусловно, гениального во многих отраслях. Для автора, как для дизайнера, человека, который, так или иначе, связан с рисунком, с искусством, Леонардо да Винчи является кумиром. Его работы восторгают, воодушевляют, и, кажется, каким образом простой смертный человек мог творить такие гениальные вещи? В такие моменты вера в Бога крепчает, и мы сознаем, что действительно «только Бог мог дать простому смертному человеку такой талант такое видение мира» (*коментарий автора*).

Одной из работ да Винчи, которая особо привлекает внимание, является фреска на стене трапезной миланского монастыря Санта Мария делле Грацие. Величайшее творение живописи всех времен. Здесь Иисус Христос изображен за обеденным столом с апостолами. Иисус собрал для осуществления обряда прочищения, здесь он скажет им, что кто-то из сидящих с ним, предаст его. Ученики Христа – в ужасе от услышанного. Только один из присутствующих невозмутим. Конечно же, Иуда – тот самый предатель. Он сидит, приподняв руки перед собой. Еда на столе скудна: хлеб и вино. Но у всех ли есть чаши для питья вина? Тщательно изучив картину, отметим, что у каждого присутствующего имеется чаша (12 штук). По левую сторону от Христа сидит Иоанн Креститель, но так ли это на самом деле? Если хорошо присмотреться, можно сделать предположение, что на самом деле изображена женщина-Мария Магдалена. Гипотезу об изображенной женщине, самой Марии Магдалены, была высказана в книге Дэна Брауна «Код да Винчи». Можно также увидеть, что между Иисусом Христом и Марией Магдаленой невидимыми линиями изображена чаша. Та самая чаша Грааля? Об этом многие века ведутся споры, ученые доказывают, опровергают само существование Чаши. Для человечества и по сей день это

остается загадкой. По обеим сторонам на стенах изображены окна. Стоит обратить внимание на то, что верхние линии окон сходятся на лбу изображения Христа. Простое ли это совпадение или, на самом деле, художник хотел нам этим что-то сказать? В таком случае, что именно он подразумевал? Вместе с тем, если вспомнить, что Леонардо да Винчи был членом тайного общества вполне вероятно, что он поддерживал ту же идею, что описывает Дэн Браун в своей книге. Вполне возможно, что Чаша Грааля существует на самом деле, что Мария Магдалена была женой Христа, впоследствии родила ему дочь (*комментрий автора*). В таком случае весь мир христианской веры ставится под сомнение. Для того чтобы утверждать это, нужно иметь неопровержимые доказательства. В любом случае, данная работа является величайшим творением всех времен. В сравнении с работой Джотто де Бондоне, работа Леонардо да Винчи производит больше впечатлений. У Джотто нет никакого намека на Чашу Грааль, нет также намека на существование Марии Магдалены, нет таинства вечера. Все очень просто, будто обычный обед простых людей.

Теперь хотим обратить особое внимание на другую известную картину Сальвадора Дали «Тайная вечеря». Первое на, что можно отметить – это количество апостолов. Их одиннадцать, возникает вопрос, кого же не хватает? Апостолы склонили головы, показывая тем самым свою преданность Христу и свое сожаление о том, что кто то, из их числа предаст его. Не хватает, конечно, же, Иуды. Дали не изобразил его, тем самым показывая то, что Иуда не достоин, сидеть за одним столом с Христом, ибо он предатель, он сотворил зло. Присмотримся, как сидит Христос? Создается впечатление, что он сидит в воде по пояс. Предположим, что этим Дали, возможно, подразумевал реку Иордан и Крещение Христа. На втором плане мы видем: голубое небо, горы, реки. Над присутствующими – туловище мужчины, который раскинул руки, и, кажется, сейчас обнимет присутствующих. Наше предположение: Дали таким образом показал Бога

отца. На что особенно хотим обратить внимание, так это та самая Чаша Грааля. Давайте присмотримся к картине лучше. Напротив Христа, то есть со стороны ближе к зрителю, сидят два апостола, на них – болохонистые одеяния. Мы видим, что от головы Христа по столу и дальше – по одеяниям этих самых апостолов – проходят две линии, образуя собой форму, напоминающую Чашу Грааля. Ведь если вспомнить историю, то Дали являлся членом того самого общества, в котором в свое время состоял Леонардо да Винчи, и Сальвадор Дали считал себя его последователем. Нельзя, конечно, утверждать что это та самая Чаша, на поиски которой люди тратят всю свою жизнь. Но стоит обратить внимание еще на одну деталь: на столе всего одна чаша с вином и два куска хлеба, которые по форме напоминают гранат. На взгляд автора, работа Сальвадора Дали является некой современной интерпретацией работы Леонардо да Винчи. И, в сравнении этих двух работ, мы нашли больше совпадении и перекликании, чем в сравнении с работой Джотто де Бондоне.

«Все познается в сравнении». В точности афоризма мы убедились при сравнительном анализе данных работ. По сути, один и тот же библейский сюжет у каждого художника написан по-разному и несет свой неповторимый посыл, хотя и не должен значительно отличаться. Работы Сальвадора Дали и Леонардо да Винчи разделены столетиями, и, при этом, по-разному интерпретируют сюжет Тайной вечери зрителю. Авторы в своих работах видят смысл и ценности, которые диктует им время, в котором они живут, в них отражаются их собственное прочтение значения текста Евангелия, а также значения, диктуемые художественной школой, в которой они работают.

Леонардо да Винчи изображает сам момент предательства, интерпретируя сюжет с точки зрения религии и нравственности; его интересует «человек и проявления его души». Интерес Сальвадора Дали к теме Святого причастия определяет его авторскую задачу. Он стремится к

множественности ассоциаций и интерпретаций. Загадочность природы человека – пробуждает в авторе работы страсть и увлеченность, но в еще большей степени – спасение мира, который в XX веке терпит не только социальную, но и нравственную катастрофу. О вере художника в сакральность чисел (в данном случае числа «3» – символа Троицы) – свидетельствует символ единения, объединения, который четко выражен через геометрический рационализм композиции. Мы можем говорить о сходстве двух произведений, благодаря сходству совершенства формы, олицетворяющей духовную гармонию, нравственную чистоту и величие. Лишь драматический момент объявления Христом о предательстве запечатлен на картине Леонардо да Винчи, но при этом отражается вечность. Каждый участник трапезы обладает своими особенными, индивидуальными психологическими характеристиками. Несмотря на то, что каждый из апостолов – это целая история, рассказанная на языке жестов, мимики, особенно красноречива фигура Иоанна. Тонкий и мягкий свет освещает юное лицо апостола, пронизывая его, и наполняя какой-то сверхъестественной выразительностью. Задаваясь главным вопросом об авторе предательства Христа, зритель сразу же исключает Иоанна из ряда возможных для этого кандидатур.

Стоит отметить особо то, что Леонардо да Винчи шел к завершенному варианту с трудом, в течение продолжительного времени – существует огромное количество эскизов, демонстрирующих это движение. Умение художника построить «событие» на изображении подтверждает не только гениальность художника, но и говорит о его мудрости как философа. В роли своеобразного символа выступает прямая, как стрела, линия стола, которая не только разделяет два пространства (настоящее и вечное), но и являет собой некий порог между добром и злом, между преданностью и предательством, между верой и неверием.

У каждого человека есть право выбора, – какими принципами руководствоваться и что выбрать: сиюминутное или вечное, остаться человеком или стать предателем?

Исходя и всего вышеперечисленного, открывается еще один общий посыл «Тайной вечери» – нравственный: это тот выбор, право на который есть у каждого человека. Этот последний шаг перед чертой – своеобразный нравственный экзамен для человека, и в этом отношении произведение расширяет границы и наполняется общечеловеческим смыслом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. – М.; Л., 1939.
2. Баландин Р. Сальвадор Дали. – М.: АСТ, 2005.
3. Беллози Л. Джотто. – М., 1996.
4. Всеобщая история искусств. Т.3. – М.: Искусство, 1962.
5. Зубов В. П. Леонардо да Винчи. – М.: Изд. АН СССР, 1962.
6. Лазарев В. Н. Леонардо да Винчи: (1452-1952). – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952.
7. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. – М., 1956.
8. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. I. – М., 1962.
9. Сеайль Г. Леонардо да Винчи как художник и учёный (1452-1519). – М.: КомКнига, 2007. – 344 с.
10. Туртефири А. Джотто: Сокровищница мировых шедевров / Пер. с ит. Кизиловой Д. – М.: БММ, 2011.
11. Этерингтон-Смит М. Сальвадор Дали. – М.: Азбука, 2009.
12. Тайная вечеря [Электронный ресурс]. – URL: http://museum-online.ru/index.php/Leonardo_da_Vinci/Canvas/63 (дата обращения: 22.01.2021).
13. Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.art-giotto.ru/ (дата обращения: 20.01.2021).

14. Сальвадор Дали: биография, картины, книги, духи [Электронный ресурс]. – URL: http://www.mir-dali.ru/ (дата обращения: 20.01.2021).

REFERENSES

1. Alpatov M. V. Ital'janskoe iskusstvo jepohi Dante i Dzhotto. M.; L., 1939.
2. Balandin R. Sal'vador Dali. M.: AST, 2005.
3. Bellozi L. Dzhotto. M., 1996.
4. Vseobshhaja istorija iskusstv. T.3. M.: Iskusstvo, 1962.
5. Zubov V. P. Leonardo da Vinchi. M.: Izd. AN SSSR, 1962.
6. Lazarev V. N. Leonardo da Vinchi: (1452-1952). M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1952.
7. Lazarev V. N. Proishozhdenie ital'janskogo Vozrozhdenija. M., 1956.
8. Pamjatniki mirovoj jesteticheskoj mysli. T. I. M., 1962.
9. Seajl' G. Leonardo da Vinchi kak hudozhnik i uchjonyj (1452-1519). M.: KomKniga, 2007. 344 s.
10. Turtefiri A. Dzhotto: Sokrovishhnica mirovyh shedevrov / Per. s it. Kizilovoj D. M.: BMM, 2011.
11. Jeterington-Smit M. Sal'vador Dali. M.: Azbuka, 2009.
12. Tajnaja vecherja. URL: http://museum-online.ru/index.php/Leonardo_da_Vinci/Canvas/63 (accessed: 22.01.2021).
13. Dzhotto di Bondone (Giotto di Bondone). URL: http://www.art-giotto.ru/ (accessed: 20.01.2021).
14. Sal'vador Dali: biografija, kartiny, knigi, duhi. URL: http://www.mir-dali.ru/ (accessed: 20.01.2021).

Цупиков Игорь Викторович
кандидат педагогических наук, доцент,
начальник кафедры (военно-дирижерской),
ФГКВОУ ВО «Военный университет» им. князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации,
e-mail: zupikov@mail.ru
Кускашёв Олег Игоревич
адъюнкт,
ФГКВОУ ВО «Военный университет» им. князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации,
e-mail: Olimp-oi@yandex.ru
Коробов Николай Вадимович
профессор кафедры (военно-дирижерской),
ФГКВОУ ВО «Военный университет» им. князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации,
e-mail: Mark317@ya.ru

Badakhova Zarema B.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department (Military Conducting),
Military University
Kuskashev Oleg I.
Adjunct,
Military University
Korobov Nikolay V.
Associate Professor of the Department (Military Conducting),
Military University

ДИРИЖЕРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье поэтапно рассматриваются исторические факты зарождения интерпретации музыкальных произведений, показан процесс их изучения дирижерами и представлены педагогические пути формирования, у начинающих дирижеров. Мы рассматриваем дирижерскую интерпретацию, её историю и путь становления.

Ключевые слова: источник, документы, факты, интерпретация, музыкальное произведение, дирижер, тенденции, особенности, закономерности.

CONDUCTOR INTERPRETATION OF MUSIC: HISTORICAL ASPECT

Abstract. The article gradually examines the historical facts of the origin of the interpretation of musical works, shows the process of their study by conductors and presents the pedagogical ways of formation of novice conductors. We consider the conductor's interpretation, its history and the path of its formation.

Keywords: source, documents, facts, interpretation, musical composition, conductor, trends, features, patterns.

Введение

Рассматривая и анализируя исторические источники зарождения искусства дирижирования, мы изучили Приказ Большого Дворца о создании в 1547 году (в период царствования Ивана IV) – первого органа управления военной музыкой. Отраженные в документе записи констатируют роль первичности дирижера, как руководителя, управляющего совместной игрой музыкантов на государственных мероприятиях. Хотя эта роль как должность и способы управления исполнителями – не были до конца определены [4].

В дальнейшем саморазвитие дирижерского искусства является важнейшим этапом в системе подготовки руководителей оркестров, музыкальных объединений России конца XIX-начала XX столетий.

Известно, что «одной из главных тенденций развития дирижёрской деятельности начала XX века, стало наделение руководителя специфическими формами управления коллективом. Массовый характер приобрела практика совмещения должности дирижёра оркестра и художественного руководителя коллектива» [4]. Поэтому, учитывая определенные тенденции и некоторые особенности одного из сложных явлений в музыкальном исполнительстве – дирижёрской интерпретации музыкального произведения, можно сказать, что степень проработанности

данной проблемы в истории искусствознания ещё не позволяет говорить о завершении научных изысканий в данном направлении.

Основная часть

Тема статьи является для нас актуальной, так как проблемной стороной остаётся объективная необходимость в объяснении феномена интерпретации музыкального произведения на современном этапе развития дирижерского искусства. Поэтому основная направленность изысканий заключается в исследовании особенностей дирижерской интерпретации музыкального произведения, нахождения путей формирования и поиск ценного материала, затрагивающего научную значимость самой темы из исторических источников.

Цель исследования заключается в нахождении путей формирования интерпретации музыкальных произведений, обусловленной индивидуальными особенностями исполнителей-музыкантов, и исполнительского замысла дирижера, который он передаёт своими жестами в процессе дирижирования. Необходимо было рассмотреть и проследить пути формирования дирижерской интерпретации произведений через призму методических приемов, форм и принципов, отраженных в общей и музыкальной педагогике. Считаем, что подобранный нами материал даст возможность более тщательно обосновать и раскрыть пути формирования дирижерской интерпретации музыкальных произведений.

Во многих словарях понятие «интерпретация (происходит от лат. *interpretatio* – истолкование) – это художественное раскрытие музыкального произведения в процессе исполнения, зависящее от его замысла и индивидуальных особенностей, исторических, теоретических и эстетических принципов школ или направлений. В «Философском энциклопедическом словаре» мы встречаем следующее определение: «Интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование), в широком смысле – фундаментальная операция мышления, придание смысла

любым проявлениям духовной деятельности человека, объективированным в знаковой или чувственно-наглядной форме. Интерпретация – основа любого процесса коммуникации, в ходе которого приходится истолковывать намерения и действия людей, их слова и жесты, произведения художественной литературы, музыки, искусства, знаковые системы» [5]. По высказыванию многих исследователей, переводы латинского слова interpretatio как «толкование» или «разъяснение» – не могут полноценно раскрыть творческую роль интерпретатора музыкального произведения, тогда как другие авторы, напротив, видели смысл интерпретирования в слове «передача» и объясняли термин «интерпретация» как «точная передача, буквальное воссоздание авторского текста» [11].

Изучая специфику процесса музыкального интерпретирования, И. А. Мусин выделяет три основных смысла понятия «музыкальная интерпретация»: «а) в широком смысле – как область научного познания; б) процесс осмысления и толкования музыкального произведения; в) в узком смысле – трактовка, версия произведения как результат музыкального интерпретирования. Под музыкальным интерпретированием понимается интеллектуально организованная деятельность музыкального мышления, направленная на раскрытие выразительного потенциала музыкального произведения» [6].

В источниках исторической и методической литературы проблемы дирижерской интерпретации музыкального произведения затрагиваются лишь фрагментарно. Обращаясь к истории, в частности, одними из первых к изучению проблемы музыкальной интерпретации приступили итальянские эстетики и музыковеды Г. Гатти, А. Паренте и др. Они были приверженцами полной творческой свободы исполнителя в процессе создания музыкальной интерпретации. Параллельно с ними свои научные исследования в Германии проводили такие ученые, как Г. Пфицнер, К. Фабиан и др.

Рассмотренные работы Э. Лайнсдорфа, А. С. Сивизьянова, К. П. Кондрашина, Г. Н. Рождественского, и отдельные биографические очерки выдающихся дирижеров – Ш. Мюнша, Б. Э. Хайкина, Н. П. Аносова – содержат лишь некоторые аспекты, затрагивающие интерпретацию нотного текста. Учитывая изыскания дирижеров, отражающие долгий, поэтапный путь самого дирижерского искусства, а также его возникновение, можно сказать, что оно не возникло мгновенно, а прошло длинный путь эволюции. Интерпретация, как способ выражения, формировалась на протяжении веков, оказывая все большее влияние на исполнение музыкальных произведений, исполняемых оркестром.

Как и любое исполнительство, дирижерская интерпретация имеет свою длительную историю развития. Как справедливо отмечает Ю. И. Монахова, «она прошла длинный и тернистый путь становления, например, жесткие рамки религиозной эпохи Средневековья, ограничивающей творческие поиски дирижера, всячески подавляя трактовку как проявление личностного, музыкально-психологического восприятия музыканта. Развитие и становление интерпретации наступает лишь с началом эпохи Романтизма. Церковь теряет свои влиятельные позиции, на смену приходит кардинально иное восприятие жизни, что не могло не наложить отпечатка на развитие искусства, в том числе музыкального. На смену жестким и бескомпромиссным церковным догмам, еще в эпоху Возрождения, – возвращаются гуманистические идеалы Античности, которые в эпоху Романтизма расцветают в новом свете. Внимание деятелей эпохи Возрождения теперь привлекает человек, со своим бушующим и уникальным внутренним миром» [8].

Рассматривая значимость интерпретации музыкальных произведений, появляется вопрос, в чем же проявляется сущность самой интерпретации, и какое отношение она имеет к дирижерскому искусству? Поиск ответа на данный вопрос наталкивает в общем смысле на понятие «музыкальная

интерпретация». Ее можно рассматривать как аспект музыкальной практики, вытекающий из различия между фиксированным нотным текстом и его живым исполнением, которому всегда присущ элемент свободы. Многие исследователи музыки говорят о том, что каждому исполнению одного и того же произведения свойственны свои уникальные, неповторимые черты. В данном случае нотный текст является лишь исходной константой, отталкиваясь от которой, буквально или приблизительно, дирижер создает свою уникальную трактовку музыкальной ткани.

Следующая ступень этапа развития, рассматриваемой нами дирижерской интерпретации музыкального произведения, направлена на конкретное воплощение замысла в сфере исполнительской моторики, её окончательное уточнение и оформление. Необходимо подчеркнуть разновидность средств, способствующих выявлению и раскрытию творческого замысла композитора. Для глубокого проникновения в замысел композитора, дирижёр использует теоретические основы музыкального искусства, используя фразировку, динамические оттенки, тембровые возможности, фактуру, её элементы, штриховую культуру и другие элементы изложения музыкального произведения композитора. При этом основная работа исполнителя на этом этапе – изучение произведения по элементам формы, мануальное освоение и насыщение образно-выразительной раскраской каждого из них.

Изучая специфику процесса музыкального интерпретирования, выделим из работ А. С. Сивизъянова основные понятия «музыкальной интерпретации», таким образом, существует следующие основные пути ее трактовки:

«а) в широком смысле – как область научного познания;

б) процесс осмысления и толкования музыкального произведения;

в) в узком смысле – трактовка, версия произведения как результат музыкального интерпретирования» [11].

Обобщая мысли А. С. Сивизъянова, необходимо постоянно опираться на знания в области истории музыки, специфики исполнения разных музыкальных стилей и жанров, сочетая объективный и субъективный подходы в процессе интерпретирования. Такой подход в процессе работы дает возможность дирижеру – создать максимально художественно полноценную трактовку музыкального произведения, продолжая вникать в замысел композитора, написавшего музыку для оркестра и используя профессиональные навыки интерпретации [11].

В современной музыкальной педагогике с проблемой дирижерской интерпретации связывается воспитание целого комплекса профессионально-личностных качеств музыканта. Анализ опыта ведущих педагогов показывает, что активная творческая деятельность в процессе интерпретации стимулирует интенсивное развитие музыкальных способностей и художественно-образного мышления, исполнительской воли и исполнительского мастерства, творческого воображения и интуиции, музыкальной культуры и художественного вкуса будущего дирижера, формирует адекватную самооценку профессионально-личностных качеств.

Компетентность дирижёра заключается в понимании многообразия жанровой палитры современного музыкального мира, умения находить специфические приемы жанра. Такими мастерами являются: Г. Дехант, Л. А. Мазель, И. А. Мусин, К. А. Ольхов, С. Е. Сенков, А. С. Сивизъянов, Н. П. Корыхалова, Б. Ф. Смирнов и др.[4, 7].

Главным средством передачи музыкальной мысли дирижера является дирижерский жест, который является неповторимым и индивидуальным. К. А. Ольхов в работе «Теоретические основы дирижерской техники» дает следующее толкование определению дирижерского жеста: «…Единичный взмах руки от одной точки к другой» [10].

В своем исследовании «Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен» Б. Ф. Смирнов дает определение с более

углубленным смыслом: «Дирижерский жест – относительно законченное смысловое образование, обычно отражающее рациональную сторону психики человека. Он всегда выполняет конкретную прикладную, служебную задачу и поэтому строго целенаправлен (показ вступления или снятия звучания, изменение темпа, динамики и т.д.) [11]. В высказываниях Б. Ф. Смирнова, более чем детально раскрывается не только функция «толкования» и «разъяснения», а в полной мере приводится назначение и предназначение музыкальной интерпретации, которая может также состоять в эстетическом обновлении, в раскрытии выразительных возможностей музыкального произведения, в его приспособлении к новым жизненным потребностям. И иметь огромную силу в создании и преобразовании нового музыкального произведения на основе уже существующего музыкального материала[11].Обобщая свою мысль, Б.Ф. Смирнов подчеркивает, что под музыкальным интерпретированием нужно понимать «интеллектуально организованная деятельность музыкального мышления, направленная на раскрытие выразительного потенциала музыкального произведения» [11]. С проблемой создания наиболее удачной интерпретации того или иного произведения, сталкиваются как молодые дирижеры, так и более опытные. Музыкальная интерпретация является ключевым аспектом деятельности дирижера. Она представляет собой сложную структуру художественных образов, формирующихся в сознании дирижера на основании композиторского текста в момент первичного знакомства с партитурой, и реализации посредством передачи мануальной техникой музыкально-образной модели творческому коллективу.

По мнению С. Г. Грязнова: «каждый дирижер индивидуален, однако и в этой профессии важно следование традициям, преемственности, соблюдению дирижерской культуры и нравственных постулатов» [3]. Далее продолжая свою мысль, автор приводит следующие аргументы: «профессиональный дирижер должен прочитать заложенную композитором

мысль и провести ее сквозь чувственный поток музыки. Нередко авторский замысел воспринимается по-разному, и появляются разные трактовки одного произведения» [3]. Тем самым подчеркивая, что от дирижера зависит многое: он может менять тональности, продлевать паузы или акцентировать внимание слушателей на определенных инструментальных партиях.

Поднимая вопрос о подготовке дирижеров, М. М. Ахметшин приводит несколько доводов к выводу о том, что музыкальные учебные заведения среднего профессионального образования не всегда могут сформировать готового дирижера. Многие годы, обучаясь в колледжах, выпускники наравне с основными знаниями и навыками, получают базовые компетенции, позволяющие в будущем развиваться и стать «истинным военным дирижером – интерпретатором» [1].

Таким образом, можно считать обоснованным вывод об особой роли и значимость дирижера-интерпретатора в коллективе. От качественных характеристик интерпретации музыкального материала, обусловленными как личностными особенностями, так и профессиональными навыками дирижера, зависит не только четкость понимания и выполнения партитуры каждым из участников оркестра, но и эмоциональность, выразительноть, творческость воплощения музыкальной концепции произведения коллективом. На каждом этапе от дирижера требуется максимум активности, воли и умения вести за собой творческий коллектив, помогая каждому музыканту оркестра вникнуть в авторский замысел, добиваясь от него разнообразия и красочности звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахметшин М. М. Формирование у курсантов профессиональной компетентности военных дирижеров: автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.08. – М., 2018. – 23 с.

2. Гроув Дж. Музыкальный энциклопедический словарь / Пер. с англ. Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2007. – 1072 с.
3. Грязнов С. Г. Профессионализация дирижеров как базисный компонент сохранения традиций и развития музыкального исполнительства. – М.: Этносоциум, 2021.
4. Дехант Г. Дирижирование, (теория и практика музыкальной интерпретации) / Пер. с нем. Н. Зусман, В. Зусман и др. – Н. Новгород: Деком, 2000. – 468 с.
5. Ильичев Ф., Федосеев П. Н. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.
6. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
7. Мазелъ Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М., 1967. – 751 с.
8. Монахова Ю. И. Музыкальная интерпретация как ключевой аспект деятельности дирижера // Философско-культурологические исследования. – 2018. – № 4.
9. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2006. – 231 с.
10. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижёрской техники: учебное пособие. – Л.: Музыка, 1987. – 160 с.
11. Сивизъянов А. С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. – Шадринск, 1997. – 372 с.
12. Смирнов Б. Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Челябинск, 2004. – 330 с.

REFERENSES

1. Ahmetshin M. M. Formirovanie u kursantov professional'noj kompetentnosti voennyh dirizherov: avtoref. dis. … kand. ped. nauk : 13.00.08. M., 2018. 23 p.
2. Grouv Dzh. Muzykal'nyj jenciklopedicheskij slovar' / Per. s angl. L. O. Akopjana. M.: Praktika, 2007. 1072 p.

3. Grjaznov S. G. Professionalizacija dirizherov kak bazisnyj komponent sohranenija tradicij i razvitija muzykal'nogo ispolnitel'stva. M.: Jetnosocium, 2021.
4. Dehant G. Dirizhirovanie, (teorija i praktika muzykal'noj interpretacii) / Per. s nem. N. Zusman, V. Zusman i dr. N. Novgorod: Dekom, 2000. 468 p.
5. Il'ichev F., Fedoseev P. N. Filosofskij jenciklopedicheskij slovar'. M.: Sov. Jenciklopedija, 1983. 840 p.
6. Koryhalova N. P. Interpretacija muzyki. L.: Muzyka, 1979. 208 p.
7. Mazel# L. A. Analiz muzykal'nyh proizvedenij / L. A. Mazel', V. A. Cukkerman. M., 1967. 751 p.
8. Monahova Ju. I. Muzykal'naja interpretacija kak kljuchevoj aspekt dejatel'nosti dirizhera // Filosofsko-kul'turologicheskie issledovanija. 2018. No 4.
9. Musin I. A. Jazyk dirizherskogo zhesta. M.: Muzyka, 2006. 231 p.
10. Ol'hov K. A. Teoreticheskie osnovy dirizhjorskoj tehniki: uchebnoe posobie. L.: Muzyka, 1987. 160 p.
11. Siviz#janov A. C. Dirizherskoe vyrazhenie muzykal'nyh jelementov i stilej. Shadrinsk, 1997. 372 p.
12. Smirnov B. F. Dirizherskoe iskusstvo kak hudozhestvennyj i sociokul'turnyj fenomen: dis. … d-ra iskusstvovedenija: 17.00.02. Cheljabinsk, 2004. 330 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Базарон Петр Александрович
Художественный руководитель театр балета «Щелкунчик»
(г.Екатеринбург),
e-mail: peet86@mail.ru

Bazaron Peter A.
Artistic Director of Ballet Theater "The Nutcracker" (Yekaterinburg)

МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ШКОЛЫ БАЛЕТА «ЩЕЛКУНЧИК»

Аннотация. В статье раскрываются методика дополнительного хореографического образования детей в школе балета «Щелкунчик» г. Екатеринбурга, базирующейся на идее того, что каждый балетный спектакль с его действиями и картинами может быть основой для формирования знаний у детей, участвующих в этом спектакле, о балетном искусстве, технических и интерпретационных умений, которые в единстве: знания-умения и составляют основу исполнительской культуры (далее ИК). Данная методика реализовалась в процессе постановки балетного спектакля «Снежная королева», в котором каждая картина представляла определенную эпоху развития балетного искусства.

Ключевые слова: дети, балет, спектакль, исполнительская культура, формирование знаний, техника исполнения, интерпретация, история, эволюция танца.

TECHNIQUE OF PERFORMING CULTURE`S FORMATION IN STUDENTS OF BALLET SCHOOL "NUTCRACKER"

Abstract. The article reveals the methodology of additional choreographic education for children at the Nutcracker ballet school in Yekaterinburg, based on the idea that each ballet performance with its actions and pictures can be the basis for the formation of knowledge among children participating in this performance about the art of ballet. Technical and interpretational skills, which are in the unity:

knowledge-skills and form the basis of the performing culture. This technique was realized in the process of staging the ballet performance "The Snow Queen", in which each picture represented a certain era in the development of ballet art.

Keywords: children, ballet, performance, performing culture, knowledge formation, performance technique, interpretation, history, dance evolution.

В рамках дополнительного образования невозможно выполнить необходимый объем программы профессионального хореографического обучения и, в частности, определенных знаний детей о балете из-за недостатка времени. Этот «пробел» можно восполнить за счет методики формирования ИК при вовлечении детей в репетиционно – постановочный процесс балетных спектаклей, тем самым частично сокращая разницу в образовании между профессиональным учебным заведением, где ребёнок, в соответствии с программой утвержденной ФГОС (52.02.01), занимается шесть дней в неделю с одним выходным [9].

В опоре на мнения многих исследователей [6, 10], исполнительскую культуру в хореографическом искусстве можно трактовать, как деятельность по созданию нового и собственная интерпретация в русле авторского замысла, основанную: на знаниях о хореографическом искусстве, в опоре на преемственность и трансляцию социального опыта, когда познания и умения передаются от поколения к поколению в виде специализированного контента; технических умениях, исполнительском мастерстве – высокой степени владении телом, свободе и законченности жеста; на умении творчески интерпретировать идеи автора, путем участия детей в полнометражных балетных спектаклях.

Особенностью школы балета «Щелкунчик» является то, что дополнительное хореографическое образование осуществляются без отрыва от общеобразовательной школы или других учебных заведений по специализированным программам трех уровневой подготовки: первый

уровень обучения детей 5-9 лет, осуществляется по, так называемой, программе «Антре», адаптированной на детей дошкольного и младшего школьного возраста, при успешном окончании учащихся переводят на следующий уровень образования; второй уровень – дальнейшая хореографическая подготовка детей 10-18 лет по программе «Хореографическое искусство»; третий уровень – группа «Ранней профессиональной ориентации», состоящая из выпускников школы старше 18 лет, успешно завершивших два предыдущих уровня образования и продолжающих танцевать на сцене театра.

Восполнение недостающих знаний и умений достигается посредством участия детей всех возрастов, начиная с младшего возраста, в балетных спектаклях. За счёт сценической практики ученик приобретает танцевально-исполнительский опыт, знания об истории искусства балета, повышая уровень ИК. На протяжении веков исполнительская культура претерпевала множество изменений, что связано процессами становления и развития классического танца в различных странах. ИК, в опоре на традиции, создавалась в соответствии с требованиями времени, однако, как бы, не изменялись вкусы публики, стержнем ИК в хореографии всегда остается классический танец, который является базой профессиональной исполнительской подготовки, и на его основе развиваются другие танцевальные методики [5, с. 140].

Для сформированости ИК у учащихся школы балета «Щелкунчик» была апробирована методика постановки познавательного балетного спектакля, где все роли исполняли дети разных возрастов.

Анализ содержания теоретических работ разных авторов [5, 10], основных положений и идей по освоению сформированности ИК, позволили определить цель методики хореографического образования в школе балета «Щелкунчик» – построение балетного спектакля, способствующего

формированию у учеников знаний, умений, развитию творческой интерпретации идей автора.

Цель методики – достичь у учащихся сформированности: знаний по историческому наследию русского балетного искусства; технических умений и навыков творческой интерпретации идей автора путем участия в балетных спектаклях.

Условия реализации:

– для апробирования методики постановщиком первоначально был создан сценарий балета, где в исторической последовательности раскрывается развитие стилей и музыкального сопровождения балетных спектаклей XIX, XX, XXI веков. Каждая сцена (картина) балета показывает эволюцию балетного танца с особенностями технического и интерпретационного его исполнения;

– в процессе постановки балета сформировать технические умения и интепретационные навыки, наряду с изучением истории русского балета и авторов балетных спектаклей дошедших до наших дней;

– используя интернет-технологии, дополнительно вне театра закреплять теоретический материал, технические умения и навыки интерпретации [1], кроме того, использование интернет-технологий позволяло знакомить детей с различными видами искусства для понимания содержания балетного спектакля, что является основой для реализации полихудожественного подхода [7].

Разрабатывая методику создания балетного спектакля в исполнении детей (по восприятию интересного зрителю любого возраста о современных детях, их заботах и проказах, радостях и бедах), балетмейстер был нацелен, путем усовершенствования знаний, навыков и умений детей, – на создание единой, гармонически целостной постановки, дающей полное истолкование образов, художественного единства хореографии, драматургии, музыки и

изобразительного решения. Сложность творческого процесса заключалась в том, что уровень исполнения юных артистов должен был соответствовать уровню восприятия взрослого человека, где дети смогли бы гармонично и в полной мере существовать в ролях исполнителей – артистов балета.

Для осуществления поставленной цели был выбран спектакль «Снежная королева», где над сюжетом спектакля, основанном на произведениях Андерсена и Шварца о девочке Герде, спасающей мальчика Кая, был выстроен сверхсюжет – эволюция классического балетного спектакля за последние три века. Путешествие в чертоги Снежной королевы было представлено в 7 картинах, как движение от одного исторического стиля к другому – от романтического балета («эпоха Тальони») до неоклассики («эпоха Баланчина»).

С целью усовершенствования постановочного процесса балетмейстером был выстроен чёткий график репетиций для каждой возрастной группы, которые начинались после занятий в общеобразовательной школе, не раньше 18.00-19.00 часов, и длились не более двух с половиной часов.

На все репетиции постановщик приходил с готовым планом работы и заранее сочиненной хореографией. Для повышения уровня знаний, эмоционального настроя и мотивации юных артистов всех возрастов вместе и в каждого в отдельности были разработаны мероприятия, направленные на разъяснение постановочного материала, которые проводились до и в перерывах репетиций: беседы по истории балета с обратной связью, где дети показывали выполненное домашнее задание. «Нужно помнить, что высокая эмоциональная возбудимость детей младшего школьного возраста и их быстрая утомляемость требуют от балетмейстера четкого формулирования задания, что возможно только при достаточных теоретических знаниях и наличии опыта в постановках балетных спектаклей на детей» [2, 4].

С целью выявления способностей детей, формирования активности, самостоятельности, осознанности, формирования технических навыков исполнения с эмоциональным наполнением партии и закреплением пройденного материала путем повторения и домашних заданий, с последующим показом их на репетициях в классах стали следующие методы: *наглядный; фронтальный; взаимодействия детей между собой; индивидуальный; информационный; анкетирования*.

Наглядный метод является самым необходимым в обучении детей, как при взаимодействии балетмейстера со всем коллективом исполнителей, так и при индивидуальном разъяснении особенностей хореографии сцены или партии. В начале постановки были определены взаимодействия: хореографа и всего коллектива; участников балетного спектакля между собой; хореографа индивидуально с каждым учеником, в которых балетмейстер наглядно показывает движения и стиль авторов той или иной эпохи.

Фронтальный метод обучения заключался в разъяснении постановщиком всем участникам особенностей исполнения балетного спектакля, используя беседы, домашние задания и интернет-ресурс:

– с познавательной целью через последовательность картин балетного спектакля шло объяснение особенностей хореографических стилей балетов XIX-XXI веков;

– идея спектакля раскрывалась через сценические образы в танце с учетом технических возможностей исполнителей;

– достоверность исполнения добивалась за счет улучшения навыков технического мастерства, драматического раскрытия персонажей и сюжета, достижения соответствия танцевального текста пластическому выражению творческой интерпретации замыслов автора в точном соответствии с музыкальными образами.

Индивидуальный метод взаимодействия заключался в непосредственном индивидуальном обучении хореографом каждого ребенка и соответственно ответно каждый ребенок должен был участвовать на постановочно репетиционных занятиях с показом усвоенной техники исполнения партии, домашнего задания и ответами на вопросы анкет по усвоению теоретических знаний. Для опроса каждого участника исследования были разработаны разные для младшего и старшего возрастов анкеты, которые реализовывались в начале и конце исследования.

Метод взаимодействия детей между собой является основополагающим, как в массовых сценах, так и сольных. Неприязненные отношения внутри детского коллектива могут испортить весь процесс постановки. Постановщик должен постоянно следить и контролировать отношения детей между собой. В некоторых творческих коллективах педагоги специально организуют замеры уровня сформированности навыков взаимодействия участников детских творческих коллективов [8].

После теоретического разбора всех картин балета «Снежная королева» за исполнителями с учётом их знаний, технических умений исполнения, навыков актёрского мастерства и навыков интерпретации идей автора, психологической устойчивости, физических данных – были распределены партии, которые они усваивали непосредственно во время репетиций, а дома закрепляли последовательность движений в соответствии со стилем и музыкальным сопровождением. Однако, если исполнитель «раскрывался» во время постановочного процесса по ходу продвижения работы над спектаклем, производились замены, вводы в партию.

Юному артисту важно понимать и осознавать вверенную ему партию. «Надо быть очень чуткой к условиям работы, чтобы не обратить пользу урока во вред» [4, с. 20]. «Начинающий актер до малейших подробностей должен знать своего героя и постоянно изучать его, вживаясь в образ. Работа над ролью драматического героя состоит из погружений, переживаний,

воплощений и проживания, каждый раз, содержания роли. Формирование целостного образа танцевальных движений происходит посредством совокупности свойств: эмоционального содержания, пластического рисунка, темпа, ритма. Уходя с урока, ученик должен отчетливо помнить, не только хореографию, наставления, но и музыкальные темы» [3, с. 28].

Все картины балета «Снежная Королева» представляют собой отсылку к определённой исторической эпохе в балете. В рамках исследования и сценария весь исполнительский состав был поделён на две группы – младшие и старшие. За каждой из них были закреплены отдельные картины в балете. Например, младшая группа была задействована в сцене «Дом Герды», а в следующей сцене «Зачарованный сад» исполнителями выступила старшая группа. Все репетиции проходили по группам под чутким контролем репетиторов театра, с учетом их возраста, уровня восприятия, артистических и физических возможностей. Каждая из групп репетировала в определённые дни – в поочередном порядке через день. В будние дни репетиции шли параллельно, либо друг за другом. В конце недели проводились сводные прогоны. Репетиции с солистами и кордебалетом на начальной стадии проходили, как правило, раздельно. Исключением являлись те сцены, где ведущие персонажи физически взаимодействуют с массовкой. Работа с ведущими исполнителями была нацелена не только на техническое освоение партии, но и на более детальную проработку характера персонажа. Важно в течение всего репетиционного периода уделять должное внимание второму составу, ибо в самых непредвиденных ситуациях они помогут спасти положение.

Информационный метод. Для более быстрого усвоения хореографического текста, его музыкальности, особенностей техники исполнения, артистического наполнения роли периодически производилась видеосъёмка репетиционного процесса с комментариями хореографа и репетиторов. Приобретенные знания и уровень подготовки детей позволял

адекватно анализировать, оценивать своё исполнение при просмотре видеозаписи. В работе с солистами данная методика позволяла, помимо чистоты техники исполнения, добиваться более глубокого исторически реалистичного наполнения своего персонажа. Видеозапись использовалась в работе с кордебалетом, помогая с меньшими затратами сил и времени достигать чистоты линий, рисунков и четкости исполнения. Помимо трансляции видеозаписи во время репетиции, весь отснятый материал загружался в интернет, в специально созданную виртуальную беседу социальной сетей «Вконтакте». Параллельно в данную виртуальную беседу загружались отрывки спектаклей классического наследия, как ориентира для воссоздания исполнителем нужного танцевального стиля в той или иной эпохи и партии. Это дало возможность юным артистам проводить аналитическую работу вне зала, а так же повторять материал перед и после репетиций.

Каждая из 7 картин представляет определённую эпоху, при этом допускалось историческое, стилистическое обобщение.

Например. Пролог и первая картина «Дом Герды». Стилистическая основа: романтический балет 1830-х гг.; «национальный колорит»; характерная особенность – идея двоемирия, столкновения реального и потустороннего. Хореографический язык: преобладание пантомимы в танце; характерные танцы на каблуках. Стилизация под танец «Рил» из балета «Сильфида» хор. Бурнонвиль. Возраст исполнителей: 12-14 лет. Музыка: фрагмент из балета А. Адана «Питомница Фей».

Для освоения знаний и навыков техники исполнения партий, с детьми исполнителями вначале репетиционного процесса первой картины проведены:

1. Теоретические беседы с использованием фото видео и документальных материалов эпохи романтических балетов начала XIX века с

изучением стиля танца «Рил» из балета «Сильфида» хореографии Бурнонвиля.

2. Практическое изучение стиля. Ученики протанцовывали вверенную партию, вникая в изучаемый стиль.

3. С целью изучения стилизованной авторской хореографии и исполнения вверенной партии из спектакля было подобрано домашнее задание:

– найти исторические информацию о балетах 1 половины XIX века определить и запомнить стиль хореографии этой эпохи;

– придумать хореографию движения рук и позиции в рамках исполняемого стиля – 8 тактов на музыку фрагмента балета А. Адана «Питомница Фей» и воспроизвести;

– выполненное дома задание ученик показывал, отвечая на вопросы детей и постановщика, на следующем репетиционном занятии, удачно исполненное домашнее задание, было отмечено похвалой, а лучшее могло быть включено в спектакль.

Картина вторая «Зачарованный сад». Стилистическая основа: большое классическое «Pas» – развернутая танцевальная форма, внутри нарративных балетных спектаклей конца 1870-х-1890-х годов и имеющая лишь формальную привязку к сюжетной линии спектакля (обычно – сфера сна или фантастического видения). Хореографический язык: классический танец. Участвует большой женский кордебалет, корифейки, солистка. Стилизация сцен из балетов М.Петипа. Возраст исполнителей: 13-17 лет. Музыка: фрагмент «Лето» из балета А.Глазунова «Времена года».

Для освоения знаний и навыков техники исполнения с детьми исполнителями вначале репетиционного процесса второй картины было осуществлено следующее.

1. Теоретические беседы с использованием фото видео и документальных материалов эпохи балетов М. Петипа конца 1870-х-1890-х годов.

2. Практическое изучение стиля. Дети протанцовывали вверенную партию, вникая в изучаемый стиль.

3. С целью изучения стилизованной авторской хореографии и исполнения вверенной партии спектакля было подобрано домашнее задание:

– найти исторические информацию о балетах М. Петипа 2 половины IXX века, определить и запомнить стиль хореографии автора;

– придумать движения и позиции ног в соответствии с изучаемой стилистикой на 16 тактов музыкального фрагмента «Лето» из балета А.Глазунова «Времена года»;

– придуманное дома задание ученик показывал и отвечал на вопросы на следующем репетиционном занятии, удачно выполненное домашнее задание, было отмечено похвалой, а лучшее могло быть включено в спектакль.

Таким образом, были поставлены все 7 сцен (картин) балетного спектакля, где дети осознанно исполняя партии балетного спектакля, смогли усвоить знания, стиль исполнения и авторский почерк каждой из эпох и наработать интерпретационный навык.

Метод анкетирования. Вначале исследования и по окончанию постановочно репетиционного этапа с целью определения эффективности использования балетных спектаклей для освоения учащимися ИК, были проведены итоговые замеры сформированности критериев: знаний, технических умений, навыков творческой интерпретации идей автора, которые указали на эффективность метода в сравнении с контрольной группой детей, не участвовавших в исследовании.

Заключение

Описанная выше методика, в том числе домашних заданий с использованием интернет-ресурса, способствовала более быстрому освоению знаний, умений, необходимых в постановочно репетиционном процессе. Постановка двухактного балета «Снежная Королева», где все партии исполнялись артистами в возрасте от 9 до 18 лет, уместилась в три с половиной месяца – время, которое помогло маленьким артистам приобщиться к истории искусства балета, приобрести знания, опыт, технические умения и навыки творческой импровизации идей автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Konovalova S. A. Application of smart education technologies on the disciplines of the music-theoretical cycle in musical college and university [Электронный ресурс]/ S. A. Konovalova, N. I. Kashina, N. G. Tagiltseva, L. V. Matveeva, D. N. Pavlov// Smart Innovation, Systems and Technologies. – 2020. – Т. 188. – С. 255-262. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=43277578 (дата обращения: 05.06.2021).
2. Абдуллин Э. Теория музыкального образования. Учебник для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Академия, 2004. – 336 с.
3. Апресян Р. Г. Культурология: Учебник для вузов / Р. Г. Апресян, Е. А. Ботвинник, Б. А. Эренгросс. – М.: Оникс, 2007. – 256 с.
4. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – С. 141.
5. Буксикова О. Б., Климова И. А. Влияние классического танца на становление исполнительской культуры обучающихся // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – № 1(13). – С. 140-147.
6. Иванова В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 2. – С. 179-183.

7. Тагильцева Н. Г. Полихудожественный подход как механизм организации художественного образования в школе и вузе [Электронный ресурс]// Юсовские чтения. Социализация обучающихся в интегрированном фестивально-конкурсном пространстве. Сборник научных статей по материалам XXI Международной научно-практической конференции. – М., 2021. – С. 122-126. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45956344 (дата обращения: 12.06.2021).
8. Тагильцева Н. Г., Курлапов М. Н. Диагностика развитости коммуникативных навыков младших школьников – участников скрипичного ансамбля // Педагогическое образование в России. – 2017. – № 3. – С. 68-75.
9. Федеральный государственный образовательный стандарт, 52.00.00 – Сценические искусства и литературное творчество, Минобрнауки России. 2014-2015 гг. [Электронный ресурс]. – URL: https://classinform.ru/fgos/52.00.00-scenicheskie-iskusstva-i-literaturnoe-tvorchestvo-uroven-9.html (дата обращения: 02.07.2021).
10. Шибанова А. А. Сущность, содержание и структура исполнительской культуры музыканта // Человеческий капитал. – 2014. – № 7 (67). – С. 123-125.

REFERENSES

1. Konovalova S. A. Application of smart education technologies on the disciplines of the music-theoretical cycle in musical college and university / S. A. Konovalova, N. I. Kashina, N. G. Tagiltseva, L. V. Matveeva, D. N. Pavlov// Smart Innovation, Systems and Technologies. 2020. V. 188. Pp. 255-262. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=43277578 (accessed: 05.06.2021).

2. Abdullin Je. Teorija muzykal'nogo obrazovanija. Uchebnik dlja studentov vysshih pedagogicheskih uchebnyh zavedenij. M.: Akademija, 2004. 336 p.
3. Apresjan R. G. Kul'turologija: Uchebnik dlja vuzov / R. G. Apresjan, E. A. Botvinnik, B. A. Jerengross. M.: Oniks, 2007. 256 p.
4. Archazhnikova L.G. Professija uchitel' muzyki: Kniga dlja uchitelja. M.: Prosveshhenie, 1984. P. 141.
5. Buksikova O. B., Klimova I. A. Vlijanie klassicheskogo tanca na stanovlenie ispolnitel'skoj kul'tury obuchajushhihsja // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. 2017. No 1 (13). Pp. 140-147.
6. Ivanova V. V. Struktura i soderzhanie ispolnitel'skoj kul'tury muzykanta // Vestnik MGUKI. 2011. No 2. Pp. 179-183.
7. Tagil'ceva N. G. Polihudozhestvennyj podhod kak mehanizm organizacii hudozhestvennogo obrazovanija v shkole i vuze // Jusovskie chtenija. Socializacija obuchajushhihsja v integrirovannom festival'no-konkursnom prostranstve. Sbornik nauchnyh statej po materialam XXI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. M., 2021. Pp. 122-126. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45956344 (accessed: 12.06.2021).
8. Tagil'ceva N. G., Kurlapov M. N. Diagnostika razvitosti kommunikativnyh navykov mladshih shkol'nikov uchastnikov skripichnogo ansamblja // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. 2017. No 3. Pp. 68-75.
9. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart, 52.00.00 Scenicheskie iskusstva i literaturnoe tvorchestvo, Minobrnauki Rossii. 2014-2015 gg. URL: https://classinform.ru/fgos/52.00.00-scenicheskie-iskusstva-i-literaturnoe-tvorchestvo-uroven-9.html (accessed: 02.07.2021).
10. Shibanova A. A. Sushhnost', soderzhanie i struktura ispolnitel'skoj kul'tury muzykanta // Chelovecheskij kapital. 2014. No 7 (67). Pp. 123-125.

Балдин Дмитрий Сергеевич
соискатель кафедры социально-культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»,
e-mail: baldin.ds@mail.ru

Baldin Dmitry S.
Postgraduate student,
Department of Social and Cultural Activities,
Orel State Institute of Culture

АНАЛИЗ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЙ ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЁЖИ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ДУХОВОЙ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье рассматриваются социально-культурные условия воспитания студенческой молодёжи, организуемого на основе освоения духовой оркестровой музыки. Обоснование данных условий является результатом научно-теоретической и практической работы автора, исследующего проблему реализации воспитательного потенциала социально-культурной деятельности с участием духовых оркестров. Социально-культурные условия образуют целостный комплекс педагогических мер, действий и ситуаций, актуальных для организации воспитания студентов во внеучебное время. Предлагаемые условия прошли экспериментальную проверку в ходе воспитательной работы с обучающимися из вузов разной профильной направленности (технической, гуманитарной, творческой) и показали свою эффективно. Это подтверждено расчётом на основе разработанной матрицы, устанавливающей соответствие каждого из применяемых условий изменениям в содержании культурно-образовательного, эмоционально-ценностного, коммуникативного, творческо-деятельностного компонентов воспитания студенческой молодёжи.

Ключевые слова: социально-культурные условия, воспитание личности, духовая оркестровая музыка, студенческая молодёжь.

ANALYSIS OF SOCIO-CULTURAL CONDITIONS OF EDUCATION STUDENT YOUTH IN THE PROCESS OF MASTERING BRASS BAND MUSIC

Abstract. The article touches upon the socio-cultural conditions for the upbringing of student youth, organized on the basis of the acquisition of brass band music. The substantiation of these conditions is the result of the scientific, theoretical and practical work of the author, who studies the problem of realizing the educational potential of socio-cultural activity with the participation of brass bands. Socio-cultural conditions form a holistic set of pedagogical measures, actions and situations relevant for organizing the education of students in extracurricular times. The proposed conditions passed an experimental test during educational work with the students from the universities of different profile (technical, humanitarian, creative) and showed their effectiveness. This is confirmed by the calculation on the basis of the developed matrix, which establishes the compliance of each of the applied conditions with changes in the content of cultural, educational, emotional-value, communicative, creative-activity components of the education of student youth.

Keywords: socio-cultural conditions, personality education, brass orchestral music, student youth.

В современной социокультурной ситуации актуализируется проблема совершенствования воспитательной работы со студенческой молодёжью в процессе компетентностно-ориентированного обучения и внеучебной деятельности студентов, вне зависимости от профиля подготовки в высшей школе. На необходимость научно-педагогического осмысления данной проблемы указывают документы в сфере российского образования и молодёжной политики [1, 2], а также теоретико-эмпирический анализ, аккумулированный в современных исследованиях М. Г. Резниченко, А. В. Пономарева, З. Н. Калининой и др. [4, 6, 7].

Результатом нашего исследования проблемы реализации воспитательного потенциала духовой оркестровой музыки стала разработка комплекса социально-культурных условий, направленных на обеспечение эффективности решения задач воспитания учащейся молодёжи в её досуговой деятельности. Подчеркнём, что суть данных условий заключается в нахождении баланса между процессами трансляции культурных ценностей и укрепления и развития социальных отношений за счёт многомерного взаимодействия на межличностном, групповом и коллективном уровнях всех включённых в них субъектов.

Приведём значение термина «условие», исходя из Нового словаря русского языка Т. Ф. Ефремовой: условие – это то, что делает возможным что-либо другое и от чего зависит что-либо. Во множественном числе – условиями – называются обстановка, в которой протекает что-либо, и обстоятельства, при которых совершается что-либо [3].

В Философской энциклопедии Е. П. Никитиным подчёркивается, что понятие «условия» не совпадает с такими понятиями, как «среда», «обстоятельства», «обстановка», которые часто употребляют как их синонимическую замену. Условия рассматриваются как совокупность объектов (вещей, процессов, отношений и т.д.), необходимых для возникновения, существования или изменения данного обусловливаемого объекта. Необходимость и достаточность являются диалектически взаимосвязанными признаками условий: необходимость участия (привлечения, использования) какого-либо объекта для реализации конкретного условия усиливает его достаточность. При этом сам объект привлекается и используется в связи с чётко существующей необходимостью [5].

Таким образом, социально-культурные условия образуют целостный комплекс педагогических мер, действий и актуальных ситуаций для организации воспитания студентов во внеучебное время. С целью проверки

эффективности данных условий, апробированных в ходе педагогического эксперимента, была разработана матрица для расчёта уровней (высокого, среднего, низкого) сформированности компонентов воспитания студенческой молодёжи средствами духовой оркестровой музыки. В матрице было установлено соответствие каждого из применяемых условий изменениям в содержании культурно-образовательного, эмоционально-ценностного, коммуникативного, творческо-деятельностного компонентов воспитания студенческой молодёжи, ранее обоснованных в нашем исследовании.

В сводной таблице 1 приведены данные о результатах применения каждого из предлагаемых социально-культурных условий в нашей воспитательной работе со студентами экспериментальной группы. В колонке "уровень" показаны средневзвешенные оценки по всем четырём критериям, использованным в исследовании (культурно-образовательный, эмоционально-ценностный, коммуникативный, творческо-деятельностный).

Таблица 1.

Комплекс социально-культурных условий воспитания студенческой молодёжи средствами духовой оркестровой музыки

№ п\п	Социально-культурные условия воспитания студенческой молодёжи средствами духовой оркестровой музыки	Уровень	до формирующего эксперимента (в абс. ч. и %)		после формирующего эксперимента. (в абс. ч. и %)	
			абс.	%	абс.	%
1.	создание интерактивного социально-культурного пространства на внутривузовском и межвузовском уровне для воспитания студенческой молодёжи на основе освоения духовой оркестровой музыки	высокий	10	13,89	25	34,72
		средний	20	27,78	44	61,11
		низкий	42	58,33	3	4,17
2.	поддержка социально-культурного взаимодействия студенческой молодёжи в процессе активного восприятия и постижения духовно-культурных ценностей, транслируемых духовой оркестровой музыкой, и освоения видов художественно-творческой деятельности	высокий	7	9,72	35	48,61
		средний	19	26,39	31	43,06
		низкий	46	63,89	6	8,33

3.	разработка актуальной тематики, сценариев и репертуарных планов социально-культурных проектов и творческих мероприятий с участием духового оркестра с учётом потребностей студенческой молодёжи	высокий	10	13,89	27	37,50
		средний	43	59,72	43	59,72
		низкий	19	26,39	2	2,78
4.	реализация форм и технологий социально-культурной деятельности, обеспечивающей регулярное и активное общение молодых людей с духовой оркестровой музыкой (концерт-лекция, фестиваль, исторический бал, литературно-музыкальная композиция, театрализованная программа)	высокий	4	5,56	34	47,22
		средний	16	22,22	36	50,00
		низкий	52	72,22	2	2,78
5.	формирование личной заинтересованности студентов в развитии своего культурного кругозора, эмоциональной культуры, коммуникативных качеств, творческих способностей на основе освоения духовой оркестровой музыки	высокий	5	6,94	37	51,39
		средний	36	50,00	33	45,83
		низкий	31	43,06	2	2,78
6.	активная позиция студентов в подготовке и проведении совместных социально-культурных проектов с участием духового оркестра (литературно-музыкальных, танцевальных, музыкально-просветительских, театрализованных)	высокий	0	0,00	42	58,33
		средний	2	2,78	30	41,67
		низкий	70	97,22	0	0,00
7.	формирование личностно-ценностного отношения студентов к культурным традициям, транслируемым духовой оркестровой музыкой, произведениям и творчеству композиторов разных стилевых эпох	высокий	8	11,11	14	19,44
		средний	40	55,56	48	66,67
		низкий	24	33,33	10	13,89
8.	выработка практических умений индивидуально-творческого самовыражения в социально-культурных проектах и мероприятиях с участием духового оркестра, овладение навыками художественно-творческой деятельности	высокий	0	0,00	38	52,78
		средний	10	13,89	31	43,06
		низкий	62	86,11	3	4,17

Далее рассмотрим более подробно процессуальные особенности реализации данного комплекса условий. Важными, в организационном и социально-педагогическом отношении, особенностями стали, во-первых, создание интерактивного социально-культурного пространства на внутривузовском и межвузовском уровне для воспитания студенческой молодёжи на основе освоения духовой оркестровой музыки. Во-вторых, – поддержка социально-культурного взаимодействия студенческой молодёжи в процессе активного восприятия и постижения духовно-культурных ценностей, транслируемых духовой оркестровой музыкой, и освоения видов художественно-творческой деятельности.

Существенным обстоятельством здесь выступает взаимосвязь духовых оркестров, существующих в городе (районе), с учреждениями образования и культуры, со средствами массовой информации в целях организации и реализации в городе (районе, области) разнообразных социально-культурных проектов, популяризирующих музыкальные традиции, с участием студенческой молодёжи.

Отметим необходимость взаимодействия руководителя духового оркестра со специалистами по воспитательной работе образовательных организаций и самими студентами – участниками-исполнителями в процессе подготовки и проведения социально-культурных проектов и творческих интерактивных мероприятий разной тематической направленности (просветительных, театрализованных, танцевальных и др.). Цель организационно-педагогической работы руководителя заключается в расширении восприятия, углублении понимания и совершенствовании творческого освоения студенческой молодёжью духовой оркестровой музыки в социальном и культурно-ценностном контексте.

В ходе подготовки и проведения социально-культурных мероприятий со студентами, участвующими в эксперименте, было важно сформировать и поддерживать атмосферу взаимопонимания и взаимоответственности за

проблемные ситуации, возникающие при взаимодействии. Доверительное и деловое общение с молодыми людьми способствовало преодолению социального и психологического барьера. У студентов постепенно вырабатывались и закреплялись не только разнообразные навыки сотрудничества, но и само оно становилось более плодотворным и конструктивным.

Наша экспериментальная работа позволила убедиться в высоком личностно формирующем потенциале социально-культурного взаимодействия студенческой молодёжи, обучающейся в разных вузах. Вне зависимости от профиля обучения, молодые люди с большим интересом и творческим воодушевлением участвовали в подготовке и проведении совместных проектов и мероприятий с участием духового оркестра. Благодаря сотрудничеству и коллективной творческой деятельности, организованной на внутривузовском и межвузовском уровне, у студентов экспериментальной группы интенсивно вырабатывались ценные социальные и коммуникативные навыки, развивалась ответственность и взаимовыручка, росла уверенность в себе и потребность в дружеской поддержке своих «коллег».

Анализируя результаты диагностики по итогам работы со студентами, было выявлено, что 74,65% участников экспериментальной группы (ЭГ) считают, что участие в социально-культурных мероприятиях с участием духовых оркестров сближает и помогает найти друзей и единомышленников по творческой деятельности. Каждый третий студент увидел в формах творческой деятельности (исторический бал, литературно-музыкальная композиция, театрализованная программа, фестиваль и др.) возможности для изучения существующего этикета и социальных норм поведения, что способствовало укреплению социально-нравственных качеств и развитию коммуникативных навыков личности.

В процессе участия в совместной творческой деятельности 45,07% студентов захотели и стали больше общаться и взаимодействовать друг с другом. Возросла социально-значимая мотивация общения и взаимодействия с представителями других вузов: 46,48 % студентов изъявили желание участвовать в коллективных формах досуговой деятельности, где происходит максимальное сближение со своими коллегами и рождается общий творческий продукт, нарастают положительные эмоции и совместно переживается успех.

Рассмотрим социально-культурные условия, важные в культурно-образовательном и творчески активизирующем отношении, в частности:

– разработка актуальной тематики, сценариев и репертуарных планов социально-культурных проектов и творческих мероприятий с участием духового оркестра с учётом потребностей студенческой молодёжи;

– реализация форм и технологий социально-культурной деятельности, обеспечивающей регулярное и активное общение молодых людей с духовой оркестровой музыкой (концерт-лекция, фестиваль, исторический бал, литературно-музыкальная композиция, театрализованная программа).

Комментируя технологический аспект реализации этих условий, обратим внимание на то, что руководителю музыкального коллектива необходимо разрабатывать данную тематику, адресованную студенческой молодёжи, учитывая собственные культурные потребности молодых людей. Для этого могут использоваться опросы (устные, письменные) и проводиться совместные обсуждения программ, концертов и мероприятий, как состоявшихся, так и планируемых на будущее. Поэтому, в результате общения и взаимодействия с участниками экспериментальной группы, мы включили в содержание программы актуальные интерактивные творческие формы, предложенные самими студентами (флешмоб-зарядка, песенное караоке, танцевальный марафон и др.). При этом было важно, что

предложенные разработки и сценарии форм социально-культурной деятельности с участием духового оркестра оказались востребованы студенческой молодёжью вне зависимости от профиля подготовки, что позволяет их использовать в процессе организации воспитательной работы с обучающимися в разных учебных заведениях.

Проанализируем влияние группы выделенных нами социально-культурных условий воспитания студенческой молодёжи, направленных на индивидуально-творческое развитие личности. Их общее предназначение – максимально активизировать социально-культурную деятельность студентов на основе внутренних психологических механизмов, которыми являются:

– формирование личной заинтересованности студентов в развитии своего культурного кругозора, эмоциональной культуры, коммуникативных качеств, творческих способностей на основе освоения духовой оркестровой музыки;

– формирование личностно-ценностного отношения студентов к культурным традициям, транслируемым духовой оркестровой музыкой, произведениям и творчеству композиторов разных стилевых эпох;

– активная позиция студентов в подготовке и проведении совместных социально-культурных проектов (литературно-музыкальных танцевальных, музыкально-просветительских, театрализованных) с духовым оркестром;

– выработка практических умений индивидуально-творческого самовыражения в социально-культурных проектах и мероприятиях с участием духового оркестра, овладение навыками художественно-творческой деятельности.

В таблице 2 приведены результаты педагогической диагностики, позволяющие увидеть динамику эмоционального переживания и ценностного отношения студентов экспериментальной группы (ЭГ) в процессе участия в формах социально-культурной деятельности с духовым оркестром.

Таблица 2

Ответы студентов ЭГ на вопрос: Какие чувства вы переживаете, принимая участие в культурных проектах (программах) с духовым оркестром?

Варианты ответов:	*Динамика в экспериментальной работе (в % от общего числа)*	
	В начале:	**В итоге:**
я не чувствую ничего особенного	21,43	0,00
радость от активного участия и творческого самовыражения	25,00	45,07
сопричастность к отечественной культуре	12,50	19,72
сопереживание художественным образам произведений духовой музыки	8,93	12,68
эмоциональный подъём от звучания духовой музыки	35,71	47,89
чувства патриотизма и национальной гордости	23,94	32,14

Для достижения данных личностных показателей у участников экспериментальной группы было необходимо поддерживать познавательную, социальную и деятельную активность в процессе освоения содержания воспитательного потенциала духовой оркестровой музыки. Требовалось применение активных методов познавательной деятельности, оказание практической помощи и моральной поддержки студентам в овладении новыми навыками (творческими, коммуникативными, самоорганизационными), а также создание ситуаций успеха в индивидуальном и коллективном творчестве.

Приведём данные, которые выявляют динамику оценки студентами экспериментальной группы (ЭГ) взаимосвязи духовой оркестровой музыки с видами актуальной для них деятельности (см. табл. 3).

Таблица 3

Ответы студентов ЭГ на вопрос: Для какого вида деятельности духовая оркестровая музыка наиболее необходима?

Варианты ответов:	*Динамика в экспериментальной работе (в % от общего числа)*	
	В начале:	**В итоге:**
для отдыха и развлечения	16,07	35,21
для нормализации физического и душевного состояния	14,64	46,48

Варианты ответов:	*Динамика в экспериментальной работе (в % от общего числа)*	
	В начале:	**В итоге:**
для компенсации недостатка общения и взаимопонимания	3,57	25,63
для художественно-творческого самовыражения	44,64	60,85
для удовлетворения культурно-познавательных потребностей	23,21	39,80

В процессе педагогической работы со студенческой молодёжью нами применялись проектные технологии социально-культурной деятельности, которые аккумулировали в себе одновременное воздействие на разные личностные компоненты воспитания (культурно-образовательный и эмоционально-ценностный, коммуникативный, творческо-деятельностный). Данные технологии стали эффективным социально-культурным механизмом, обусловливающим рациональную организацию и динамичное развитие творческого взаимодействия обучающихся из разных вузов.

Эмпирические данные, полученные на этапе экспериментальной работы, свидетельствуют, что студенты усовершенствовали свою культурно-познавательную деятельность за счёт приобретения навыка самостоятельно ориентироваться в информации с культурных позиций. У участников эксперимента сформировались организационные навыки коллективной работы и эффективной коммуникации на межличностном и межвузовском уровне. Поскольку общение и взаимодействие организовывалось между студентами разных вузов (гуманитарного, военно-технического и творческого), обучающиеся учились налаживать социальные и деловые отношения с представителями других профессиональных сообществ и групп. Мы полагаем, что приобретённые навыки пригодятся студенческой молодёжи для социально-культурного взаимодействия в обществе, в разных жизненных и профессиональных ситуациях.

Итогом участия в экспериментальной работе стало формирование у студентов важных убеждений, логически взаимосвязанных между собой:

досуговая деятельность обладает существенным социально-культурным потенциалом, который формирует и развивает личность в разных направлениях. Однако для реализации данного потенциала следует организовывать свою индивидуальную и коллективную досуговую деятельность, исходя из культурно-ценностных основ и социально-нравственных позиций, наполняя её творческим взаимодействием и общением с искусством. При этом духовая оркестровая музыка выступает эффективным и демократичным источником, стимулирующим социальную активность, вызывающим патриотические чувства и эстетическое вдохновение, расширяющим границы коммуникации и сплачивающим всех, кто к ней причастен.

Мы сделали данный вывод на основании анализа творческой работы студенческой молодёжи, а также развития взаимодействия молодых людей в процессе подготовки и участия в социально-культурных проектах с духовым оркестром. Это также было отмечено режиссёрами, музыкантами, преподавателями (кураторами), которые были привлечены в качестве экспертов.

Таким образом, в результате проведённой работы можно сделать ряд выводов. Обоснованные и реализованные нами социально-культурные условия являются необходимыми и достаточными для эффективного решения задач воспитания студенческой молодёжи средствами духовой оркестровой музыки. Они носят как внешний характер по отношению к предмету своего воздействия, так и могут формироваться внутри него, быть его внутренней характеристикой, то есть являются внешними и внутренними.

Каждое условие представляет собой множество взаимосвязанных элементов. Любой из элементов условия соотносится с ним как часть и целое, и потеря какого-либо из них (элементов) наносит урон достаточности целостного условия. При этом в контексте нашего исследования представляется важным, что предлагаемые социально-культурные условия

образуют взаимосвязанный комплекс педагогических мер и действий, направленных на углубление воспитательной работы со студентами в процессе освоения духовой оркестровой музыки на организационно-методическом, социально-психологическом, индивидуально-личностном уровне. Анализ социально-культурных условий выступает неотъемлемым компонентом научно-педагогического исследования, позволяет не только объяснить сущность и специфику конкретных педагогических фактов и феноменов, но и спрогнозировать их дальнейшее развитие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Основы государственной молодёжной политики Российской Федерации на период до 2025 года [Электронный ресурс]. – URL: http://static.government.ru/media/files/ceFXleNUqOU.pdf (дата обращения: 02.12.2021).
2. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 02.07.2021) «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: https://fzrf.su/zakon/ob-obrazovanii-273-fz/ (дата обращения 02.12.2021).
3. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. – М.: Русский язык, 2000. – URL: http://www.efremova.info/word/uslovija.html#.WK3njdSLSHs (дата обращения: 02.12.2021).
4. Калинина З. Н. Теоретические основы системы воспитательной работы в учреждениях среднего и высшего профессионального образования: монография. – Тула: Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л.Н. Толстого, 2006. – 74 с.
5. Никитин Е. П. Условия [Электронный ресурс]// Философская энциклопедия. В 5-ти т. – Том 5 / Под редакцией Ф.В. Константинова. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 740 с. – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/7523/ (дата обращения: 02.12.2021).

6. Пономарев А. В. Воспитательная среда университета: традиции и инновации: монография / А. В. Пономарев и др. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 408 с.
7. Резниченко М.Г. Воспитательное пространство в высшем учебном заведении: монография. – Самара: СГПУ, 2008. – 192 с.

REFERENSES

1. Osnovy gosudarstvennoj molodjozhnoj politiki Rossijskoj Federacii na period do 2025 goda. URL: http://static.government.ru/media/files/ceFXleNUqOU.pdf (accessed: 02.12.2021).
2. Federal'nyj zakon ot 29.12.2012 N 273-FZ (red. ot 02.07.2021) «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii» URL: https://fzrf.su/zakon/ob-obrazovanii-273-fz/ (accessed: 02.12.2021).
3. Efremova T. F. Novyj slovar' russkogo jazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj. M.: Russkij jazyk, 2000. URL: http://www.efremova.info/word/uslovija.html#.WK3njdSLSHs (accessed: 02.12.2021).
4. Kalinina Z. N. Teoreticheskie osnovy sistemy vospitatel'noj raboty v uchrezhdenijah srednego i vysshego professional'nogo obrazovanija: monografija. Tula: Izd-vo Tul. gos. ped. un-ta im. L.N. Tolstogo, 2006. 74 p.
5. Nikitin E. P. Uslovija // Filosofskaja jenciklopedija. V 5-ti t. Tom 5 / Pod redakciej F.V. Konstantinova. M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1970. 740 p. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/7523/ (accessed: 02.12.2021).
6. Ponomarev A. V. Vospitatel'naja sreda universiteta: tradicii i innovacii: monografija / A. V. Ponomarev i dr. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2015. 408 p.
7. Reznichenko M.G. Vospitatel'noe prostranstvo v vysshem uchebnom zavedenii: monografija. Samara: SGPU, 2008. 192 p.

Шамсутдинов Роман Раисович
аспирант,
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»,
e-mail: shamsutdinov1981@yandex.ru
Москаленко Оксана Алексеевна
старший преподаватель кафедры музыкального образования,
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»,
e-mail: moskalenko.co@gmail.com

Shamsutdinov Roman R.
Postgraduate student,
Ural State Pedagogical University
Moskalenko Oksana A.
Senior Lecturer,
Department of Music Education,
Ural State Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ УРАЛЬСКОГО ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ИГРОВОГО ФОЛЬКЛОРА

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь народной культуры и народной педагогики, которая является основой в изучении музыкально-игрового фольклора Урала. В статье определены основные жанры музыкально-игрового фольклора Урала, выявляется педагогический потенциал, заключающийся в воспитании нравственных качеств ребенка, таких как: правдолюбие, миролюбие, трудолюбие, честность, доброта, уважение к старшим; формировании регионального самосознания детей, этнокультурной идентификации личности, интереса к народной культуре, народным праздникам и обрядам. Игра развивает фантазию, так как в ней создаются условия для развития воображения, а диалог с учителем и одноклассниками позволяет ребенку узнать позицию другого человека.

Ключевые слова: народная культура, культура Урала, народная педагогика, детский фольклор, музыкально-игровой фольклор Урала, жанры игрового фольклора.

PEDAGOGICAL POTENTIAL OF URAL CHILDREN'S MUSIC AND GAME FOLKLORE

Abstract. The article examines the relationship between folk culture and folk pedagogy, which is the basis in the study of musical and game folklore of the Urals. The article defines the main genres of musical and play folklore of the Urals, reveals the pedagogical potential, which consists in the upbringing of the moral qualities of the child, such as love of truth, peacefulness, diligence, honesty, kindness, respect for elders; the formation of regional self-awareness of children, ethnocultural identification of the individual, interest in folk culture, folk holidays and rituals. The game develops imagination, as it creates conditions for the development of imagination, and dialogue with the teacher and classmates allows the child to find out the position of another person.

Keywords: folk culture, culture of the Urals, folk pedagogy, children's folklore, musical and game folklore of the Urals, genres of game folklore.

Введение

Внедрение народной культуры в образовательный процесс, как региональный компонент, является основной задачей школьного музыкального образования. В требования Федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС ООО, ФГОС НОО) указывается, что необходимо воспитать обучающегося который любит свой народ, свой край и свою Родину; уважает и принимает ценности семьи и общества [13].

О необходимости формирования положительного отношения к региональной культуре Урала пишут В. В. Лутков и Р. Р. Шамсутдинов. Авторы считают, что музыкальная культура Урала, а именно народная культура, на протяжении длительного времени сохраняет образцы музыкально-песенного наследия и становится культурным региональным центром [5].

Народная культура Урала складывалась веками и имеет богатую историю. По мнению И. Я. Мурзиной, народная культура Урала складывалась из культурных традиций коренных народов и переселенцев из различных уголков нашей страны. Поэтому музыкальная культура Урала имеет корни язычества и православной культуры [8].

Иной ракурс рассмотрения проблемы – региональная культура уральского казачества рассматривается Н. И. Кашиной, которая считает, что музыкальная культура Урала осуществляет трансляцию и воспроизводство специфических социальных связей, норм, ценностей, социализации, что позволяет формировать культурную идентичность молодежи [3].

О воспитательном воздействии на подрастающее поколение музыкальной и песенной культуры Урала – говорят Н. Г. Тагильцева, Р. Р. Шамсутдинов и Н. В. Зайцев, авторы считают, что музыкальная культура Урала насыщена «музыкальными интонациями многих поколений, в них заложены традиционные музыкальные «коды», которые на генетическом уровне доступны молодому поколению» [11 с. 231].

Рассмотрев научные исследований авторов о музыкальной и народной культуре, выделим основные тезисы, которые являются основополагающими в формировании региональной культуры, музыкальной и народной культуры Урала у школьников. Народная культура тесно связана с переселенцами, которые внесли значимый вклад в музыкальную культуру старообрядцев и коренных жителей Урала; осуществляет трансляцию и воспроизводство специфических социальных связей, норм, ценностей, социализации; традиционные музыкальные «коды», которые заложены в интонации музыкального наследия предков, доступны молодому поколению [12].

Освоение народной культуры школьниками средствами уральского музыкально-игрового фольклора невозможно без народной педагогики. Это самобытная образная система мышления народа. Ее основной постулат – никакого насилия над личностью, а главный прием – наблюдение и

копирование («делай со мной», «делай за мной»), формой освоения ребенком социального и культурного опыта является игра. О значении народной игры указывают в своих работах разные авторы. Все они сходятся во мнении о том, что народная игра, в том числе и музыкальная, имеет огромный воспитательный потенциал (Г. М. Вершинская, И. А. Контаренко, М. Г. Казанцева, Т. И. Калужникова, Н. П. Лысикова, О. А. Малхова, Н. Г. Тагильцева, Г. А. Романова, И. И. Янбаева) [1, 2, 6, 7, 10, 15].

В своей работе Н. П. Лысикова [6] отмечает тесную взаимосвязь народной игры и народной культуры того или иного региона. Автор доказывает, что:

– народная педагогика в народной культуре имеет основные цели – воспитательную и развивающую;

– народная педагогика содержит знания о фольклоре, народных заповедях и прикладном искусстве;

– существует тесная связь народной педагогики с этнопедагогикой.

Говоря о народной педагогике, следует иметь в виду, что речь идет не только о фольклорном материале и средствах выразительности его музыкально-поэтическом языке, но и о функциях, формах бытования и методах фольклорного творчества. Еще в древней Руси большое значение в народной педагогике придавалось воспитанию таких нравственных качеств ребенка, как правдолюбие, миролюбие, трудолюбие, честность, доброта, уважение к старшим. Народная педагогика воздействовала и на детское игровое творчество, причем примеров такого творчества имеются в каждом российском регионе, в том числе и на Урале.

В детском фольклоре находится ключ к пониманию возрастной психологии детских художественных вкусов, творческих возможностей, без учета которых невозможно изучение функциональности детского фольклора, его содержания, художественной специфики.

Исследователь и собиратель детского фольклора Г. М. Науменко [9] делит его на три больших раздела:

– календарный фольклор – произведения о природе, календарные даты, произведения сезонного характера, колядки, веснянки и т.д.;

– потешный фольклор, образцы которого выражаю стремление ребят позабавить, рассмешить себя и своих сверстников, высмеять кого-нибудь или что-нибудь – веселые прибаутки, забавные небылицы, произведения детской сатирической лирики – дразнилки, прозвища, молчанки, голосянки, скороговорки и загадки;

– игровой фольклор, в который входят напевно-интонируемые считалки, которые помогают распределить роли между участниками игры, игровые припевы, с них начинается игра, они задают ей определенный ритм и эмоциональный настрой.

Таким образом, детский фольклор представляет собой специфическую область народного творчества, которая объединяет мир детей и мир взрослых. Изучение детского фольклора – способствует пониманию жизни в целом, быта и культуры наших предков.

Доказано, что произведения детского музыкально-игрового фольклора, как правило, являются собственным творчеством самих детей [2]. В зависимости от возраста детей, музыкально-игровой фольклор имеет специфические формы и особенности. В возрасте до 7 лет детский фольклор содержит все признаки первоначальной простоты, в нем много неустойчивого, бесформенного, много подражательного. В период от 7 до 13 лет он характеризуется наибольшей самобытностью, яркостью. В период 14 лет и дальше, фольклор характеризуется тем, что у мальчиков и девочек начинается проявляться слишком много здравого смысла, слишком мало силы воображения, чтобы вполне наслаждаться игрой.

Самый плодотворный период для детского творчества – период от 7 до 13 лет. В данном возрастном периоде дети имеют определенный круг знаний, опираясь на полученные знания, они способны к творчеству и эмоциональному отклику. В этом возрасте у детей музыкально-игровой материал вызывает активную работу мысли, способствует расширению кругозора, усовершенствуется представление об окружающем мире. В любом детском возрасте – игровая ситуация увлекает и воспитывает ребенка.

Детей всегда привлекает мир необычных и «перевернутых» образов по сравнению с реальным миром, что доставляет им большую радость. Эти специфические черты детского фольклора обнаруживаются и в детском уральском фольклоре.

Основной раздел

Уральский детский фольклор представляет собой специфическую область народного творчества, объединяющую мир детей и мир взрослых, включающую целую систему поэтических и музыкально-поэтических жанров фольклора. Детский фольклор помогает педагогам доступно объяснить детям, каким был быт, обряды и культура наших предков. Синкретичность фольклора, где неразрывно связаны: песня, танец, музицирование, игра, – является ценным материалом для педагога, который может включить региональный компонент в урок и сделать его ярким и познавательным. Многие забавы детей являются источником шуточного подражания делу взрослых, в них находят свое отражение производственно-хозяйственная деятельность, национально-психологические черты и социальная жизнь народа.

В уральском детском фольклоре существуют определенные жанры, характеристика которых будет представлена ниже.

Одним из таких жанров являются словесные игры. Они являются интереснейшими произведениями детского фольклора, об их ценности свидетельствует тот факт, что почти все известные в XIX веке игры этого же

типа сохранились в наши дни: «Испорченный телефон», «Барыня», «Краски», «Садовник», «В города» и многие другие. Юмор всегда привлекал детей, их стремление реализовано в игре «Чепуха». Дети выбирают ведущего, он отходит в сторону. Каждый загадывает какой-нибудь предмет – Башенный кран, облака, самолет, бык. Приходит водящий, его цель – назвать действие, которое могло случиться с загаданным предметом:

– Чем ты сегодня умывался?
– Башенным краном.
– На чем летал?
– На облаках.
– Что ты утром съел?
– Самолет.
– А вы что съели?
– Быка.

Проигравший идет водить.

В словесных играх на первый план выдвигаются такие педагогические функции, как: познавательная (ученик получает определенные знания о своем регионе, его традициях и специфических особенностях, присущих конкретному региону, а именно Уралу), коммуникативно-речевая (ученик обретает навыки общения в группе сверстников, учится взаимодействию при коллективном творчестве).

К словесным играм очень близко примыкают такие игры, как «молчанки» и «голосянки» (волосянки). Молчанка представляет собой рифмованное стихотворение из 4-6 стихов:

«Мы набрали в рот воды
И сказали всем замри,
А кто первый отомрет
Тот получит шишку в лоб»

Младшим школьникам очень легко начать двигаться, шуметь, смеяться, кричать, болтать, но очень трудно вовремя остановиться. В таких случаях плохо помогают призывы к порядку, тут на помощь нужно звать выдумку и воображение. Очень хорошо здесь подойдут различные словесные игры, а для того, чтобы установилась полнейшая тишина нужно использовать молчанки, которые дети очень любят.

Похожей на молчанку детской игрой является голосянка (волосянка). Суть этой игры состоит в том, что небольшая группа детей, соревнуется, кто дольше протянет голосом гласный звук, не переводя дыхание. Данная игра развивает голосовые данные, вытягивает гласный звук, укрепляет дыхание:

«Станем ли мы, братцы,
Волосяночку тянуть,
А кто не дотянет,
Того самогоооо…»

На Урале и на Алтае – у плотников, лесорубов – бытовала такая игра, как сечка. В старое время дети рано начинали принимать участие в крестьянском труде, естественно, им поручали работу, не требующую большой физической силы. Детей часто привлекали сечь солому для приготовления корма скоту, сечь капусту и картошку. Сечки – словесная игра, сопровождающаяся определенными действиями, в ней есть все элементы игр: завязка, ход игры, концовка – все эти элементы отличаются от других детских игр. В основе данного отличия лежит близость сечки к загадкам. В сечках особое значение имеет счет, который зашифрован словами, он привлекает детскую мысль. Играть в сечку начинали, когда весеннее солнце пригревало землю. Собирались ребята и начинали игру:

– Сделай 15 сечек.

– Секу, секу 20,

Высеку 15

– Будь мои 15

Все сполна!

Включением фольклорных образов в урок, может быть различным. Для успешного формирования региональной культуры с включением регионального компонента, мы предлагаем скороговорки.

Любому распеванию предшествует разогревание речевого аппарата. Это достигается путем специальных упражнений, в качестве материала здесь можно использовать скороговорки, которые помогают развивать артикуляцию.

Для усвоения выразительной интонации необходимо подключать такой жанр уральского музыкально-игрового фольклора, как дразнилки. Как распевание можно использовать всевозможные прибаутки, потешки, дразнилки и скороговорки. Они зародились на Руси в глубокой древности, в том числе и на Урале, и о содержание некоторых текстов говорит об их древности – «Семь-те стрел каленых, страшилище», данная скороговорка могла появиться до массового распространения огнестрельного оружия. В некоторых текстах встречается древняя форма счета: «Полчетверта четверика гороху без червоточины».

Еще одним жанром детского фольклорного творчества являются дразнилки, которые, как никакой другой жанр уральского музыкально-игрового фольклора, дают материал для суждения о детской психологии и детском словотворении. Для текстов дразнилок характерны парные созвучные слова: Федя-медя, Алеша-белеша. Исполнение дразнилок основывается на близких к разговорной речи интонациях, диапазон дразнилок, как правило, не превышает терции.

Присказки, прибаутки, потешки, небылицы и шуточные песни восходят к игровым приговорам и «скоморошным» песням. Как жанр детского фольклора они оформились не ранее XVIII века. Темы прибауток о насекомых, которые дрова рубили, баню топили, о свиньях умных что: пиво варили, борова женили и т. д. Жанр прибауток не однороден, в него входят короткие песенки, обращение к детям:

«Наша доченька в дому,
Что оладушек в меду,
Что оладушек в меду,
Сладко яблоко в саду».

Прибаутки, построенные в форме диалога, бытуют в детской среде, но уже как детские диалогические песни. Примером может служить записанная на Урале песня «Уточка моховая».

Особую разновидность прибауток составляют небылицы-перевертыши, в которых отношение и связи между предметами и явлениями оказываются перевернутыми:

«Ехала деревня средь мужика
Глядь, из-под собаки лают ворота
Ворота-то пестры
Собака-то нова»

Большинство образцов широко бытующих перевертышей унаследовано из песен скоморохов:

«На горе корова белку лаяла
Ноги расширя да глаза выпуча
Еще курица под осеком траву секет
Как овца в гнезде да яйцо садит»

К музыкально-игровому детскому фольклору относятся и шуточные песни – выражение веселого нрава народа. Жанровые признаки шуточных песен ярче всего проявляются в единстве их стиля, в ритмической

организации стиха, близкого плясовым куплетам «камаринская» в них не всегда строго выраженное повествование, нередко присутствует несколько разнородных сюжетных мотивов.

Заключение

Как известно, во многих школах одной из острых проблем, стоящих перед учителем музыки, является поиск доступного для детей фольклорного игрового материала. Помощь в решении этой проблемы находится в различных методических пособиях, учебных комплексах, в нотных материалах. Различные авторы разрабатывают комплексы игр для уроков музыки, в том числе и включающих народные игры [7, 4, 14, 2]. К сожалению, региональная детская игровая культура не стала пока еще предметом серьезных научных исследований и методических работ. Хотя педагогический потенциал музыкально-игрового материала велик. Он заключается в том, что детская фольклорная игра развивает фантазию, так как в игре создаются такие условия, при которых подключаются процессы воображения, фольклорная детская игра позволяет раскрыть творческие потенциал ребенка, формирует интерес к народной культуре, народным праздникам и обрядам. Все это относится и к региональной, в данном случае, уральской фольклорной детской игре, примеры которой были показаны выше. Игра – источник радостных эмоций, она дает ребенку положительные эмоции, стремление узнать и понять культуру края, где он родился и растет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вершинская Г. М., Контаренко И. А. Педагогические идеи в устном народном творчестве [Электронный ресурс]// Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ "Нацразвитие". – СПб., 2021. – С. 17-19. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46545932 (дата обращения: 11.07.2021).
2. Казанцева М. Г., Калужникова Т. И. Русский музыкальный календарь. – Екатеринбург, 1992. – 62с.

3. Кашина Н. И. Проблема освоения казаками-кадетами Урала музыкальной культуры оренбургского и уральского казачества [Электронный ресурс]// Педагогическое образование в России. – 2013. – № 5. – С. 135-139. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20583429 (дата обращения: 11.07.2021).
4. Латыйпова В. М. Значение фольклорной экспедиции по сбору музыкально-игрового фольклора в воспитании молодежи [Электронный ресурс]// В сборнике: Этническая культура в современном мире. Материалы VI Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию образования Чувашской автономной области. – 2020. – С. 152-155. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42524271 (дата обращения: 11.07.2021).
5. Лутков В. В., Шамсутдинов Р. Р. Музыкальная культура как средство формирования региональной идентичности школьников уральского региона [Электронный ресурс]// Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 2. – С. 73-90. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46357896 (дата обращения: 06.08.2021).
6. Лысикова Н. П. Народная педагогика как составляющая отечественного культурного наследия [Электронный ресурс]// Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. – 2021. – № 2 (77). – С. 109-112. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46258145 (дата обращения: 25.07.2021).
7. Малахова О. А., Тагильцева Н. Г. Музыкальная игра как средство развития эмоционально-волевой саморегуляции младших школьников в хоровой деятельности [Электронный ресурс]// Педагогическое образование в России. – 2019. – № 7. – С. 44-50. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39523727 (дата обращения: 28.07.2021).
8. Мурзина И. Я. Педагогический потенциал региональной музыкальной культуры [Электронный ресурс]// Педагогическое образование в России. – 2017. – № 9. – С. 5-11. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30103238 (дата обращения: 20.05.2021).

9. Науменко Г. М. Русские народные детские игры с напевами // Сборник фольклор. материалов. – М.: Изд-во Либерея, 2003. – Сер. Приложение к журналу «Библиотека».
10. Романова Г. А. Воспитательный потенциал народной педагогики [Электронный ресурс]// Актуальные проблемы самосохранения традиционных искусств и народного творчества: Россия и Китай в мире глобализации. Сборник материалов международной научно-практической конференции / Под общей редакцией М.П. Арутюнян, В.А. Давыденко, Н.В. Мартыновой. – Хабаровск, 2021. С. 290-293. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45147231 (дата обращения: 13.06.2021).
11. Тагильцева Н. Г. Уральская песенная культура в активизации воспитательного потенциала школьного урока музыки [Электронный ресурс]/ Н. Г. Тагильцева, Р. Р. Шамсутдинов, Н. В. Зайцев // Воспитание как стратегический национальный приоритет. Международный научно-образовательный форум. – Екатеринбург, 2021. – С. 229-233. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45639541 (дата обращения: 20.06.2021).
12. Тагильцева Н. Г. Учебное пособие для работы студентов с учебным комплексом «В Урале Русь отражена». Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2021. – 88 с.
13. Федеральные государственные образовательные стандарты [Электронный ресурс]. – URL: https://fgos.ru/ (дата обращения: 21.06.2021).
14. Шереметьева М. А. Детская игра как фактор инкультурации и формирования социокультурной идентичности [Электронный ресурс]// Общество: философия, история, культура. – 2020. – № 8 (76). – С. 118-122. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43944892 (дата обращения: 14.07.2021).
15. Янбаева И. И. Характеристика особенностей народной педагогики как традиционной основы системы воспитания личности [Электронный ресурс]// В сборнике: Традиции и инновации в пространстве современной культуры. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. – Липецк, 2021. – С. 378-381. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46107437 (дата обращения: 23.07.2021).

REFERENSES

1. Vershinskaja G. M., Kontarenko I. A. Pedagogicheskie idei v ustnom narodnom tvorchestve // Sbornik izbrannyh statej po materialam nauchnyh konferencij GNII "Nacrazvitie". SPb., 2021. P. 17-19. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46545932 (accessed: 11.07.2021).
2. Kazanceva M. G., Kaluzhnikova T. I. Russkij muzykal'nyj kalendar'. Ekaterinburg, 1992. 62 p.
3. Kashina N. I. Problema osvoenija kazakami-kadetami Urala muzykal'noj kul'tury orenburgskogo i ural'skogo kazachestva // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. 2013. No 5. P. 135-139. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20583429 (accessed: 11.07.2021).
4. Latyjpova V. M. Znachenie fol'klornoj jekspedicii po sboru muzykal'no-igrovogo fol'klora v vospitanii molodezhi // V sbornike: Jetnicheskaja kul'tura v sovremennom mire. Materialy VI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjashhennoj 100-letiju obrazovanija Chuvashskoj avtonomnoj oblasti. 2020. Pp. 152-155. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42524271 (accessed: 11.07.2021).
5. Lutkov V. V., Shamsutdinov R. R. Muzykal'naja kul'tura kak sredstvo formirovanija regional'noj identichnosti shkol'nikov ural'skogo regiona // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. No 2. Pp. 73-90. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46357896 (accessed: 06.08.2021).
6. Lysikova N. P. Narodnaja pedagogika kak sostavljajushhaja otechestvennogo kul'turnogo nasledija // Aktual'nye problemy gumanitarnyh i social'no-jekonomicheskih nauk. 2021. No 2 (77). Pp. 109-112. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46258145 (accessed: 25.07.2021).
7. Malahova O. A., Tagil'ceva N. G. Muzykal'naja igra kak sredstvo razvitija jemocional'no-volevoj samoreguljacii mladshih shkol'nikov v horovoj dejatel'nosti // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. 2019. No 7. Pp. 44-50. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39523727 (accessed: 28.07.2021).
8. Murzina I. Ja. Pedagogicheskij potencial regional'noj muzykal'noj kul'tury // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. 2017. No 9. Pp. 5-11. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30103238 (accessed: 20.05.2021).

9. Naumenko G. M. Russkie narodnye detskie igry s napevami // Sbornik fol'klor. materialov. M.: Izd-vo Libereja, 2003. Ser. Prilozhenie k zhurnalu «Biblioteka».
10. Romanova G. A. Vospitatel'nyj potencial narodnoj pedagogiki // Aktual'nye problemy samosohranenija tradicionnyh iskusstv i narodnogo tvorchestva: Rossija i Kitaj v mire globalizacii. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii / Pod obshhej redakciej M.P. Arutjunjan, V.A. Davydenko, N.V. Martynovoj. Habarovsk, 2021. Pp. 290-293. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45147231 (accessed: 13.06.2021).
11. Tagil'ceva N. G. Ural'skaja pesennaja kul'tura v aktivizacii vospitatel'nogo potenciala shkol'nogo uroka muzyki / N. G. Tagil'ceva, R. R. Shamsutdinov, N. V. Zajcev // Vospitanie kak strategicheskij nacional'nyj prioritet. Mezhdunarodnyj nauchno-obrazovatel'nyj forum. Ekaterinburg, 2021. S. 229-233. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45639541 (accessed: 20.06.2021).
12. Tagil'ceva N. G. Uchebnoe posobie dlja raboty studentov s uchebnym kompleksom «V Urale Rus' otrazhena». Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2021. 88 p.
13. Federal'nye gosudarstvennye obrazovatel'nye standarty. URL: https://fgos.ru/ (accessed: 21.06.2021).
14. Sheremet'eva M. A. Detskaja igra kak faktor inkul'turacii i formirovanija sociokul'turnoj identichnosti // Obshhestvo: filosofija, istorija, kul'tura. 2020. No 8 (76). Pp. 118-122. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43944892 (accessed: 14.07.2021).
15. Janbaeva I. I. Harakteristika osobennostej narodnoj pedagogiki kak tradicionnoj osnovy sistemy vospitanija lichnosti // V sbornike: Tradicii i innovacii v prostranstve sovremennoj kul'tury. Materialy III Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Lipeck, 2021. Pp. 378-381. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46107437 (accessed: 23.07.2021).

Аврамкова Екатерина Валерьевна
старший преподаватель
кафедры хорового дирижирования,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
e-mail: katarina.rgpu@list.ru

Avramkova Ekaterina V.
Senior lecturer of the Department of Choral Conducting,
The Herzen State Pedagogical University of Russia

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ МЕТАПРЕДМЕТНЫХ УМЕНИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ХОРОМ

Аннотация. В статье рассматривается процесс формирования на занятиях хоровым пением метапредметных умений музыкально-эстетического восприятия вокально-хоровых жанров, позволяющего школьникам эмоционально реагировать на музыку, испытывать эстетические чувства и выражать свои мысли и переживания в пении или игре на инструменте. Дается определение метапредметных умений музыкально-эстетического восприятия школьниками жанров вокально-хорового искусства, выявляется их специфика, характеризуются организационно-педагогические условия и эффективные методические подходы к обучению детей хоровому пению с целью формирования на высоком уровне рассматриваемого вида умений.

В результате проведенного исследования делается вывод о том, что на занятиях хором школьники в практической творческой деятельности осваивают художественно-эстетические ценности и принципы, которые служат основой музыкальной культуры личности, а осваивая произведения хорового искусства, учащиеся приобретают метапредметные умения эстетического восприятия музыки.

Ключевые слова: музыкальное искусство, хоровое пение, метапредметные умения, занятия хором, музыкально-эстетическое воспитание, обучение школьников, эстетическое восприятие.

MUSICAL AND AESTHETICAL EDUCATION IN PROBLEM CONTEXT OF FORMATION OF META-SUBJECT SKILLS IN CHOIR CLASSES

Abstract. The article examines the process of the formation of metasubject skills of musical-aesthetic perception of vocal-choral genres in choral singing classes, which allows schoolchildren to emotionally react to music, experience aesthetic feelings and express their thoughts and feelings in singing or playing an instrument. The definition of metasubject skills of musical and aesthetic perception by schoolchildren of genres of vocal and choral art is given, their specificity is revealed, organizational and pedagogical conditions and effective methodological approaches to teaching children to sing choral are characterized in order to form the considered type of skills at a high level.

As a result of the study, it is concluded that in choir classes, schoolchildren, in practical creative activity, master artistic and aesthetic values and principles that serve as the basis of the musical culture of an individual, and mastering works of choral art, students acquire meta-subject skills of aesthetic perception of music.

Keywords: musical art, choral singing, meta-subject skills, choir lessons, musical-aesthetic education, schoolchildren's education, aesthetic perception.

Введение

Занятия хоровым пением в учреждениях дополнительного образования способствуют формированию у учащихся не только специальных вокально-хоровых и музыкально-творческих, но и метапредметных умений, обеспечивая тем самым всестороннее развитие ребенка.

Среди метапредметных умений особое значение для общего музыкального воспитания имеет развитие музыкального восприятия и на его

основе осмысление произведений различных жанров и форм с учетом эстетических взглядов и представлений ребенка. Данный вид умений определяется автором статьи как ***метапредметные***, позволяющие эмоционально реагировать на музыку, испытывать эстетические чувства, осмысливать художественный образ, анализировать музыкальный язык и средства выразительности, а также выражать свои мысли и переживания в пении или игре на инструменте. Главное, что в совокупности это ведет к пониманию музыкального содержания, которое, по определению Л. П. Казанцевой, есть «воплощенная в звучании духовная сторона музыки, инспирированная композитором при помощи сложившихся в музыке объективированных констант…» [3, с. 10]

Становлению умений воспринимать музыку как содержательный феномен в научной и методической литературе уделяется особое внимание, однако мало исследованным остается проблема сформированности у школьников высокого уровня метапредметных умений на занятиях хоровым пением в детских музыкальных школах и школах искусств. Между тем актуальность данной проблемы неуклонно возрастает в связи с падением интереса детей к академическому искусству и преобладанием в их жизни развлекательной музыки. Поэтому **целью** настоящей статьи является обоснование путей развития данного рода метапредметности в современном социуме.

Согласно социологическому исследованию О. А. Немовой и Т. В. Свадьбиной о музыкальных предпочтениях школьников, «65,3% детей слушают дома эстрадную, поп-музыку, 16,3% – классическую музыку (в основном учащиеся музыкальных школ и дети преподавателей), 6,3% -– рок-музыку, 2,7% – джаз, 9,3% музыку не слушают» [4, с. 178].

Музыкально-эстетическое воспитание осуществляется на хоровых занятиях в процессе учебно-познавательной и музыкально-творческой деятельности, нацеленной, помимо прочего, на расширение опыта

восприятия и осмысление музыки, переживание эстетических эмоций и формирование художественного вкуса. На этих занятиях школьники на практике осваивают художественно-эстетические ценности и принципы, которые служат основой музыкальной культуры личности. Занятия хором «ориентированы на профиль подготовки, определяющий основное направление творческой самореализации учащихся» [2, с. 93].

В психологии обучение рассматривается как творческий процесс, в котором преобладает рефлективная деятельность мозга. В музыкальной педагогике уделяется внимание созданию условий по применению эффективных методов обучения с целью формирования определенных умений и навыков. Целенаправленность в организации музыкального образования снижает рефлективность процесса обучения и обеспечивает освоение учащимися знаний и умений в предметной и метапредметной областях [8]. Таким образом, целенаправленность и создание специальных организационно-педагогических условий становятся двумя важными факторами, обеспечивающими формирование метапредметных умений восприятия различных жанров музыкального искусства. Каким же образом согласуются цели и задачи вокально-хорового и музыкально-эстетического воспитания учащихся на занятиях хоровым пением в музыкальных школах и школах искусств?

Совершенствование певческих навыков на занятиях хором осуществляются в ходе изучения и практического освоения детьми произведений учебного и концертного репертуара, отражающего эстетические принципы конкретного музыкального стиля или направления. Данные принципы предопределяют характер музыкальных образов, специфику средств выразительности, жанрово-стилевые черты и форму произведения.

Все эти элементы композиции несут на себе отпечаток эстетических представлений и чувств автора, воспринимаемых исполнителями и

слушателями посредством музыкального языка. Кроме того, на занятиях хором учащиеся удовлетворяют свои духовные потребности в общении с прекрасным, получении новых знаний, эмоций и впечатлений, приобретают навыки эстетической оценки жизненных явлений и событий. Хоровое пение, как и игра на музыкальных инструментах, развивает способность умом и душой постигать музыку – понимать ее идейно-образное содержание и испытывать воплощенные в произведении эстетические эмоции.

Пение в хоре является основной формой музыкального воспитания и образования учащихся, соответствующей уровню музыкального развития детей и их эстетическим потребностям. Пение само по себе доставляет удовольствие школьникам, привлекает к активной творческой деятельности, дает возможность самореализации и обретения нового опыта. При этом хоровое пение является самой доступной для ребенка формой музыкально-творческого самовыражения: у школьников формируются навыки коллективного пения в семье, на уроках музыки в школе.

Приобретение детьми вокально-хоровых умений и навыков сопровождается расширением опыта чувственного познания мира и эмоциональной сферы личности. Пение в хоре не может не сопровождаться проявлением эмоций и выражением чувств. Кроме того, хоровые произведения, как правило, очень конкретны по содержанию и ярко образны.

Содержание напрямую выражается словом, а художественные образы – музыкальной интонацией. Смысловая составляющая содержания хоровой музыки дополняется эмоциональной, что и обусловливает музыкально-эстетическую наполненность хоровых произведений. Специфика хоровой музыки предопределяет ее широкое включение в музыкальное образование детей. Развитие у них вокально-хоровых умений и навыков на занятиях в учреждениях дополнительного образования происходит на основе тесной взаимосвязи формирования певчего аппарата и музыкально-эстетического воспитания: базовые вокально-хоровые навыки (дыхание, вокализация,

дикция, интонация) приобретаются детьми не отвлеченно, а в процессе развития творческих способностей и становления эстетической культуры в целом.

В контексте исследования процесса формирования метапредметные умения восприятия музыки при обучении школьников хоровому пению следует рассматривать как способ повышения уровня эстетической культуры ребенка. В связи с этим необходимо уточнить понятие «эстетической культуры» по отношению к детям школьного возраста.

По мнению ученых, термин «культура» имеет более 500 определений. Большая часть из них связывает культуру с особенностями отношений человека с искусством. Культура развивается вместе со сменой ценностей, однако такие ценности как совершенство и красота остались неизменными. Сущность культуры ученые видят в реализации идеалов совершенства и красоты в произведениях искусства и шире – в окружающем мире. Условием реализации идеалов служит творческая активность человека. Поэтому под культурой также понимают результат продуктивной деятельности людей в виде материальных и духовных ценностей.

Понятие эстетической культуры личности связано с эстетикой как философской наукой, в которой объектами внимания становятся сущность и закономерности развития эстетических, то есть воспринимаемых чувствами объектов и событий, их природа, специфика эстетических чувств человека, получающих отражение в художественно-творческой деятельности.

С момента введения термина «эстетика» немецким теоретиком искусства А. Г. Баумгартеном [1], его содержание менялось на протяжении веков. Однако основой были и остаются чувственное восприятие и понимание красоты, воплощенной в произведениях искусства и доставляющей удовольствие человеку. Сегодня эстетика фигурирует в нашей жизни в таких понятиях, как «эстетическая среда», «эстетическое сознание», «эстетическая культура», «эстетическое восприятие», «эстетическое

воспитание», «эстетическое развитие», «эстетическая деятельность», «эстетическое образование», рассматриваемых в научно-педагогической литературе.

Поэтому метапредметные умения музыкального восприятия приобретаются учащимися именно в процессе освоения эстетических ценностей, расширения слухового опыта, формирования представлений об искусстве и его эстетических свойствах. Данный процесс осуществляется на занятиях музыкой путем приобщения детей к продуктивной деятельности.

Хоровое пение представляет один из видов исполнительского творчества, которое позволяет ребенку принимать личное участие в воссоздании совершенства и красоты – главных категорий эстетики. Сущность хорового пения, таким образом, состоит в подготовке и формировании у учащихся метапредметных умений восприятия музыки, которое по своей природе эстетично, а следовательно, приобретении эстетического опыта, расширении спектра чувств, испытываемых детьми в процессе слушания и исполнения вокально- хоровых сочинений.

Занятия хоровым пением выполняют три взаимосвязанные функции музыкального образования: научно-познавательную, ценностно-ориентированную и творческо-продуктивную, а само хоровое пение направлено на развитие способности постигать и оценивать красоту музыки и явлений окружающей действительности в целом. Б. М. Теплов отмечал: «Музыка – это в первую очередь способ понять широкий и значимый мир человеческих эмоций. Музыка, которая лишена эмоционального содержания, перестает быть искусством» [6, с. 193]. К аналогичному выводу много десятилетий спустя приходит В. Н. Холопова. По мнению ученого, из трех сторон музыкального содержания – эмоциональной, изобразительной и символической, именно эмоциональная является ведущей. Без нее музыка теряет содержательность [7]. Учась петь красиво, выразительно, эмоционально и воплощать в своем исполнении художественные образы

произведения, школьник осваивает эстетические принципы и приобретает навык музыкально-эстетического восприятия [5].

Наиболее эффективно в детском возрасте эстетическое развитие на основе *междисциплинарного* или *полихудожественного подхода*. Визуализация музыкальных образов, сопровождение звучания вербальными текстами, иллюстрациями или движениями, создание ассоциативных связей между разными видами искусства, элементами музыкального языка и конкретными явлениями из жизненного опыта детей – все это усиливает чувственное познание музыкальных образов.

Кроме того, постижение художественно-эстетических ценностей в произведениях одного вида искусства упрощает их восприятие в другом виде. Междисциплинарный подход расширяет опыт восприятия художественных ценностей за счет их взаимосвязи на эстетическом уровне: читая художественную литературу, слушая музыку, смотря кино, созерцая живопись и скульптуру, школьник воспринимает образы, олицетворяющие эстетические категории совершенства и красоты.

Авторы музыкальных произведений, прежде всего вокально-хоровых и музыкально-театральных, не сосредоточиваются на художественно-выразительном языке одного вида искусства, а используют разнообразные средства, методы и формы воплощения образа, представляя его с разных точек зрения и в разных эмоциональных окрасках.

Каждый вид искусства интегрирует в себе элементы других для того, чтобы точнее и ярче воплотить замысел творца. В результате возникает общий эстетический контекст, в котором слушателю легче ориентироваться на категории совершенства и красоты. Поэтому процесс эстетического воспитания на занятиях хоровым пением мыслится в комплексной и междисциплинарной перспективе.

Хоровые произведения также содержат в себе элементы междисциплинарности и полихудожественности: эстетические категории

объединяются в союзе поэзии/литературы/театрального действа и музыки. Благодаря разным способам воздействия видов искусств у ребенка формируются эстетические вкусы, идеалы, интересы и потребности. Понять хоровое произведение помогает словесный текст, тогда как прочувствовать и прожить эмоционально – музыкальный. Искусство звуков обогащает чувственный и событийный мир ребенка. Увлекая собой, хоровая музыка вызывает ответную реакцию у детей, которая выражается в форме эстетических переживаний, свидетельствующих о развитии музыкально-эстетического восприятия.

Другим эффективным методом обучения, который способствует развитию музыкально-эстетического восприятия и творческого воображения, необходимых для познания произведений искусства, является *ассоциативный метод восприятия*, или метод словесных ассоциаций, активно применяемый в живописи, литературе, хореографии, музыке. Ассоциативные кинестетические ощущения способствуют в процессе слушания музыки испытать эмоциональные переживания, постичь художественный образ и сформировать собственное представление о произведении. Словесные ассоциации помогают лучше понять, какие художественные образы составляют содержательную основу хоровой музыки, и какие эмоции она выражает.

Третьим методом, к которому рекомендуется прибегать при обучении детей хоровому пению с целью формирования метапредметных умений восприятия вокально-хоровых жанров, является аудиовизуальный метод, характеризуемый интенсивным применением зрительно-слуховых иллюстративных средств. К ним относятся презентации, сопровождаемые звукозаписями хоровых произведений, видеозаписи концертных выступлений хоровых коллективов, видеоролики, посвященные творчеству композиторов, музыкальным стилям или конкретным произведениям, а также схемы, таблицы и рисунки, иллюстрирующие звучание музыки.

Доказали свою эффективность в обучении музыке также интерактивные, проблемные и игровые методы обучения, которые, однако, пока редко используются на хоровых занятиях ввиду их коллективного характера. К тому же данные методы требуют адаптации к процессу хорового пения.

Заключение

Таким образом, если цели, задачи и содержание музыкального образования соответствуют парадигме всестороннего развития личности, то в процессе занятий хоровым пением будут сформированы не только специальные вокально-хоровые, но и метапредметные умения, включая метапредметные умения музыкально-эстетического восприятия. Эти умения способствуют закреплению устойчивой потребности в общении с музыкой и занятиях творчеством, формированию эстетического вкуса, развитию и претворению креативного потенциала личности.

Именно музыка вызывает наиболее сильные эмоции и впечатления у детей школьного возраста. Уникальные свойства хорового пения, его сила эмоционального воздействия и способность отражать мир человеческих переживаний богатой палитрой звуковых красок делают этот вид музыкального искусства наиболее подходящим для всестороннего творческого развития и формирования предметных и метапредметных умений школьников.

Большое значение в формировании эстетического восприятия музыки у детей на занятиях хоровым пением имеют эстетические идеалы педагога. Искусство издавна играло роль координатора социальных отношений и направляло общественную жизнь по эволюционному пути. Со времен античности музыка мыслилась как сильнейшее средство гармоничного развития человека путем его приобщения к художественному наследию этноса (потом – народа, нации). Проводником в мир музыкальной красоты и

совершенства всегда был учитель, профессионал-мастер, от умений которого во многом зависела судьба его учеников в музыке.

В наше время ничего не изменилось: первыми, получаемыми школьниками эстетическими эмоциями, становятся эмоции, выраженные в словах, пении или игре на инструменте педагогом. Поэтому ему самому необходимо иметь сформированное на высоком эстетическом уровне восприятие музыки, художественный вкус и художественные потребности.

Музыкальные эмоции играют определяющую роль и в мотивации детей к продуктивной музыкально-творческой деятельности, требующей определенного интеллектуального труда, а потому сопровождаемой повышенным интересом к обучению.

Создание благоприятной эмоциональной атмосферы на занятиях хором, в том числе посредством эстетических переживаний, служит основой для формирования эстетических потребностей и устойчивого интереса к общению с музыкой. Является условием получения ребенком эстетического удовольствия от его музыкально-творческой деятельности и искусства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баумгартен А. Г. Фрагменты по эстетике // История эстетики: в 5 т. – М: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 449-465.
2. Казакова И. С., Переверзева М. В. Профильная направленность музыкальных дисциплин и ее значение в формировании ключевых компетенций специалистов в сфере культуры и искусств // Ученые записки РГСУ. – 2019. – Т. 18. – № 1 (150). – С. 92-99.
3. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие. – 2-е изд., испр. – Астрахань: ИПЦ «Факел», ООО «Астраханьгазпром», 2009.– 368 с.

4. Немова О. А., Свадьбина Т. В. Музыкальные предпочтения современной молодежи // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – Вып. 5. – С. 176-180.
5. Прокопец Т. Ю. Реализация метапредметного подхода на хоровых занятиях детской хоровой школы // Педагогика и психология образования. – 2015. – № 3. – С. 14-19.
6. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 378 с.
7. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. – Москва; Уфа, 2002. – С. 55-76.
8. Хуторской А. В. Метапредметное содержание образования // Современная дидактика: Учебное пособие. – 2-е изд., перераб. – М.: Высшая школа, 2007. – 639 с.

REFERENSES

1. Baumgarten A. G. Fragmenty po jestetike // Istorija jestetiki: v 5 t. M: Iskusstvo, 1964. V. 2. Pp. 449-465.
2. Kazakova I. S., Pereverzeva M. V. Profil'naja napravlennost' muzykal'nyh disciplin i ee znachenie v formirovanii kljuchevyh kompetencij specialistov v sfere kul'tury i iskusstv // Uchenye zapiski RGSU. 2019. V. 18. No 1 (150). Pp. 92-99.
3. Kazanceva L. P. Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhanija: Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. Astrahan': IPC «Fakel», OOO «Astrahan'gazprom», 2009. 368 p.
4. Nemova O. A., Svad'bina T. V. Muzykal'nye predpochtenija sovremennoj molodezhi // Manuskript. 2020. T. 13. Vyp. 5. P. 176-180.
5. Prokopec T. Ju. Realizacija metapredmetnogo podhoda na horovyh zanjatijah detskoj horovoj shkoly // Pedagogika i psihologija obrazovanija. 2015. No 3. Pp. 14-19.

6. Teplov B. M. Psihologija muzykal'nyh sposobnostej. M.: Nauka, 2003. 378 p.
7. Holopova V. N. Tri storony muzykal'nogo soderzhanija // Muzykal'noe soderzhanie: nauka i pedagogika. Moskva; Ufa, 2002. Pp. 55-76.
8. Hutorskoj A. V. Metapredmetnoe soderzhanie obrazovanija // Sovremennaja didaktika: Uchebnoe posobie. 2-e izd., pererab. M.: Vysshaja shkola, 2007. 639 p.

Чжан Х.-И.
аспирант кафедры музыкального образования,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,
e-mail: 2055746565@qq.com

Zhang HuaYi
Postgraduate student,
Department of Music Education,
Moscow State Institute of Culture

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ КАК ДЕТЕРМИНАНТА ЦЕЛОСТНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧАЩИХСЯ-ТРУБАЧЕЙ

Аннотация. В статье раскрываются детерминантные связи, обуславливающие формирование исполнительской техники учащихся-трубачей. Показывается, что технологическую основу исполнительского процесса трубача составляет техника дыхания, амбушюра и рук. Общемузыкальное, общекультурное развитие учащихся в классе трубы являет собой значимый фактор в достижении высот исполнительского мастерства. Творческое воображение, восприятие, представление как отражение впечатлений, знаний, исполнительского опыта могут становиться стимулирующим, мотивирующим началом, обуславливающим формирование анатомо-физиологического, психотехнического и художественно-творческого компонентов в классе трубы.

Ключевые слова: исполнительская техника, техническое развитие, учащийся-трубач, класс, педагог, формирование, исполнитель, подготовка.

FORMATION OF PERFORMING TECHNIQUES AS DETERMINANT OF INTEGRAL TRAINING OF TRUMPIAN STUDENTS

Abstract. The article discloses determinant connections that determine the formation of performing techniques for trumpeter students. It is shown that the technological bases of the execution process of the trumpeter are the techniques of breathing, ambouchure and hands. The general musical, general cultural

development of students in the trumpet class is a significant factor in achieving the heights of performing excellence. Creative imagination, perception, representation as a reflection of impressions, knowledge, performing experience can become a stimulating, motivating beginning that determines the formation of anatomical, physiological, psychotechnical and artistic-creative components in the pipe class.

Keywords: performing equipment, technical development, trumpeter student, class, teacher, formation, performer, training.

Вопросы формирование исполнительской техники учащихся-трубачей занимают умы и сердца многих исследователей, педагогов-исполнителей на протяжении целого ряда веков. Как сделать техническое развитие трубачей интересным и содержательно-наполненным, соразмерным с индивидуально-творческой природой и системным, последовательным, отвечающим общей постановочной базе и психофизиологической специфике подопечных? Что необходимо предпринять для динамичного и целостного формирования исполнительского аппарата учащихся? Каким образом следует выводить исполнителей на концертную сцену, обрекая их на успех? Перечисленный проблемный ряд ждет своего скорейшего разрешения.

Определенное количество трудов в области педагогики и исполнительства на трубе посвящено технике дыхания, атаке звука (М. П. Адамов, В. М. Блажевич, Т. А. Докшицер, С. Н. Еремин, Н. Л. Куров, Г. А. Орвид, Е. А. Савин, М. И. Табаков, В. В. Токмаков) и др. Ряд исследований затрагивает проблематику, связанную с техникой амбушюра (В. В. Волков, В. Вурм, Е. А. Савин, А. Д. Селянин, М. И. Табаков, Ю. А. Усов, J.-B. Arban, D. Hickman, L. Maggio, T. Moore, P. Farkas и др.). Однако, однозначных решений не наблюдается. Методика обучения игре на трубе полна разнообразных, порой противоречивых подходов в решении технических задач. Лишь отдельные работы посвящены технике пальцев. О ней авторы часто забывают или говорят как о – второстепенной,

вспомогательной, дополнительной. В. В. Токмаков, высказываясь по этому поводу, отмечал: «Основополагающими навыками игры на трубе являются исполнительское дыхание и работа амбушюра. Однако не следует исключать из этого списка и навык владения пальцами, так как именно он позволяет синхронизировать механику инструмента со способностями человека» [8, с. 61].

Пришло время взглянуть на процесс формирования исполнительской техники учащихся-трубачей с методологических позиций. Сегодня необходимо выработать общую платформу, позволяющую эффективно решать задачи физиологического, технического, психологического и художественно-творческого уровней в классе трубы.

Многие ученые, педагоги-исполнители говорят, что голова должна «идти» впереди исполнительских действий. Отдельные исследователи обращают внимание на то, что исполнительские движения необходимо заранее готовить, четко представлять, затем контролировать и при необходимости корректировать.

Представители разнообразных исполнительских школ высказываются о том, что техническое становление исполнителя-инструменталиста должно рука об руку идти с его общим музыкальным развитием. При этом часто имеется в виду интеллектуальная и эмоционально-чувственная составляющие данного процесса, расширение кругозора. Например, Л. А. Баренбойм указывал на то, что «Рейнбальд давала Гилельсу играть большое число музыкальных произведений, вовсе не стремясь, чтобы исполнение каждого из них было доведено до совершенства. Она придерживалась… двух взаимосвязанных принципов, которые нередко оспаривают педагоги, больше заботящиеся о собственном сиюминутном реноме, чем об истинных успехах своих питомцев. Эти принципы могут быть изложены так: во-первых в юном возрасте ученика его общее музыкально-пианистическое развитие и расширение кругозора важнее, чем отдельные

выступления с «надраенными» до последней возможности пьесами; и во-вторых, в этом возрасте ученик, если в нем предвидится будущий артист, должен накапливать репертуар и держать его в музыкальной памяти и «в руках» [1, с. 41].

Отдельные «мастера «инструментального цеха» выделяют как важное педагогическое условие общекультурный уровень своих подопечных. Отмечают особую ценность музыкально-эстетического вкуса, творческого воображения, восприятия. В чем тут дело?

Нельзя забывать о том, что построение любого исполнительского действия-движения, сам звуковой результат, культура звукоизвлечения, звуковедения во многом зависят от конкретного представления, которое вырабатывается на базе определенных впечатлений, знаний и исполнительского опыта. По этому поводу недвусмысленно замечал Г. Г. Нейгауз: «Мы в лучшем случае играем так, как представляем, а чаще – значительно хуже» [5, с. 47].

Построение идеальной модели воспроизведения музыкального материала, исполнительской концепции – не только плод творческого воображения, но и серьезная работа всего интеллектуального и чувственного потенциала учащегося-трубача. Нельзя в данном случае забывать о поиске исполнительских приемов, открывающих путь к нахождению художественно-оправданных средств выразительности. С помощью, например, физиологической активности своего исполнительского аппарата, учеником познается мир новых музыкальных образов. Направленность дыхания, опора на физиологические особенности амбушюра, моторика, тактильность пальцевой техники открывают путь исполнительского совершенствования от психотехнического начала к художественно-творческому.

Значимым подспорьем в процессе формирования исполнительской техники учащихся-трубачей является педагогический показ, который

сопрягает в себе игру на инструменте (наглядно-иллюстративную часть) и словесное объяснение (логико-конструктивную часть). Он может выступать активизатором субъект-субъектных отношений в классе, мотивировать, стимулировать техническое развитие исполнителей, во многом определять процесс наставничества, сотворчества, продуктивность самостоятельной работы. «Настоящий педагог учит не только хорошо играть, он учит и заниматься дома, чтобы потом хорошо играть» [9, с. 115] Е. А. Савин высказывался о том, что «основную часть урока педагог должен подкреплять словесными объяснениями и показом на инструменте, прослушиванием аудио- и видеозаписей. Значение этого педагогического приема известно, он помогает яснее представлять цель и облегчает ее достижение, повышает активность ученика на уроке, а главное – усиливает его желание работать. Очень важно также посещение концертных выступлений профессиональных исполнителей и обсуждение их игры.

Если преподаватель, добиваясь определенного звука, руководствуется только собственным вкусом, субъективными ощущениями и не заботится о соблюдении физических исполнительских норм, режима работы амбушюра, он может нанести исполнительскому аппарату учащегося непоправимый вред» [6, 7].

Другой момент, который важно отметить – глубина восприятия музыкального содержания. Следует иметь в виду, с одной стороны, его осмысление, выработку определенной логико-конструктивной канвы, с другой – эмоционально-чувственное прочтение, внутреннее сопереживание. Действительно, эмпатия – неотъемлемый атрибут интеллектуальной и чувственной сторон восприятия музыкальных образов.

Вместе с тем, музыкальная отзывчивость, отклик учащихся-трубачей сопряжен с вовлечением в процесс игры на инструменте исполнительских действий-движений. Техника дыхания, амбушюра и рук – своеобразные три кита, на которые опирается процесс звукопроизводства в классе трубы.

Подобный целостный подход в решении технических задач осуществлял В.В. Токмаков. Важными моментами, связанными с техническим развитием учащихся-трубачей, он считал: направленность дыхания, опору на физиологические особенности строения амбушюра, а также плановую организацию самостоятельных занятий детей с инструментом и без него [7].

Многоуровневая конструкция исполнительского аппарата трубача, подтверждает тот факт, что в процессе игрового акта задействован весь личностно-творческий потенциал, включая периферийные зоны, сознание и бессознательное. Инструментальное исполнительское искусство аккумулирует в себе четыре значимые составляющие: физиологическую, техническую (технологическую), психологическую и художественно-творческую. Детерминантность перечисленных слагаемых требует глубокого изучения.

Вместе с тем, следует заметить, что индивидуальный подход как необходимость в решении исполнительских задач, не должен нивелировать, обезличивать проблемные ситуации, затушевывать образовавшиеся сложности. Он призван найти отправную точку, которая позволила бы «распутать клубок трудностей». Ее проекция часто находится в области физиологии, которая представляет базис исполнительских действий-движений, в полной мере влияет на формирование звуков-образов. Именно физиологическая сфера может показать нам на целесообразность исполнительских действий, степень их художественной перспективности.

Например, некоторые исследователи «инструментального цеха» утверждают примат активных действий-движений. Так ли это на самом деле? Возникает множество вопросов: что станет с энергетическим балансом, потенциалом? Исполнительский аппарат после длительной эксплуатации на пределе, не придет ли в негодность? Полетное, «легковесное, «прозрачное» звучание тоже предполагает постоянное применение активных действий-движений?

Отвечая на некоторые из перечисленных вопросов, О. Ф. Шульпяков подчеркивал: «Только физиологический критерий способен показать, в каких случаях техническое средство является наиболее целесообразной формой художественного выражения, а в каких оказывается вынужденным компромиссом между художественными устремлениями интерпретатора и его моторикой, функционирующей полностью на целенаправленной основе. Главной приметой здесь будет то, насколько созвучен нервно-мышечный фон выполняемым движениям, в какой степени удалось инерционные силы из «противника», сбивающего движения с заданной траектории, превратить в «союзника» музыканта, освобождающего его от мелочной опеки за техническими деталями игрового действия» [10, с. 239-240].

После такого высказывания вспоминается спектр исполнительских действий-движений, их свойств, которые в своих работах приводил О. А. Блок: активные – инерционные, рациональные – иррациональные, сознательно-подконтрольные – автоматизированные (подсознательные), целенаправленные – бесцельные, художественно-оправданные – художественно-бесперспективные и т.п. [2, 3].

На основе изложенного выше, следует заключить:

1. Освоение детерминантной природы формирования исполнительской техники остается актуальной проблемой, связанной с целостной подготовкой учащихся-трубачей.

2. Техника дыхания, амбушюра и рук представляет технологическую основу исполнительского процесса учащихся-трубачей.

3. Общемузыкальное, общекультурное развитие учащихся в классе трубы являет собой значимый фактор в достижении высот исполнительского мастерства.

4. Творческое, воображение, восприятие, представление как отражение впечатлений, знаний, исполнительского опыта могут становиться стимулирующим, мотивирующим началом, обуславливающим формирование

анатомо-физиологического, психотехнического и художественно-творческого компонента в классе трубы.

5. Важным подспорьем в процессе формирования исполнительской техники учащихся-трубачей является педагогический показ, который сопрягает в себе игру на инструменте (наглядно-иллюстративную часть) и словесное объяснение (логико-конструктивную часть). Он может выступать активизатором субъект-субъектных отношений в классе, мотивировать, стимулировать техническое развитие исполнителей, во многом определять процесс наставничества, сотворчества, продуктивность самостоятельной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л.А. Эмиль Гилельс. – М.: Советский композитор, 1990. – 264 с.
2. Блок О.А. Модель музыкально-исполнительских действий-движений инструменталистов как продукт научного поиска // Искусство и образование. – 2018. – № 6 (116). – С. 102-111.
3. Блок О.А. Педагогический потенциал музыкального искусства // Вестник МГУКИ, 2016. – №1 (69). – С. 227-232.
4. Куров Н. Л. Формирование музыкально-исполнительских умений и навыков в процессе обучения игре на трубе в вузе культуры и искусств: автореф. дис. … канд. пед. наук. – М.: МГИК, 2005. – 24 с.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
6. Савин Е. А. Современное искусство игры на трубе: Методический альбом. – М.: МГУКИ, 2012. – 108 с.
7. Токмаков В. В. Формирование навыков инструментального музицирования у учащихся ДМШ в классе трубы: автореф. дис. … канд. пед. наук. – М.: МГИК, 2016. – 24 с.

8. Токмаков В. В. Формирование навыков инструментального музицирования у учащихся ДМШ в классе трубы: дис. … канд. пед. наук. – М.: МГИК, 2016. – 183 с.
9. Цыпин Г. М. Исполнитель и техника. – М.: Академия, 1999. – 192 с.
10. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: Композитор, 2006. – 496 с.

REFERENSES

1. Barenbojm L.A. Jemil' Gilel's. M.: Sovetskij kompozitor, 1990. 264 p.
2. Blok O.A. Model' muzykal'no-ispolnitel'skih dejstvij-dvizhenij instrumentalistov kak produkt nauchnogo poiska // Iskusstvo i obrazovanie. 2018. No 6 (116). Pp. 102-111.
3. Blok O.A. Pedagogicheskij potencial muzykal'nogo iskusstva // Vestnik MGUKI, 2016. No 1 (69). Pp. 227-232.
4. Kurov N. L. Formirovanie muzykal'no-ispolnitel'skih umenij i navykov v processe obuchenija igre na trube v vuze kul'tury i iskusstv: avtoref. dis. … kand. ped. nauk. M.: MGIK, 2005. 24 p.
5. Nejgauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoj igry: Zapiski pedagoga. M.: Muzyka, 1988. 240 p.
6. Savin E. A. Sovremennoe iskusstvo igry na trube: Metodicheskij al'bom. M.: MGUKI, 2012. 108 p.
7. Tokmakov V. V. Formirovanie navykov instrumental'nogo muzicirovanija u uchashhihsja DMSh v klasse truby: avtoref. dis. … kand. ped. nauk. M.: MGIK, 2016. 24 p.
8. Tokmakov V. V. Formirovanie navykov instrumental'nogo muzicirovanija u uchashhihsja DMSh v klasse truby: dis. … kand. ped. nauk. M.: MGIK, 2016. 183 p.
9. Cypin G. M. Ispolnitel' i tehnika. M.: Akademija, 1999. 192 p.
10. Shul'pjakov O. F. Skripichnoe ispolnitel'stvo i pedagogika. SPb.: Kompozitor, 2006. 496 p.

Сухоносов Александр Петрович
кандидат психологических наук,
доцент департамента психологии
Института педагогики и психологи образования,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: aleks.suhonosov@mail.ru
Карнеев Рафаэль Камильевич
кандидат психологических наук, профессор
кафедры общей и профессиональной психологии,
ФГБОУ ВО
«Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского»,
e-mail: rkarneev@yandex.ru
Карнеева Ольга Александровна
кандидат психологических наук,
доцент кафедры общей и профессиональной психологии,
ФГБОУ ВО
«Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского»
e-mail: karneeva.oa@mail.ru
Лысенко Елена Николаевна
ассистент кафедры общей и профессиональной психологии,
ФГБОУ ВО
«Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского»
e-mail: elena.lysenko.18@yandex.ru
Сухоносов Даниил Александрович
студент института культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: SukhonosovDA@mgpu.ru

Sukhonosov Aleksandr P.
Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor
of the Department of psychology,
Moscow City University
Karneev Rafael K.
Candidate of Psychological Sciences, Professor,
Department of General and Professional Psychology,
Bryansk state University named after academician I. G. Petrovsky
Karneeva Olga A.
Candidate of psychological Sciences, associate Professor
of the Department of General and professional psychology
Bryansk state University named after academician I. G. Petrovsky
Lysenko Elena N.
Assistant of the Department of General and Professional Psychology
Bryansk state University named after academician I. G. Petrovsky
Sukhonosov D.A.
Student,
Moscow City University

РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОГО ЛИДЕРСТВА У КАДЕТ НА ОСНОВЕ РЕФЛЕКСИВНО-СОТВОРЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. Статья посвящена проблеме креативного лидерстве. В статье раскрываются некоторые аспекты проблемы формирования в условиях кадетского корпуса (кадетской школы, кадетского класса) комплекса качеств, характеризующих данный феномен. Описываются рефлексивные и креативные технологии, позволяющие развивать данное качество у обучаемых в условиях кадетского образования.

Ключевые слова: лидерство; креативность; креативное лидерство; кадет; кадетское образование; рефлексивно-сотворческие технологии.

DEVELOPMENT OF CREATIVE LEADERSHIP AMONG PUPILS OF THE CADET CORPS ON THE BASIS OF REFLEXIVE-CO-CREATIVE TECHNOLOGIES

Abstract. The article is dedicated to the problem of creative leadership. The article reveals some aspects of the problem of formation in the conditions of the cadet corps (cadet school, cadet class) of a complex of qualities that characterize this phenomenon. Some technologies are described that allow developing this quality in students in the conditions of cadet education.

Keywords: leadership; creativity; creative leadership; cadet; cadet education; reflexive-co-creative technologies.

Проблема исследования феномена креативного лидерства представляет все больший интерес в научном сообществе на современном этапе развития не только педагогики и психологии, но и, например, философии, политологии, социологии или акмеологии. Это определяется тем, что категории и понятия «управление», «профессионализм», «творчество» (как созидательный, культурно осмысленный труд) являются общими для перечисленных наук, помимо категорий «личность» и «деятельность».

Креативное лидерство как философия принимает изменения как данность, изыскивая возможности в любой сфере деятельности, связанной с управлением. Оно предвидит желаемое будущее и актуализирует личностные качества и творческий потенциал участников. Благодаря рациональной, всеобъемлющей цели, глубоко укоренившейся в прагматическом идеализме и эмпатии, она порождает трансцендентное сознание, которое выходит за рамки индивидуального удовлетворения потребностей.

Креативное лидерство как деятельностный акт основывается на желаемых и прогнозируемых будущих достижениях через масштабируемые проекты, основанные на инновационных стратегиях. Креативность, критический анализ, экспериментирование, сотрудничество, дальновидность и прозорливость, рассчитанный риск, гибкость и готовность к тяжелой работе – все это составляет сущность креативного лидерства.

Вопросы развития креативности, одаренности исследовались зарубежными (Дж. Гилфорд, С. Медник, Дж. Рензулли, К. Роджерс, Р. Стернберг, Ж. Тейлор, Э. Торренс и др.) и отечественными (Д. Б. Богоявленская, И. П. Колошина, Л. И. Ларионова, А. М. Матюшкин, А. Я. Пономарев, А. И. Савенков, Д. В. Ушаков и др.) учеными.

В последние десятилетия стремительный рост достижений в сфере высоких технологий и искусственного интеллекта в значительной степени реформировал общество. Этот новый взаимосвязанный и симбиотический мир породил новые социальные и глобальные проблемы, и лидеры должны реагировать на них, противостоять им, используя смелые творческие решения.

Принято считать, что креативное лидерство – это философия и акт: оно развивает и реализует инновационные идеи через общие амбиции по улучшению мира и личности, живущей в этом мире.

Те личности, у которых сформировано это качество, создают среду, которая способствует творчеству, инновациям.

По мнению А. И. Савенкова, истинный лидер всегда творец [5, с. 12].

В связи с этим, можно констатировать, что главное качество лидера – способность к созданию нового общественно значимого «продукта» [9, с. 47].

Теории лидерства существовали с античных времен. Теории и принципы, которые выдержали столетия, варьируются от диалога Платона о лидерстве в «Государстве», до полярных определений Макиавелли в «Государе» (что лучше: чтобы государя любили или чтобы его боялись?) или идей Лао-Цзы, что «лидер лучше, когда люди едва знают, что он существует; но когда его работа выполнена, его цель выполнена, они скажут: мы сделали это сами».

Теория «великого человека» – одна из первых теорий лидерства, нашедшая продолжение и развитие в теории лидерских черт, сущность которой состоит в предположении о наличии у отдельных личностей врождённых качеств, определяющих их лидерский потенциал [1].

В нашем понимании, креативное лидерства можно представить как феномен, при котором лидер обладает творческим потенциалом, его идеи и направления деятельности новы, такой лидер возглавляет творческий процесс, при этом он не одинок как руководитель и у него есть последователи. Креативный лидер практически всегда целенаправленно идет на риск для достижения поставленной цели.

В большинстве исследований, посвященных проблеме креативного лидерства, указывается следующие качества, характеризуют творческого или «креативного» человека: упорство, подтверждающее наличие мотивации, уверенность в себе: самоуважение способствует эмоциональной устойчивости; мышление, которое не совпадает с общепринятым. При гибком, оригинальном и разработанном творческом мышлении повышается уровень организаторских способностей, а на высокий уровень лидерских качеств напрямую влияют показатели творческого мышления. Уровень

лидерства тесно связан с уровнем креативности, а компоненты креативности подвержены взаимовлиянию, при повышении одного, повышаются и другие.

К этому можно добавить ряд характеристик, значительно расширяющих представление об образе креативного лидера: во-первых – умение «создавать среду и пространство», не идти на поводу у обстоятельств; во-вторых – умение удивлять, но не эпатировать, управлять с помощью креатива и созидания, а не властвовать; в-третьих – стремление к непрерывному самосовершенствованию, обучаться новому, стимулировать подчиненных к саморазвитию; уважать чужое личностное пространство; и, наконец – самодисциплина, самоконтроль и способность принимать решения и отвечать за них.

С приходом научно-технической революции определился переход от доминирующего стиля лидера, наследия начала XX-го века, к более эгалитарному стилю, больше соответствующего открытой демократии, в котором межличностное общение утратило свою иерархию, а ценность оценивается не только по удовлетворенности потребителей; научный менеджмент направлен на максимизацию эффективности сотрудников через специализацию. Управление как искусство все больше становится технологией. Но при этом содержание лидерства не изменяется. Лидер – это, по-прежнему тот, кто ведет людей за собой (для их блага).

Примеры взаимовлияния науки, искусства и, в определенном смысле, образования встречаются на протяжении всей истории цивилизации.

Продвижение продуктам науки, образования через искусство позволяет придать их достижениям доступную форму. Здесь важен способ, форма представления научной или образовательной информации, позволяющий аудитории понимать ее. Поэтому, когда наука и учение встречается с искусством, горизонты представлений расширяются, а пробелы в понимании обеих этих сфер заполняются.

Изменений и переориентация ценностей современного общества позволяют констатировать переход от информационно-когнитивной парадигмы (знаниево-просветительской) к культурно-исторической (личностно-смысловой).

Эти тенденции характерны в значительной степени и для кадетского образования.

Главная особенность процесса обучения и воспитания в кадетском корпусе (школе) – особый уклада жизни, включающий в себя различные атрибуты, присущие военной среде [2, 4]. Кадеты практически все время находятся вместе в казарме, в учебном классе, на спортивной площадке. Их жизнь, учение и служба четко регламентированы российским законодательством, приближены к военным ритуалам, опираются на традиции Вооруженных сил, кадетского движения, конкретного кадетского корпуса (школы).

И одной из целей процесса обучения и воспитания является формирование гармонично развитой личности, личности высоко образованной, личности патриота своего Отечества. В то же время кадет – это будущий офицер, управленец, лидер, и одновременно, творческая личность, способная принимать неординарные решения. В связи с тем, что задача формирования качеств творческого лидера в кадетском образовании особенно актуальна, первостепенное значение приобретают научные подходы и технологии, которые будут способствовать формированию у обучаемых качеств, характеризующих феномен «креативное лидерство».

В частности, речь идет о рефлексивно-сотворческих технологиях, которые применяются в педагогическом процессе.

Педагогика сотворчества – это совместная деятельность двух личностей, воспитателя (учителя) и воспитанника (обучаемого), которые находятся в постоянном взаимодействии. При этом предполагается периодический обмен ролями (ведущего и ведомого). Главная цель и

возможный результат – взаимное творческое развитие, и одновременно, формирование лидерских качеств, коммуникативных навыков.

Таким образом, сотворчество – это рефлексивное событие субъектов образовательных отношений в процессе созидания нового образовательного продукта. Сотворчества – это совместная творческая деятельность воспитателя (педагога) и воспитанника (обучаемого), основным содержанием которой является решение различных теоретических и практических задач, проблемных ситуаций.

Назовем некоторые из сотворческих технологий.

1. Рефлексивная (позициональная) дискуссия.

Метод, разработанный С. Ю. Степановым [7], позволяет совместно работать над получением и совершенствованием творческого продукта – идеи, предложения, проекта. Работа проходит в группах, каждая из которых предлагает свой путь, способ, прием решения проблемной задачи. При этом участники группы выполняют роли, которые определяются установленной для них функциональной позицией («генератор идей»; «аналитик»; «критик»; «сторонний наблюдатель» или «контролер»; «эксперт» и т.д.). С одной стороны, предполагается индивидуальная работа каждого участника, с другой – происходит групповая работа, способствующая формированию коммуникативных навыков. Одновременно формируются лидерские качества.

2. Рефлексивный полилог. Представлен в двух вариантах. Классический полилог. Суть данной технологии заключается в том, что одни обучаемые (менее компетентные) начинают обсуждение предложенной педагогом проблемы, а затем вступают в диалог более компетентные, которые пытаются развить предложенную тему. Обратный полилог. В данной технологии все «наоборот», менее заставляют более компетентных обучаемых переосмыслить свои позиции.

Учитывая относительную однородность состава кадетских классов, эта форма приобретает черты «мозгового штурма (brainstorming)», метода, суть которого заключается в коллективной мыслительной деятельности по генерированию инновационных продуктов, идей. Умение отстаивать свою творческую идею, аргументированно защищать свою позицию говорит о наличии качеств креативного лидерства.

3. Рефлексивный тренинг представляет собой специально организованное взаимодействие между обучаемыми с целью формирования и развития навыков креативного разрешения проблемных ситуаций.

4. Рефлексивная инверсия. Метод рефлексивных инверсий – это способ развития креативности, когда участник придумывает что-то новое (понятие, явление, героя и т.д.), чего никогда не существовало, но сохраняя при этом смысловые и звуковые ассоциации.

5. Образно-символическая рефлексия – технология, которая основана на образах культуры, работа с художественными формами: синквейном, басней, сказкой. Использование данной технологии предполагает, прежде всего, развитие образного мышления и творческих способностей обучаемых.

6. Рефлексивная социоимпровизация. Технология заключается в том, что обучаемый примеряет на себя роль какого-то персонажа и проживает проблемную ситуацию от лица своего героя.

7. Технология «творческих задач» – это инструмент, предполагающий совместную творческую деятельность обучаемых и педагога, которой должен быть готов к творческим инсайтам у обучаемых, готовность к инновационным решениям, что соответствует принципу открытости. Данная технология способствует тому, что у обучаемого развиваются творческие способности, он получает опыт решения задач определенного типа, проблемных ситуаций, навыки самостоятельной творческой деятельности.

Рефлексивный образовательный контент – это продукт, полученный в процессе целенаправленного воспитания и обучения в интересах развития

учащегося, приобретения им знаний, умений, навыков, используемый как для самообучения, так и для взаимообучения.

Таким образом, главным условием применения любых методов является, с одной стороны, креативность предполагаемой деятельности, а с другой – ее коллективный характер. Это дает возможность педагогу определить наличие у детей творческих способностей, а также социометрическую структуру группы. При этом, периодически изменять задачи, предлагая каждому играть несколько ролей, в том числе роль лидера.

Психолого-педагогический инструментарий оценки креативного лидерства только формируется. Нет диагностических методик, посвященных оценке этого феномена именно у детей школьного возраста. Нам удалось сделать первый шаг в решении данной проблемы: переведена и предпринята попытка адаптировать методику Джона Смита Опросник креативного лидерства «The Creative Leadership Questionnaire (CLQ)». Данная методика измеряет управленческие и лидерские навыки и стиль лидерства путем постановки вопросов о поведении в управлении. Группы вопросов относятся к различным аспектам управления и лидерского поведения, называемые компетенциями. Это особенная комбинация компетенций, которой обладает человек, что обрисовывает его стиль и. требования к исполнению работы [8, с. 294].

Таким образом, креативное лидерство предполагает умение лидера творчески подходить к решению проблемных ситуаций и практических задач. Степень осознанности своих целей и желаний зависит от общих лидерских качества и сформированности всех компонентов креативного мышления. Усмотрение новых отношений – центральный момент творческого мышления человека [10, с. 57]. Лидер должен отличаться оригинальным мышлением, высоко развитой способностью влияния на окружающих, организаторскими способностями. Сочетание этих качеств позволяет повысить уровень креативного лидерства.

Воспитание нового поколения интеллектуальной элиты, новых лидеров, способных решать сложнейшие задачи в области управления, образования, в экономике, военной сфере, формирование и развитие качеств, характеризующих «креативное лидерство» у воспитанников кадетских корпусов, школ, учащихся кадетских классов – важная задача и направление деятельности государственных и муниципальных органов, общественных организаций, педагогов, офицеров-воспитателей, психологов.

Таким образом, применяемые в образовательном процессе рефлексивно-сотворческие и креативные технологии активизируют развитие рефлексивно-творческого потенциала учащихся, формирование качеств «креативного лидерства» [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеев П. С. Организационное лидерство: обзор теории черт [Электронный ресурс]// Гуманитарные научные исследования. – 2014. – № 10. – URL: https://human.snauka.ru/2014/10/7824 (дата обращения: 01.11.2021).
2. Вазлеев В. А. Содержание кадетского воспитания и образования // Молодой ученый. – 2018. – № 3 (189). – С. 178-181.
3. Варламова Е. П., Степанов С. Ю. Психология творческой уникальности человека: рефлексивно-гуманистический подход. – изд. 2, дополн. – М. Изд-во ИП РАН. – 2002. – 256 с.
4. Волынкина Н. В. Развитие интеллектуально-творческого потенциала курсантов военного вуза в процессе иноязычного образования: монография / Н. В. Волынкина, В. О. Романчук; ВУНЦ ВВС "Военно-воздушная акад. им. проф. Н.Е. Жуковского и Ю.А. Гагарина". Воронеж: Науч. кн. (НК), 2016. – 199 с.

5. Савенков А. И. Одарённые дети и творческие люди [Текст]: особенности психического развития // Школьный психолог. – 2004. – № 30. – С. 11-22.
6. Семенов И. Н. Рефлексивно-психологические принципы и рефлетехнологии как средства развития инновационного образования // Мир психологии: научно-методический журнал академии педагогических и социальных наук / Ред. Д. И. Фельдштейн. – 2013. – № 3. – С. 109-125.
7. Степанова Ю. В., Степанов С. Ю. Рефлексивно-полилогические технологии развития коммуникативной компетентности дошкольников: учебно-методическое пособие / Под ред. А. И. Савенкова. – М.: Известия ИППО, 2021. – 123 с.
8. Сухоносов А. П. Диагностический инструментарий для исследования креативного лидерства как качества личности / А. П. Сухоносов, М. Ю. Дмитриева, Д. А. Сухоносов// Психология одаренности и творчества: сборник материалов Международной научно-практической конференции. – М., 2019. – С. 293-296.
9. Сухоносов А. П., Довгиленко М. Ю. Феномен креативного лидерства: врожденное качество элиты или способность, формируемая средствами обучения и воспитания? [Электронный ресурс] // Известия ИППО. – URL: http://izvestia-ippo.ru/sukhonosov-a-p-dovgilenko-m-yu-fenomen// (дата обращения: 01.11.2021).
10. Сухоносов А. П., Карнеев Р. К. Краткое введение в историю психологии. Учебно-методическое пособие. М. – Брянск: Издательство «ТОД», 2016. – 130 с.
11. Шепелев Д. В. Цифровизация в современной России: пути и перспективы // Legal Bulletin. – 2020. – Т. 5. – № 4. – С. 83-92.
12. Galchenko N.A., Shatskaya I.I., Makarova E.V., Nizamutdinova S.M. Student hood spiritual needs in self-isolation period: features and ways to

meet them // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. Т. 14. № 1. С. 2229-2234.

13. Krivova A.L., Kurbakova S.N., Afanasyev V.V., Rezakov R.G. Capabilities of cloud services and webinars effectiveness of teaching humanities students // Utopia y Praxis Latinoamericana. 2020. Т. 25. № Extra5. С. 135-146.

REFERENSES

1. Avdeev P. S. Organizacionnoe liderstvo: obzor teorii chert // Gumanitarnye nauchnye issledovanija. 2014. № 10. URL: https://human.snauka.ru/2014/10/7824 (accessed: 01.11.2021).
2. Vazleev V. A. Soderzhanie kadetskogo vospitanija i obrazovanija // Molodoj uchenyj. 2018. No 3 (189). Pp. 178-181.
3. Varlamova E. P., Stepanov S. Ju. Psihologija tvorcheskoj unikal'nosti cheloveka: refleksivno-gumanisticheskij podhod. izd. 2, dopoln. M. Izd-vo IP RAN. 2002. 256 s.
4. Volynkina N. V. Razvitie intellektual'no-tvorcheskogo potenciala kursantov voennogo vuza v processe inojazychnogo obrazovanija: monografija / N. V. Volynkina, V. O. Romanchuk; VUNC VVS "Voenno-vozdushnaja akad. im. prof. N.E. Zhukovskogo i Ju.A. Gagarina". Voronezh: Nauch. kn. (NK), 2016. 199 p.
5. Savenkov A. I. Odarjonnye deti i tvorcheskie ljudi: osobennosti psihicheskogo razvitija // Shkol'nyj psiholog. 2004. No 30. Pp. 11-22.
6. Semenov I. N. Refleksivno-psihologicheskie principy i refletehnologii kak sredstva razvitija innovacionnogo obrazovanija // Mir psihologii: nauchno-metodicheskij zhurnal akademii pedagogicheskih i social'nyh nauk / Red. D. I. Fel'dshtejn. 2013. No 3. Pp. 109-125.
7. Stepanova Ju. V., Stepanov S. Ju. Refleksivno-polilogicheskie tehnologii razvitija kommunikativnoĭ kompetentnosti doshkol'nikov: uchebno-

metodicheskoe posobie / Pod red. A. I. Savenkova. M.: Izvestija IPPO, 2021. 123 p.

8. Suhonosov A. P. Diagnosticheskij instrumentarij dlja issledovanija kreativnogo liderstva kak kachestva lichnosti / A. P. Suhonosov, M. Ju. Dmitrieva, D. A. Suhonosov// Psihologija odarennosti i tvorchestva: sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. M., 2019. Pp. 293-296.
9. Suhonosov A. P., Dovgilenko M. Ju. Fenomen kreativnogo liderstva: vrozhdennoe kachestvo jelity ili sposobnost', formiruemaja sredstvami obuchenija i vospitanija? // Izvestija IPPO. URL: http://izvestia-ippo.ru/sukhonosov-a-p-dovgilenko-m-yu-fenomen// (accessed: 01.11.2021).
10. Suhonosov A. P., Karneev R. K. Kratkoe vvedenie v istoriju psihologii. Uchebno-metodicheskoe posobie. M. Brjansk: Izdatel'stvo «TOD», 2016. 130 p.
11. Shepelev D. V. Cifrovizacija v sovremennoj Rossii: puti i perspektivy // Legal Bulletin. 2020. V. 5. No 4. Pp. 83-92.
12. Galchenko N.A., Shatskaya I.I., Makarova E.V., Nizamutdinova S.M. Student hood spiritual needs in self-isolation period: features and ways to meet them // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. T. 14. № 1. Pp. 2229-2234.
13. Krivova A.L., Kurbakova S.N., Afanasyev V.V., Rezakov R.G. Capabilities of cloud services and webinars effectiveness of teaching humanities students // Utopia y Praxis Latinoamericana. 2020. T. 25. № Extra5. Pp. 135-146.

Ифтоди Иоаким Николаевич
аспирант,
Департамент музыкального искусства,
Института культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: platanies@gmail.com

Iftodi Ioakim N.
Postgraduate student,
Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО КРУГОЗОРА В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Аннотация. Статья посвящена вопросам взаимосвязи духовно-нравственных качеств личности и развития эстетического кругозора будущих педагогов-музыкантов. Рассмотрены суть и определение духовно-нравственных качеств в педагогическом аспекте. Раскрыта важность приобщения будущих педагогов к христианским ценностям культуры. Актуализирована мысль о духовности в сфере образования и ее роли в процессе обучения. Описано взаимодействие духовно-нравственной и эстетической сфер как питательной среды для формирования эстетического кругозора и художественного вкуса будущих педагогов-музыкантов.

Ключевые слова: духовность, духовно-нравственные качества личности, ядро образовательного процесса, христианско-нравственные ценности, эстетический кругозор, содержательно-смысловой стимул образовательного процесса.

DEVELOPMENT OF MUSICAL AND AESTHETIC OUTLOOK IN THE CONTEXT OF SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF A TEACHER-MUSICIAN

Abstract. The article is devoted to the relationship of spiritual and moral qualities of a person and the development of the aesthetic outlook of future music

teachers. The essence and definition of spiritual and moral qualities in the pedagogical aspect are considered. The importance of introducing future teachers to the Christian values of culture is revealed. The idea of spirituality in the field of education and its role in the learning process is actualized. The interaction of the spiritual, moral and aesthetic spheres as a breeding ground for the formation of the aesthetic outlook and artistic taste of future music teachers is described.

Keywords: spiritual and moral qualities of a person, aesthetic outlook, spiritual core of the educational process, Christian moral norms, spirituality, content-semantic stimulus of the educational process, the primary source of spiritual and moral qualities.

Вопросы нравственного и духовного содержания образования занимают в педагогике важное место, поскольку отражают одну из первостепенных ее задач. Отметим в этом плане концепции духовно-нравственного воспитания и нравственного культуроосвоения, разработкой которых занимаются: Е. А. Бодина, Д. И. Бусел, Д. В. Колесов, В. А. Кулганов, В. В. Медушевский, Л. В. Митяева и др.

Проблема развития мировоззренческого и нравственного кругозора у студентов является одной из краеугольных для высшего образования. Его невозможно себе представить без интенсивного интеллектуального и нравственно – эстетического развития студентов, формирования у них творческого мышления. Однако на сегодняшний день большинство обучающих программ основаны на бюрократичной отчётности, в результате чего возникает некий конвейер по производству педагогов, в то время как вопросы качества образования, углубления его содержания отходят на второй план, что зачастую приводит к посредственным образовательным результатам.

Студенты, будущие педагоги-музыканты, сфокусированы преимущественно на внешней составляющей процесс обучения (сдача

необходимых заданий, успеваемость, подготовка к зачетам и т.д.), при этом они уделяют мало внимания осознанному развитию своего музыкального кругозора, его эстетическому компоненту, глубокому пониманию интонационной природы музыки, смысла самого образования. Если речь идет о музыкальной культуре, то необходимо понимать, что музыкой можно доносить мысль, духовное зерно, выражать свое понимание музыкального искусства и жизни в целом, в процессе чего выполняется главная задача искусства – формировать в людях внутреннюю духовно-нравственную среду, возделывать человека как личность, созидать новые культурные ценности. Наряду с этим общественно-полезная функция образования приводит к повышению уровня нравственного сознания и продуктивной жизнедеятельности в социуме.

Сегодня процессы творческой деятельности, интеграция и целостность образования изучены и реализуются далеко не полностью. Рассматривая музыкально-эстетический кругозор как один из компонентов формирования творческой личности, отметим, что важным в этом контексте может стать понятие «содержательно-смысловой стимул», относящееся к конкретному музыкальному произведению. Двигаясь от понимания художественного содержания произведения, студенту проще соотнести его со своими личными потребностями, ощущениями, образами, целостным осмыслением, которые станут опорой в работе над музыкальными произведениями в дальнейшем.

Французский композитор-авангардист Пьер Булез отмечал, что в творческом процессе, который возникает неожиданно и спонтанно, есть то, что закладывается в качестве основы дальнейшей деятельности музыканта [5]. Известный музыковед и педагог Л. А. Мазель пишет, что одной из закономерностей творчества и развития эстетического кругозора выступают те или иные интонации, переплетающиеся в произведении и идущие навстречу друг к другу [2, с. 152].

Важно отметить и то, что при определенном интересе исследователей к духовно-нравственному компоненту содержания образования, понятия, аспекты, которые бы раскрывали духовность личности, ее важнейшие нравственные ориентиры, очерчены явно недостаточно.

Как справедливо отмечает в концепции нравственного культуроосвоения Е. А. Бодина, понятие духовности на сегодняшний день в педагогической практике – одно из самых не прояснённых и проблематичных [1]. Между тем под духовностью чаще всего понимается внутренняя жизнь человека, состояние его нравственных и умственных сил.

Нельзя говорить о понятии духовности и сформулировать его определение, используя лишь рациональные методы познания, научные способы, которые основаны на опыте, логике, разуме и т.д. Для этого необходимо перейти в иную плоскость, а именно духовного и сердечного восприятия, или, как пишет в своих исследованиях известный ученый-математик Блез Паскаль, – в мир тонких чувствований. В этом плане представляется важным обозначить интересную работу автора «Мысли», где он пишет, что есть ум геометрический, т.е. ум рациональный, и ум чувственный, или тонкие чувствования. Автор убежден, что сердце располагает своими причинами, которые не известны уму [2]. Это означает, что необходимо обратиться не к разуму, который воспринимает мир под рациональным углом зрения, а к миру интуитивному, сердечному, который по своим познавательным возможностям гораздо шире.

Французский философ Анри Бергсон, представитель интуитивного направления в философии, в работе «Творческая эволюция» описывает неспособность интеллектуального познания к пониманию всех жизненных процессов, что по силам только духовному восприятию [3].

Говоря о духовности в сфере образования и ее роли в процессе обучения, отметим, что ближе всего к пониманию того, что есть духовность этой сферы и источник понимания ее смысла, Священное Писание. Речь идет

о христианско-философском смысле духовности. В этическом смысле понятие духовности наполняется нравственно-цельным содержанием: это стремлением делать добро, служить ближнему, почитать родителей, не осуждать других, жить в гармонии с окружающим миром и людьми.

В этом плане необходимо более тщательное изучение и чтение Священного Писания, в особенности Нового Завета, для понимания таких понятий как душа, духовность, нравственность. Это необходимо для того, чтобы «возделывать себя» и своих будущих учеников, подчинить свою профессиональную деятельность служению обществу и распространению в образовательной среде мысли о духовном саморазвитии не только через углубленное обучение и усердное самовоспитание, но и повседневную жизнь в современном социуме.

Мы полагаем, что одним из принципиальных моментов является взаимосвязь духовно-нравственных качеств и эстетического кругозора будущего педагога-музыканта, которая проявляется в следующих аспектах.

Во-первых, если представлять музыкально-эстетический кругозор как важный компонент духовно-нравственного воспитания, то основным связующим звеном между ними выступает воспитание высокохудожественного вкуса педагога-музыканта. Механизм развития и обогащения себя происходит за счет углубленного пониманием смыслов музыкальных интонаций, логики композиционного развития, сюжетов, воплощённых в произведениях искусства. В качестве примера отметим, что самыми популярными и востребованными темами классического европейского искусства всегда были сюжеты Ветхого и Нового завета, поэтому логично предположить, что их углубленное понимание дает основу для выработки своего личностного кругозора.

Во-вторых, происходит актуализация в сознании содержания и сути Евангельских заповедей как духовно-нравственного ориентира и камертона

нравственной жизни и поведения человека, восприятия им общественных отношений и целостной картины мира.

В-третьих, происходит соотнесение себя, своего восприятия культуры и понимания жизни с христианскими нормами и ценностями.

В-четвертых, приобщение к музыке церковной традиции (осьмогласие, григорианские хоралы, византийские, сербские и другие распевы церковной музыки), исполнительские традиции русского богослужебного пения и др. содержат в себе новый ресурс расширения музыкального кругозора. С другой стороны, духовно-нравственное развитие действеннее влияет на эстетический кругозор, соотнесение своей жизни с Евангельскими заповедями. В этом случае музыкально-эстетический кругозор стимулирует синергию духовных, душевных и интеллектуальных, качеств обучаемых.

Приобщение к духовной деятельности, воспитание цельной личности есть одна из важнейших целей, ядро педагогики, обеспечивающее формирование личности человека по высшим критериям. Апостол Павел в послании Галатам высказывает такую мысль: «Сеющий в плоть свою от плоти пожнет тление, а сеющий в дух от духа пожнет жизнь вечную» [4, с. 156]. Сеять в дух, как пишет архиепископ Лука Войно-Ясенецкий, значит заботиться о семенах добродетели, милосердия, любви к ближнему [3].

В дополнение к сказанному заметим, что чтение духовной литературы (Василий Великий, Иоанн Златоуст, Дионисий Ареопагит, Иоанн Дамаскин, Максим Исповедник и др.) позволяет пролить свет на многие свойства духовности, их специфику. Необходимо отметить, что данная литература не относится только к религиозному кругу, но прежде всего направлена на человека, его личность с целью формирования и развития его жизни по пути духовно-нравственных развития. На сегодняшний день это особенно актуально и важно, так как в погоне за внешними открытиями, бюрократическими отчетами, шаблонными формами работы, которыми

перегружены студенты, упускается духовное ядро воспитательной функции образования.

Основной задачей в этом плане выступает не только творческая составляющая обучения, но прежде всего формирование глубокой нравственности человека, проявляющейся в социуме. Отсюда – сам педагогический процесс выходит на новый уровень, задавая новые приоритеты, ценности, нормы, которые закладываясь в образовательной среде, развиваются в последующей жизни и профессиональной деятельности выпускников – педагогов.

Речь идет прежде всего о воспитании, так как этого сейчас больше всего не хватает в образовательной среде вуза. Студенты – будущие педагоги, напичканные большим объёмом предметных знаний, но не обладающие тактом общения, уважением, вниманием, любовью к ближнему могут быть подвержены обесцениваю и трансформации своих способностей, талантов, знаний, умений. Как пишет Апостол Павел в послании к Коринфянам: – «Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто» [4, с. 84].

Подводя итог, отметим, что важно отойти от привычного восприятия искусства и его монополии в деле воспитания вкусов, духовных ориентиров и обратиться к первоисточнику духовно-нравственных качеств – Евангелию.

Однако важно также подчеркнуть правомерность трактовки духовности в сугубо педагогическом – светском смысле, когда духовность проявляется в возвышенности помыслов, бескорыстии, ориентации на «другого» человека, способности к самоограничению, стремлении к красоте, самосовершенствованию и т.д. Заметим, что основные аспекты проявления духовности в светской жизни человека не противоречат ее религиозной трактовке, поскольку в обоих случаях речь идет о лучших качествах личности, нацеленной на саморазвитие и самосовершенствование.

Подводя итог вышесказанному, можно прийти к определению, что духовно-нравственные качества – это качества человека, способствующие росту личности, ее направленности на высокие идеалы и нравственное саморазвитие. Достижение этих качеств не упраздняет важности получения светского образования, соответствующих теоретических знаний, но означает призыв к тому, чтобы сформировать в себе полноценный образ развитой и гармоничной личности, переосмысливающей себя, конструирующей свое будущее и личность в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Творческая эволюция / пер с фр. В. А. Флеровой. – М.: КАНОН-пресс, 1998. – 384 с.
2. Блез Паскаль. Мысли. / Пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю. А. Гинзбург. – М.: Изд-во Сабашниковых, – 1995. – 480 с.
3. Бодина Е. А. Формирование духовно-нравственной культуры личности. – М.: 11-й Формат, 2013. – 256 с.
4. Евангельское злато: Беседы на Евангелие / Святитель Лука Крымский (Войно-Ясенецкий); сост. В.Ю. Каткова. – М.: Сестричество во имя святителя Игнатия Ставропольского, – 2011. – 336 с.
5. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик: Взгляды композитора в 1950–1960-е годы // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М.: Музыка, – 1983. – Вып. 4. –121 с.
6. Медушевский В. В. Духовно-нравственное воспитание средствами искусства. Концепция. – М.: МГК, – 2001. – 23 с.
7. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики – М.: Музыка, –1978. – 375 с.
8. Толковая Библия. В 7 т. – Т. 7. / под ред. А. П. Лопухина. – М.: Дар, – 2009. – 1296 с.

REFERENSES

1. Bergson A. Tvorcheskaja jevoljucija / Per s fr. V. A. Flerovoj. M.: KANON-press, 1998. 384 p.
2. Blez Paskal'. Mysli. / Per. s fr., vstup. stat'ja, komment. Ju. A. Ginzburg. M.: Izd-vo Sabashnikovyh, 1995. 480 p.
3. Bodina E. A. Formirovanie duhovno-nravstvennoj kul'tury lichnosti. M.: 11-j Format, 2013. 256 p.
4. Evangel'skoe zlato: Besedy na Evangelie / Svjatitel' Luka Krymskij (Vojno-Jaseneckij); sost. V.Ju. Katkova. M.: Sestrichestvo vo imja svjatitelja Ignatija Stavropol'skogo, 2011. 336 p.
5. Kon Ju. P'er Bulez kak teoretik: Vzgljady kompozitora v 19501960-e gody // Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka. M.: Muzyka, 1983. Vyp. 4. 121 p.
6. Medushevskij V. V. Duhovno-nravstvennoe vospitanie sredstvami iskusstva. Koncepcija. M.: MGK, 2001. 23 p.
7. Mazel' L. A. Voprosy analiza muzyki: opyt sblizhenija teoreticheskogo muzykoznanija i jestetiki M.: Muzyka, 1978. 375 p.
8. Tolkovaja Biblija. V 7 t. V. 7. / pod red. A. P. Lopuhina. M.: Dar, 2009. 1296 p.

Сибиренкова Екатерина Андреевна
ассистент,
Департамент музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: sibirenkova@gmail.com
Унежская Оксана Алексеевна
ассистент,
Департамент музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: unezhskayaOA@mgpu.ru

Sibirenkova Ekaterina A.
Assistant,
Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Unezhskaya Oksana A.
Assistant,
Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

ПУБЛИЧНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Аннотация. В центре внимания данной статьи – обзор основных навыков публичного выступления и способов их развития в классе вокала. Основная цель статьи – рассмотреть теоретические основы данного музыкально-профессионального феномена с точки зрения работы вокалиста.

Для достижения цели были заданы следующие задачи:

– дать углубленное представление о феномене публичного выступления с точки зрения педагогики и музыкального исполнительства;

– выявить психофизиологические аспекты подготовки вокалиста к публичному выступлению;

– раскрыть педагогические условия подготовки к выступлению.

Ключевые слова: публичное выступление, подготовка к концерту, вокальное мастерство, сценическая культура.

PUBLIC PERFORMANCE AS A PROBLEM OF MUSICAL PEDAGOGY AND PERFORMANCE

Abstract. The article focuses on an overview of basic public speaking skills and how to develop them in a vocal class. The main purpose of the article is to consider the theoretical foundations of this musical and professional phenomenon from the point of view of the vocalist's work.

To achieve the goal, the following tasks were set:

- to give an in-depth understanding of the phenomenon of public speaking from the point of view of pedagogy and musical performance;
- to identify the psychophysiological aspects of preparing a vocalist for a public performance;
- to reveal the pedagogical conditions of preparation for public speaking.

Keywords: vocal technique, modern vocal, vocal skills, work on voice, voice training, musician's performing culture.

Феномен публичного выступления, сопутствующих ему профессиональных и психологических реакций, всегда являлся одним из главных вопросов музыкальной педагогики, так как конечная цель любой исполнительской деятельности – это демонстрация результата своей профессиональной работы слушателям – публике. Это важнейший и наиболее сложный вид музыкальной деятельности. Поэтому ему всегда сопутствует сценическое волнение. Тем не менее, в огромной массе методической, педагогической и психологической литературы, касающейся данного вопроса нет точного главного определения второго явления. В частности, исследователь Е. А. Галкина отмечает, что его сущность обычно обозначается следующими определениями и понятиями: «сценический стресс», «эстрадное волнение» «страх сцены», «формирование оптимального сценического состояния» и пр. Но прежде, чем перейти к данной более узкой проблеме, следует отдельно рассмотреть, что представляет собой публичное

выступление для музыканта исполнителя, какими особенностями и качествами оно обладает. Для ответа на данный вопрос обратимся к ряду ведущих источников из области педагогики и психологии.

Публичное выступление можно понимать в широком и нескольких узкопрофессиональных смыслах. При этом не существует четкого и общепринятого определения данного феномена, из-за чего мы отметим ряд важнейших наблюдений по данному предмету, которые кажутся актуальными для настоящего исследования. В первом случае под публичным выступлением подразумевается донесение информации вербальным или невербальным способами большой аудитории, которое также чаще всего подразумевает наличие эмоционального отклика публики на данную информацию. В узкопрофессиональном смысле публичное выступление оказывается характерным для отдельных видов деятельности. Прежде всего, это ораторское искусство, в котором информация передается в словесной форме с помощью использования определенных правил построения речи для воздействия на широкие массы людей. Те или иные элементы ораторского искусства включаются во многие профессиональные сферы деятельности. Например, публичное выступление оказывается неотъемлемой частью таких профессий, как: политик (воздействие на массы народа), педагог (передача опыта детям в отдельных отраслях научного знания), диктор (донесение информации на радио и телевидении), лектор (чтение лекций перед аудиторией), и многие другие.

Другая сфера применения публичных выступлений – исполнительство в различных временных видах искусств. В драматическом искусстве – это деятельность актера, в хореографическом – танцора, в музыкальном – инструменталиста или вокалиста. При этом сама суть исполнительского искусства заключается в его посредническом положении при передаче информации от творца к зрителю или слушателю. Так, В. Живов отмечает, что «исполнение есть непосредственный акт творчества, который

совершается перед слушателями, зрителями сейчас, в данный момент». Из этого определения автор делает вывод о сочетании в публичном выступлении процесса творчества и его конечного результата (возникает понимание важного свойства публичного выступления – итоговости). Исследователь в области хорового творчества подчеркивает важные качества публичного выступления, заложенные в самой специфике исполнительства. Прежде всего, это «необратимость творческого процесса». Любая ошибка в публичном исполнении не может быть исправлена, в связи с чем у него возникает большая ответственность за каждое действие перед публикой.

В исследовании М. С. Бурлакова выделяется главная цель публичного выступления – «успех на сцене». Его успешность зависит от ряда факторов как внешних, так и внутренних. К внутренним факторам относится профессиональная подготовка исполнителя, а также его психологический настрой. От них зависит три важнейших качества исполнения – качественность исполнения, стильность и наличие ярко выраженной эмоциональной подачи, соответствующей образности исполняемого произведения. Вместе с тем, автор отмечает не меньшую важность и внешних факторов, таких как психологический настрой публики, слаженность или, напротив, недостатки организации концерта, воздействие других исполнителей, предшествующий публичному выступлению исполнительский репертуар других участников, акустические свойства помещения для выступления.

Необходимо учитывать, что в сфере искусства важна не только как таковая передача определенных фактов, но и воздействие с помощью публичного выступления на эмоциональное состояние слушателей-зрителей. Однако В. Л. Живов подчеркивает, что воздействие совершается и со стороны самой аудитории на исполнителя, возникает взаимозависимость эмоционального состояния исполнителя и публики. В связи с этим, оказывается интересным и наблюдение педагога Д. В. Черепивской,

отмечающей, что происходит «усиление воздействия музыки, спектакля, художественного слова при коллективном восприятии». Это свойство публичного выступления автор называет «массовым заражением». Благодаря данному феномену состояние каждого участника публичного выступления (и слушателя, и исполнителя) – суммируется и приводит к единой эмоциональной реакции. Нередко осознание данного феномена исполнителем приводит его в совершенно противоположные состояния – воодушевления или подавления (стресса).

Е. А. Галкина отмечает парадоксальное сочетание двух противоположных (центробежной и центростремительной) сил, воздействующих на исполнителя: по мнению исследователя, данное явление всегда есть смысл, желанная цель, и центральный момент искусства исполнителя. Его оборотная сторона – «разрушительное воздействие стрессовых факторов», достигающих в момент выступления максимальной силы. При этом главные свойства публичной деятельности, по мнению исследователя, – это итоговость и публичность, в чем мнение Е. А. Галкиной оказывается созвучным пониманию публичного выступления В. Л. Живова.

В исследовании Д. В. Черепивской выделяются несколько этапов сценического волнения, которые соответствуют стадиям подготовки к выступлению, непосредственно процессу выступления и последнему этапу осмысления после выступления. Данные сведения во многом помогут нам проследить процесс подготовки к публичному выступлению и понять особенности психического состояния исполнителя на разных этапах.

Первый этап – «*длительное предконцертное состояние*», хронологические рамки которого соответствуют времени, когда исполнитель узнает дату своего публичного выступления задолго до него. В этом случае исполнитель имеет время на то, чтобы подготовиться, в связи с чем уровень его волнения оказывается низким и проявляется непродолжительными всплесками беспокойства, или общим тревожным состоянием-фоном.

По мере приближения даты публичного выступления уровень тревожности повышается, возникают другие неприятные симптомы. Их пик влияния перед концертом свидетельствует о переходе во вторую фазу – «*непосредственное предконцертное состояние*». Помимо общего состояния беспокойства, встречаются другие симптомы, такие как: бессонница, раздражительность, ранимость, быстрые перемены настроения, связанные с противоположными представлениями и ожиданиями о предстоящем концерте. Исполнителю грезится и высочайший успех, и грандиозный провал. Наиболее болезненное состояние приходится на день, предшествующий концерту. Уровень возбуждения может быть крайне высок, реакция организма на это психологическое отклонение от обычного состояния может сопровождаться различными физиологическими симптомами (высокая температура, головная боль, тошнота, расстройство желудка, общий упадок сил). Д. В. Черепивская подчеркивает, что именно накануне выступления педагог или психолог наиболее точно может диагностировать реакцию организма на ситуацию публичного выступления, так как, как правило, это одна из наивысших точек волнения перед выступлением. Кроме того, именно на этой фазе исполнитель общается к своему прошлому публичному опыту, вспоминая те ощущения, которые испытывались им в исполнительской практике. Поэтому в случае, если прошлые выступления были неудачными, возникает ситуация, в которой негативные воспоминания прошлого подавляют положительные эмоции, связанные с ожиданием успеха. Это еще один парадокс публичного выступления.

Возникающий порочный круг, как считает Д. В. Черепивская, может быть прерван несколькими последовательными успешными выступлениями. На данном этапе возможно сильное нервное истощение. Необходимо минимизировать негативные влияния, чтобы у исполнителя остались психические и физические силы непосредственно на само выступление.

Третий этап, который выделяет исследователь – *кратковременный момент между объявлением номера исполнителя и началом исполнения*. В это время выступающий должен собраться с мыслями и выйти в полном безмолвии навстречу публике, поклониться и принять рабочее положение тела. Происходит важный психологический этап, когда перед выступающим проносится обобщенный образ музыкального материала, который он подготовил. Психологическая реакция на данный этап выступления у всех проявляется по-разному, но также очень обостренно и болезненно. Важно понимать, что при этом выходе у публики создается первое впечатление об образе исполнителя, формируются новые вторичные ожидания от выступления (первичные – на заочном этапе, когда зрители-слушатели решили прийти на данное публичное выступление). Поэтому поведение исполнителя оказывается очень важным для успеха. Одни исполнители на данном этапе и в мимике, и в движениях – показывают мученичество, скованность, страдание. Зритель-слушатель нередко замечает подобную трудность преодоления пути до сцены, и конечно, это весьма негативно отражается на их впечатлениях. Некоторые исполнители избирают путь отстранения от публики, предпочитая избегать взгляда в зрительный зал, целиком сосредоточиться на исполнении. Но в данном случае музыкант рискует не вызвать эмоционального отклика у публики, остаться для нее чужим и непонятым. Оптимальный вариант – когда исполнитель выполняет не только свою узкую задачу – интерпретацию сочинения, но выступает как артист, работая и взаимодействую с публикой.

При описании четвертого этапа – *непосредственно выступления* – Д. В. Черепивская справедливо использует понятие «*борьба*». И действительно, данный этап характеризуется борьбой с самим собой и своим психическим состоянием, точнее с его негативными факторами. В случае если исполнитель недостаточно подготовился к сценическому выступлению, это отразится на результате его деятельности – возможны технические

ошибки, срывы исполнения, темповые ускорения (в связи с желанием поскорее закончить), может подводить память.

Пятый этап – *после вступления*. Многие педагоги недооценивают этот важнейший момент. Дело в том, что после выступления каждый исполнитель пытается подвести итог и ответить на вопросы: Достиг ли он успеха? Было ли хорошим его выступление? Данная проблема не может быть решена самим исполнителем. Ему нужен отзыв той публики, для которой он и играл (исполнял вокальное произведение). Педагог в данном случае оказывается важным человеком, который может дать важные советы для будущих исполнений на основе того опыта, который получил ученик. Оценка выступления может быть положительной или отрицательной, но при выборе той или иной позиции следует руководствоваться теми реакциями, которые нужны в данном случае. Оба варианта имеют свои положительные стороны и недостатки. Положительная оценка, с одной стороны, служит причиной сильнейшего эмоционального подъема, воодушевления, но с другой – может привести к «артистическому регрессу». Негативная оценка, как правило, вызывает состояние угнетения, спадает интерес к данному виду деятельности, укрепляется чувство вины. Но в случае адекватной реакции педагога это может привести к положительным результатам – самобичевание исполнителя при сильном характере может стать отправной точкой интенсивного развития исполнительского мастерства при желании доказать, что способен на большее, и исправить ошибки прошлого.

Таким образом, публичное выступление для музыканта-исполнителя представляет собой сложнейший период профессиональной работы, это явление, влияние которого распространяется гораздо шире, чем на период непосредственно выступления. Формирование положительного публичного опыта исполнения может во многом упростить задачу педагога по формированию необходимых навыков публичного выступления. Потому что во многом, если речь идет об исполнителе, имеющем большой негативный

опыт публичных выступлений, мы имеем дело не с начальными особенностями личности, но с приобретенным опытом, влияние которого так или иначе будет проявляться в дальнейшем. Поэтому очень важно ответственно подходить к подготовке к публичным выступлениям, так как без них исполнительская деятельность профессионального исполнителя не будет иметь смысла и хороших перспектив.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аликина Е. В., Унежская О. А. Создание музыкально-сценического образа при исполнении оперных арий в контексте спектакля и вне его // Теоретические и практические аспекты развития музыкально-эстетического образования. Сборник научных статей. – М.: Перо, 2017. С. 246-252.
2. Алхазишвили А. А. Индивидуальные типы установки в стрессовой ситуации и степень тревожности // Проблемы социальной психологии. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1976.
3. Афанасьев В. В., Лыкова Т. А., Вдовина Т. В. Социально-педагогические технологии. – Рязань, 2015.
4. Грибкова О. В., Лебедева А. В. Развитие вокально-хорового творчества в современном музыкальном воспитании // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 98-105.
5. Грибкова О. В., Уколова Л. И., Афанасьев В. В. Основы учебно-исследовательской деятельности. Учебное пособие. – М., 2019.
6. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства. – М., 1998.
7. Карнеги Д. Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично. – М.: Проспект, 1989.
8. Комарович Г. Л. Практические советы начинающему певцу. – М.; Л.: Музыка, 1965.
9. Кудринская И. В., Хань Б., Уколова Л. И. Педагогические условия формирования коммуникативных качеств младших школьников в

процессе хоровых занятий // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 3. – С. 406-415.

10. Низамутдинова С. М. Проблемы музыкальной педагогики в условиях дистанционного обучения // Искусство и образование. – 2020. – № 5 (127). – С. 129-134.
11. Новиков С. Б. Работа над постановкой песенного эстрадного номера в процессе профессиональной вокальной подготовки в вузе // Искусство и образование. – 2020. – № 6 (128). – С. 200-207.
12. Павлова А. В., Потапов Д. А. Практика развития одаренности детей младшего школьного возраста // Человек. Социум. Общество. – 2020. – № 5. – С. 29-36.
13. Сибиренкова Е. А. Исполнительская культура и профессиональные качества эстрадно-джазового исполнительства // Искусство и образование. – 2021. – № 3 (131). – С. 71-76.
14. Уколова Л. И., Кудринская И. В. Формирование мотивации к успешной учебной деятельности обучаемых на занятиях по вокалу в системе дополнительного образования // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4. – № 1. – С. 23-33.

REFERENSES

1. Alikina E. V., Unezhskaya O. A. Sozdanie muzykal'no-stsenicheskogo obraza pri ispolnenii opernykh arii v kontekste spektaklya i vne ego // Teoreticheskie i prakticheskie aspekty razvitiya muzykal'no-esteticheskogo obrazovaniya. Sbornik nauchnykh statei. M.: Pero, 2017. Pp. 246-252.
2. Alkhazishvili A. A. Individual'nye tipy ustanovki v stressovoi situatsii i stepen' trevozhnosti // Problemy sotsial'noi psikhologii. – Tbilisi: Izd-vo Tbilisskogo universiteta, 1976.
3. Afanas'ev V. V., Lykova T. A., Vdovina T. V. Sotsial'no-pedagogicheskie tekhnologii. Ryazan', 2015.

4. Gribkova O. V., Lebedeva A. V. Razvitie vokal'no-khorovogo tvorchestva v sovremennom muzykal'nom vospitanii // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. No 2 (124). Pp. 98-105.
5. Gribkova O. V., Ukolova L. I., Afanas'ev V. V. Osnovy uchebno-issledovatel'skoi deyatel'nosti. Uchebnoe posobie. M., 2019.
6. Zhivov V. L. Teoriya khorovogo ispolnitel'stva. M., 1998.
7. Karnegi D. Kak vyrabatyvat' uverennost' v sebe i vliyat' na lyudei, vystupaya publichno. M.: Prospekt, 1989.
8. Komarovich G. L. Prakticheskie sovety nachinayushchemu pevtsu. – M.; L.: Muzyka, 1965.
9. Kudrinskaya I. V., Khan' B., Ukolova L. I. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya kommunikativnykh kachestv mladshikh shkol'nikov v protsesse khorovykh zanyatii // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. No 3. Pp. 406-415.
10. Nizamutdinova S. M. Problemy muzykal'noi pedagogiki v usloviyakh distantsionnogo obucheniya // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. No 5 (127). Pp. 129-134.
11. Novikov S. B. Rabota nad postanovkoi pesennogo estradnogo nomera v protsesse professional'noi vokal'noi podgotovki v vuze // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. No 6 (128). Pp. 200-207.
12. Pavlova A. V., Potapov D. A. Praktika razvitiya odarennosti detei mladshego shkol'nogo vozrasta // Chelovek. Sotsium. Obshchestvo. 2020. No 5. Pp. 29-36.
13. Sibirenkova E. A. Ispolnitel'skaya kul'tura i professional'nye kachestva estradno-dzhazovogo ispolnitel'stva // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. No 3 (131). Pp. 71-76.
14. Ukolova L. I., Kudrinskaya I. V. Formirovanie motivatsii k uspeshnoi uchebnoi deyatel'nosti obuchaemykh na zanyatiyakh po vokalu v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. V. 4. No 1. Pp. 23-33.

Тань Юйхао
аспирант кафедры музыкального образования,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,
e-mail: 2055746565@qq.com

Tan Yuhao
Postgraduate student,
Department of Music Education,
Moscow State Institute of Culture

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОКАЗ В КЛАССЕ БАЯНА: АСПЕКТЫ АНАЛИЗА

Аннотация. В статье актуализируется применение педагогического показа в классе баяна. Выявляются его мотивирующие, стимулирующие свойства. Определяется специфическая природа наглядно-иллюстративного метода, направленного на учащихся-баянистов, педагогические условия его использования.

Ключевые слова: педагогический показ, учащийся, педагог, класс, баянист, музыкальное произведение, самостоятельная работа.

TEACHING SHOW IN BAYAN CLASS: ASPECTS OF ANALYSIS

Abstract. The article updates the use of pedagogical display in the bayan class. Its motivating, stimulating properties are revealed. The specific nature of the visual and illustrative method aimed at accordion students, the pedagogical conditions for its use are determined.

Keywords: pedagogical show, student, teacher, class, bayan player, musical work, independent work.

Современное искусство игры на баяне активно развивается, расширяется его география, репертуар, исполнительские школы, совершенствуется уровень исполнительского мастерства. Баян (кнопочный аккордеон) становится все более популярным во многих странах, включая Великобританию, Бельгию, Германию, Данию, Испанию, Голландию,

Норвегию, Польшу, Финляндию, Францию, Чехию, Швейцарию, Швецию, а также Россию, Китай, Канаду, США и др.

В репертуар баянистов академической традиции вошли сочинения XVII- XXI веков: Д. Скарлатти и Ф. Куперена, И. С. Баха и Г. П. Телеманна, Д. Бухстехуде и Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна и В. А. Моцарта, Ф. Шопена и Р. Шумана, Ф. Листа и С. В. Рахманинова, К. Дебюсси и М. Равеля, а также С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулиной, Е. Подгайца, М. Бронера и многих др.

Русское классическое наследие прочно закрепилось в области исполнительского искусства баянистов. Его олицетворяют произведения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского и др.

Целый пласт музыкального искусства XX-XXI вв. представляют оригинальные произведения композиторов из Европы и США, написанные для баяна: Г. Хуго, В. Якоби, К. Швена, Г. Катцера, Ю. Ганцера, М. Эллегарда, О. Шмидта, В. Хольмбое, Н. В. Бентсона, Л. Кайзера, П. Р. Ольсена, П. Нёргорда, Б. Лорентсена, Э. Йокинена, М. Мурта, К. Ахо, М. Линберга, Т. Лунквиста, П. Макконена, Г. Бреме, А. Пьяццолло, П. Фросини, Ч. Маньянте, А.Ван Дама, Ф. Марокко, Р. Гальяно и др.

Баянисты в свой репертуар включают и китайских авторов: Р. Кеминта, Л. Кечэна, Ю. Ренью, Я. Хунняна, В. Цзюна, Ч. Цзычяна, Ч Цуаня, А. Шоаши и др.

Наряду с положительными тенденциями развития баянного жанра, в музыкальном образовании проявляют себя и негативные: безынициативность, низкий уровень самоорганизации учащихся, неумение работать самостоятельно, неадекватная самооценка результатов труда и др. «Современное сообщество педагогов класса инструменталистов продолжает волновать некорректное, порой поверхностное воспроизведение нотного

текста. Фальшивая, бесчувственная игра, которую мы слышим на зачетах, экзаменах, концертах и даже конкурсах, «убивает» «душу» сочинения, самого исполнителя, уничтожает смысл музыкального творчества» [3, с. 193].

В подобных педагогических условиях научить начинающего баяниста учиться, продуктивно и эффективно работать самостоятельно, контролировать и мотивировать художественно-творческую деятельность – важная задача класса (педагога и учащегося).

В музыкально-образовательной практике баянистов сегодня необходимо реконструировать субъект-субъектные отношения, в которых активная позиция педагога сочеталась бы с активной позицией учащегося. Только подобная диалоговая структура позволяет раскрывать и развивать ученика, делать его настоящим субъектом творческого процесса.

В настоящее время педагог-баянист должен уметь ученика:

– мотивировать;
– стимулировать;
– научить самостоятельно мыслить;
– «вооружить» формами и методами самостоятельной работы;
– настроить на системно-последовательную подготовку к концертному выступлению и мн. др.

Действительно, только в рамках занятий с педагогом трудно справиться с тем объемом работы, который необходимо выполнить за предстоящую, четверть, грядущее полугодие и т.п. Для учащегося важно научиться работать самостоятельно:

– ставить цели и соответствующие задачи;
– повышать продуктивность и эффективность своего труда;
– управлять исполнительскими действиями-движениями;
– преодолевать технические трудности и сложности;

– осуществлять личностный контроль за результатами художественно-творческой деятельности;

– находить собственный путь воплощения идейно-образного содержания музыкальных произведений;

– проводить тщательную подготовку к концертам;

– анализировать итоговые результаты публичных выступлений;

– строить планово-перспективную работу.

Действенным методом активизации самостоятельной работы учащегося-баяниста является педагогический показ, когда под пальцами педагога музыкальное произведение не только «оживает», покоряя слух подопечного, но и входит в его музыкальное сознание, становится понятным, доступным, интересным, «манящим», трогающим душу. С. Е. Фейнберг подчеркивал: «Ученик, не только слушая, но и видя хорошую игру, наблюдая повторенный несколько раз с достаточным совершенством отрывок, пассаж, невольно перенимает нужное движение и приноравливает многое из показанного к своим природным возможностям» [7, с. 254]. Сегодня следует подойти «к осмысленному исполнительству, когда во главу угла ставится художественный образ (доступный понятный увлекательный), идея его воплощения и технология соответствующего звукопроизводства (звукоизвлечение, звуковедение, снятие звука) в русле формирования культуры звука, исполнительской культуры в целом» [4, с. 3].

Педагогический показ осваиваемого в классе сочинения коренным образом отличается от концертного показа. Любое концертное выступление ставит своей целью достижение максимально высокого уровня исполнения, покорения зрительских сердец. Педагогический показ в первую очередь представляет иллюстрацию-объяснение. Он обязательно соразмеряется с целями и задачами обучения, а также коррелируется с технико-художественным уровнем ученика. При этом учитывается степень общего

музыкально-эстетический развития учащихся-баянистов: их интересы, потребности, способности, вкус, ценностные ориентиры, идеалы, мировоззрение. По этому поводу высказывался И. Гофман: «Я твердо убежден, что техника должна с самого начала идти рука об руку с подлинным музыкальным развитием» [5, с. 85].

Педагогический показ всегда направлен на конкретного учащегося и заключает в себе для него определенную перспективу и выбор. В этом смысле демонстрацию педагогом музыкального сочинения отличает инвариантность (показ музыкального материала, например, в разных темпах, с различными артикуляционными подачами, интонационными решениями и т.д.), что предусматривает погружение учащегося в поисково-творческую деятельность. В данных условиях педагогу важно не навязывать ученику свое мнение, а показывать ему множество вариантов, ставя перед выбором. Педагогический показ даже в единичном виде несет в себе инвариантную природу, так как техника выступает универсальным средствам для решения множества художественно-творческих задач. «Формируясь и развиваясь, техника неизбежно удаляется от первоначальных художественных детерминант, приобретая относительную самостоятельность. Иначе бы она никогда не достигла подлинной универсальности и всегда оставалась пусть совершенным, но ограниченным средством выражения одного замысла, одной художественной идеи» [9, с. 255].

Подобный наглядно-иллюстративный метод стимулирует самостоятельное мышление, воображение, расширяет восприятие учащегося. Такой педагогический подход может демонстрировать как часть, эпизод, фрагмент музыкального произведения, так и его целостный (широкоформатный) вариант. Учащийся при необходимости знакомится либо полностью с сочинением, либо, например, с его технически сложными конструкциями, связующими эпизодами, неподдающимися осмыслению и т.д.

Демонстрация сочинения априори должна быть всегда образцово-показательной, многое объясняющей и стимулирующей, «проливающей свет» на трудности «баянного цеха». Она способна активизировать, «проецировать» учащегося в зону его самостоятельной работы, стимулировать выполнение домашних заданий, поиск технических решений, творческого стержня интерпретаций. О. М. Шаров неоднократно отмечал мысль о том, что педагогический показ на инструменте является важным методом обучения, призванным активизировать баяниста, дать ему отправную точку для поиска искомого звучания, формирования собственной целостной концепции исполнения [1].

В. Н. Шульга тоже обращал внимание на активизирующие свойства педагогического показа, межличностного взаимодействия на занятиях по специальному инструменту баян, которые погружают в атмосферу сотворчества, дают импульс к поиску художественно-оправданного результата [8].

Ф. Р. Липс высказывался: «Для совершенствования техники в большой степени помогает ясное представление звукового результата» [6, с. 95]. Именно четкое, детализированное и целостное представление искомого звукового результата, а также конкретных исполнительских действий-движений позволяет учащемуся-баянисту продвинуться к вершинам мастерства [2].

Вместе с тем, технический арсенал баяниста весьма велик. Его специфическую основу составляет не только многообразные штрихи, исполнительские приемы, звукоизвлечение в кантиленном, моторном и декламационном движении, но и слитно-раздельная, ударно-безударная артикуляционная подача, туше (удар, нажим, толчок, скольжение /глиссандо/), техника переключения регистров и мн. др. Для учащегося-баяниста особую значимость имеет техника правой и левой рук, а также техника мехом, который представляет своеобразный смычок.

Педагогический показ в своей идеальной модели – всегда диалогичен. Вопросы со стороны ученика и соответствующие ответы педагога, «показы-доказательства» на инструменте – неотъемлемый атрибут этого метода. Так рождается сотрудничество, сотворчество – та музыкально-образовательная атмосфера, которая позволяет обрести новое знание ученику, увидеть и ощутить рациональные, художественно-оправданные исполнительские действия-движения, найти в себе путь к достижению цели.

Вместе с тем, педагогический показ – ответственный момент для самого учителя. Он должен быть безупречным с технической и художественно-творческой стороны. Применение такого наглядно-иллюстративного метода – всегда стимул для педагога, так как предполагает наличие хорошей исполнительской формы и умения детально разобрать любой эпизод, вызывающий вопросы и трудности у обучающегося. Наряду с этим, педагог должен быть способен и целиком исполнить сочинение, знакомя своего подопечного с музыкальной формой и возможной драматургией осваиваемого материала. Самоподготовка, самообразование – это то, что необходимо в данных условиях для педагога. Таким образом, можно заключить, что педагогический показ является стимулом к совершенствованию, как для педагога, так и для учающегося-баяниста.

Спецификационную природу педагогического показа в классе баяна представляют следующие составляющие: соответствие цели и задачам обучения; индивидуальная направленность; корреляция с техническим и художественно-творческим уровнем учащегося; релевантность относительно учащегося, обладающая определенной перспективностью; инвариантная природа; возможность целостной или фрагментальной демонстрации; диалогизация; субъект-субъектная активизация; образцово-показательная основа.

На основе изложенного выше можно заключить, что педагогический показ:

– остается актуальным наглядно-иллюстративным методом, способным активизировать самостоятельную работу учащихся-баянистов;

– отличает: соответствие цели и задачам обучения; индивидуальная направленность; корреляция с техническим и художественно-творческим уровнем учащегося; релевантность относительно учащегося, обладающая определенной перспективностью; инвариантная природа; возможность целостной или фрагментальной демонстрации; диалогизация; субъект-субъектная активизация; образцово-показательная основа;

– является стимулирующим, мотивирующим средством, как для педагога, так и для учащихся-баянистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аккордеонно-баянное исполнительство: Вопросы методики, теории и истории / Сост. О. М. Шаров. – СПб.: Композитор, 2006. – 136 с.
2. Блок О. А. Музыкальное произведение как объект освоения в классах инструменталистов: герменевтический подход // Мир науки, культуры, образования, 2020. – № 5 (84). – С. 193-195.
3. Блок О. А. Модель музыкально-исполнительских действий-движений инструменталистов как продукт научного поиска // Искусство и образование. – 2018. – № 6 (116). – С. 102-111.
4. Блок О. А. Музыкально-инструментальное исполнительство детей: аспекты анализа // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2018. – № 2. – С. 1-9.
5. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика-XXI, 2007. – 188 с.
6. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 1998. – 144 с.

7. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2003. – 335 с.
8. Шульга В. Н. Самостоятельная работа студентов вузов культуры и искусств по дисциплине «Специальный инструмент (баян)». – Челябинск: ЧГАКИ, 2007. – 104 с.
9. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: Композитор, 2006. – 496 с.

REFERENSES

1. Akkordeonno-bajannoe ispolnitel'stvo: Voprosy metodiki, teorii i istorii / Sost. O. M. Sharov). SPb.: Kompozitor, 2006. 136 p.
2. Blok O. A. Model' muzykal'no-ispolnitel'skih dejstvij-dvizhenij instrumentalistov kak produkt nauchnogo poiska // Iskusstvo i obrazovanie. 2018. No 6 (116). Pp. 102-111.
3. Blok O. A. Muzykal'noe proizvedenie kak ob#ekt osvoenija v klassah instrumentalistov: germenevticheskij podhod // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija, 2020. No 5 (84). Pp. 193-195.
4. Blok O. A. Muzykal'no-instrumental'noe ispolnitel'stvo detej: aspekty analiza // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2018. No 2. Pp. 1-9.
5. Gofman I. Fortepiannaja igra. Otvety na voprosy o fortepiannoj igre. M.: Klassika-XXI, 2007. 188 p.
6. Lips F. R. Iskusstvo igry na bajane. M.: Muzyka, 1998. 144 p.
7. Fejnberg S. E. Pianizm kak iskusstvo. M.: Klassika-XXI, 2003. 335 p.
8. Shul'ga V. N. Samostojatel'naja rabota studentov vuzov kul'tury i iskusstv po discipline «Special'nyj instrument (bajan)». Cheljabinsk: ChGAKI, 2007. 104 p.
9. Shul'pjakov O. F. Skripichnoe ispolnitel'stvo i pedagogika. SPb.: Kompozitor, 2006. 496 p.

Чжан Сяоцзя
аспирант Института музыки, театра и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
e-mail: 2639280192@qq.com

Zhang Xiaojia
Postgraduate student,
Institute of Music, Theatre and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University

ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ: ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ (НАЧАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ)

Аннотация. В статье рассматриваются современные проблемы обучения детей игре на фортепиано в Китае, которые находятся в поле исследований китайских ученых, а также высказывается собственная оценка автора некоторых явлений. В качестве основной тенденции отмечается активная гуманизация методик, использование самых передовых современных информационных технологий. Среди проблем выделяется нехватка профессиональных кадров и причины этого в Китае, несовершенство организационных механизмов и отсутствие единой системы (приводится в пример российский опыт). Затрагивается проблематика недостаточного развития теоретического блока в фортепианном обучении в стране, а также некоторая оторванность образования и научной мысли от музыкальной практики. Вместе с тем, в работе отмечаются и положительные черты, связанные с диверсификацией образования в Китае, разнообразием внедряемых методов, переосмыслением целей обучения с чисто утилитарных.

Ключевые слова: методика, игра на фортепиано, проблемы, тенденции, обучающийся, педагог-пианист, современный Китай.

LEARNING TO PLAY THE PIANO IN MODERN CHINA: PROBLEMS AND TRENDS (ENTRY LEVEL).

Abstract. The article examines the modern problems of teaching children to play the piano in China, which are in the field of research by Chinese scientists, and also expresses the author's own assessment of some phenomena. The main trend is the active humanization of methods, the use of the most advanced modern information technologies. Among the problems, there is a shortage of professional personnel and the reasons for this in China, the imperfection of organizational mechanisms and the lack of a unified system (the Russian experience is cited as an example). The problems of insufficient development of the theoretical block in piano teaching in the country, as well as some isolation of education and scientific thought from musical practice are touched upon. At the same time, the paper also notes positive features associated with the diversification of education in China, the variety of methods being implemented, and the rethinking of learning goals from purely utilitarian ones.

Keywords: methodology, piano playing, problems, trends, student, piano teacher, modern China.

Обучение игре на фортепиано (начальный уровень) в современном Китае отличается сегодня целым рядом различных тенденций, актуальных как с точки зрения общего развития данной отрасли в стране, так и в контексте отдельных аспектов фортепианного образования. Многие из особенностей являются современными и могут быть полезными и в России.

Развитие фортепианного начального обучения в Китае на современном этапе с одной стороны двигается вперед, а с другой существует инерция старых традиционных методов, которые мешают ее развитию. Прогрессивные идеи связаны с использованием современных технологий, духовного опыта конфуцианства и гуманизация образования. С другой стороны, сохраняется стремление педагогической среды к диктатуре в

обучении, присутствует засилие муштры и тренажа, непонимание специфики фортепианного обучения, где требуются от педагогов особые знания и навыки.

В целом отметим, что начальный уровень обучения игры на фортепианное несколько не вписывается в масштабное явление китайского «фортепианного бума», поскольку находится на периферии образовательной системы. Гораздо большее внимание в стране сегодня уделяется среднему и высшему профессиональному образованию. Связано это с целым рядом проблем, многие из которых имеют «долгую историю» и требуют активных действий китайских властей. Главная из них – это организация единой системы обучения игре на инструменте. Достигнув невероятных масштабов в производстве музыкальных инструментов, проводя политику популяризации фортепианного искусства и реформируя в целом систему образования, китайские власти до сих пор не сделали важнейших шагов по организации начального фортепианного обучения. Согласно источникам, детское фортепианное образование еще «не внесено в категорию официально рекомендуемого дополнительного образования» [6, с. 36].

И, тем не менее, начальный уровень обучения игре на фортепиано в Китае отличается сегодня большим стремлением к прогрессу. Это выражается в многочисленных научных статьях, защищенных диссертациях. Благодаря мощнейшему развитию музыкально-педагогической науки в КНР, стимулированию учителей к исследовательской деятельности, наблюдается активная аналитика основных проблем и тенденций, формулирование и постановка задач, поиск путей их решения. Прогрессивный характер отражается, в первую очередь, в стремлении ухода от устаревших установок традиционного китайского образования.

В настоящее время система обучения игры на фортепиано (начальный уровень) в современном Китае накопила множество проблем, тормозящих модернизацию музыкального образования в стране, требующих скорейшего

решения. Это и превалирование командного стиля преподавания, и нехватка квалифицированных кадров, и ориентация на конечный результат работы в виде тестирования и многое другое.

Остановимся более подробно на определенных проблемах и тенденциях обучения игре на фортепиано (начальный уровень) в современном Китае.

1. К числу неблагоприятных явлений в обучении игре на фортепиано в Китае (начальный уровень) следует отнести проблему ***командного стиля преподавания***, что является на сегодняшний день методологией практической работы педагога с обучающимся и не соответствует духу и реалиям времени. В создавших условиях ребенок оказывается психологически скованным, лишается творческой инициативы и самостоятельности, четко следуя инструкциям своего педагога. Подобный подход, основанный на подчинении и беспрекословном выполнении, не может мотивировать к обучению и собственной активности, негативно сказывается на развитии юного пианиста.

Отметим, что на современном этапе командная манера общения с детьми все меньше приветствуется, происходит осознание необходимости новых педагогических подходов в обучении игре на фортепиано. Одним из перспективных направлений является тренд на *гуманизацию образования*, в том числе музыкального, постепенная смена традиционного в Китае «метода кнута» на более европейский «метод пряника». Именно эта сторона педагогики, где ребенок становится заинтересованным в процессе занятий, становится самой привлекательной, успешной в обучении. Однако сегодня чаще облик учителя в Китае – это все же строгий наставник, требования которого должны выполняться беспрекословно. Так до сих пор утверждения учителя не принято подвергать сомнению, а споры с ним являются и вовсе признаком неуважения.

Родители также играют важнейшую роль, и они не всегда находятся в курсе современных тенденций. В частности, Х. Юйгэ говорит о том, что у некоторых родителей «ценностные установки слишком утилитарные» [10, с. 247], и они заставляют детей заниматься слишком много часов, участвовать в конкурсах.

2. Проблема ***нехватки квалифицированных кадров*** считается одной из главных в китайской фортепианной педагогике. На это указывают современные исследователи. Например, Сунь Янь утверждает, что «многие из учителей фортепиано не прошли профессиональной подготовки, и их всеобъемлющая грамотность и профессиональные навыки игры на фортепиано нуждаются в повышении» [8, с. 146]. Обозначенная проблема практически полностью решена в музыкальных школах при 11 крупнейших консерваториях Китая, а также в университетах крупных городов. В остальных же более отсталых промышленных регионах существуют серьезные сложности с обеспечением профессиональных кадров. Это вызвано во многом тем, что в китайских музыкальных вузах крайне мало мест, а желающих обучаться фортепиано огромно. Так, количественный состав студентов-пианистов в Пекинской консерватории на июль 2020 года «включает всего 98 человек – 73 бакалавра и 25 магистров, в среднем, около 20 человек на каждом курсе, примерно столько же студентов-пианистов – в Шанхае» [6, с. 15]

О подобной учебной практике, где профессионализм уходит на второй план, что наносит существенный урон всем обучающимся игре на фортепиано, пишет, в частности, Ч. Цзямин. Он отмечает, что степень квалификации специалистов отличается потому, что у директоров школ, руководителей учебных заведений нет стимула брать на работу опытных профессионалов, поскольку им приходится больше платить [11].

3. Принципиальной проблемой в деятельности многих китайских музыкальных школ стало ***двойное ведение специальной дисциплины***

(учителем и тренером) и наставничество. Подобная форма обучения с одной стороны пытается решить проблему кадрового голода (когда профессионал занимается с учеником один раз в неделю), с другой стороны, позволяет обучающемуся находиться в определенной игровой форме, но имеет свою специфику.

Ранее нами было отмечено, что обучение игре на фортепиано в Китае не входит в объем обязательных предметов общеобразовательной школы, поэтому оно может проводиться только в свободное от основной учебы время. В результате на фортепианные занятия остаются часто выходные, что непрофессионально, ведь для успешного обучения должно быть хотя бы два занятия в неделю через 2-3 дня перерыва. Подобная проблема возникает еще оттого, что в Китае у детей очень загруженный график занятий в общеобразовательной школе. В результате преподаватели фортепиано часто не имеют обязательств быть по-настоящему требовательными.

При этом, помимо основных занятий, с ребенком могут заниматься дополнительно другие преподаватели, среди которых принято «разделять обязанности». Так, основной педагог может учить программу, а дополнительный будет только заниматься техникой, укреплять пальцы ребенка, играя с ним этюды и упражнения, то есть будет выступать в роли помощника и наставника. С одной стороны, любое дополнительное занятие является позитивным явлением, но и квалификация должна соответствовать высокому уровню, и единство педагогического процесса имеет ряд преимуществ. Основным является атмосфера доверия и творчества, которая скорее появится там, где педагог часто и регулярно занимается с каждым конкретным ребенком. В процессе систематических занятий он узнает сильные и слабые стороны ученика, находит наиболее подходящие индивидуальные требования, может лучше сформировать репертуар и т. д. В случае нерегулярных занятий и педагог, и ученик больше теряют между занятиями, чаще приходится повторять, делать заново, поскольку дети

обычно быстро забывают то, что от них просят. В России в этом отношении тоже существует перегруженность, но музыкальные школы все же встроены в учебные будни и могут сделать гармоничное расписание.

Отметим, что в КНР существует понимание этой ситуации, и в августе 2021 года правительством Китая было принято решение об ограничении дополнительных занятий и репетиторства по школьной программе.

4. Одним из наиболее распространенных недостатков в работе китайских педагогов-пианистов можно считать ***конкурсоманию*** и ***ориентацию на конечный результат работы в виде тестирования***, а не четкой целевой установки на качество исполнения. В результате чего на первый план выходит не искусство, а соревнование. «У родителей есть некоторые недопонимания того, как дети учатся играть на фортепиано не потому, что им это нравится, а потому, что взрослые удовлетворяют свое тщеславие, заставляя ребенка учиться играть на инструменте», – пишет С. Янь [8, с. 146]. Конкурсы, как известно, дают дорогу наиболее техничным пианистам, поскольку на соревнованиях ценится концертный блеск и виртуозность. Но наивысшие достижения в области искусства традиционно принадлежат более тонким, сложным натурам, которые могут иметь неустойчивую психическую организацию и быть даже слабее в техническом отношении. С другой стороны, они обычно гораздо более музыкальные дети, их интереснее слушать, они могут обладать красивым звуком на инструменте и т. д.

Отметим так же, что на сегодняшний день в Китае небывалых форм достигла практика *тестирования*. В России педагогам сложно понять, как можно использовать тесты в фортепианном обучении, разве что на уроках по музыкальной литературе и, отчасти, сольфеджио. Но, однако, тесты используются непосредственно в тестировании игры на инструменте, что кажется сомнительным достижением. Однако китайские исследователи очень любят хвалить систему тестов и в целом чаще всего не видят недостатков в

засилии тестов, экзаменов и конкурсов в современной учебной практике. Более того, Дин И говорит о том, что «внедрение тестирования на определение уровня игры на фортепиано – одна из успешных попыток современного ответа на вызовы времени. Тест на определение уровня игры на фортепиано стал масштабным, крупнейшим явлением современной китайской музыкальной культуры. Сегодня этот тест завершил стадию внедрения и стал привычным явлением. Он играет роль, которую нельзя игнорировать, и его значение для регулирования рынка обучения игре на фортепиано, продвижения качественного образования для всех людей и поиска выдающихся дарований нельзя умалить» [6, с. 9].

5. Отсутствие целевых установок на конечный результат обучения приводит сегодняшних юных пианистов к ***необеспеченности «широкой общетеоретической подготовкой»***.

На современном этапе особенно остро ощущается потребность в распространении и развитии теоретических дисциплин: музыкальной литературы, сольфеджио, теории, гармонии в китайских музыкальных школах. Теоретических исследований по данной проблематике не обнаружено, что свидетельствует о том, что названная проблема в китайском музыкальном образовании пока еще не осознана.

Между тем знание музыкальной литературы, основных музыкально-исторических эпох, их стилевых особенностей является важнейшей платформой, без которой нельзя должным образом подходить к игре сочинений барокко, венских классиков и т. д. Именно культурно-исторический аспект, особенности биографии помогают раскрывать стилистические, духовные корни в сочинениях Баха, Бетховена, Шопена и всех великих композиторов.

Отдельной сферой является музыкальная форма исполняемых сочинений. Нельзя начинать знакомство с сонатами Бетховена, если ученик не имеет представления о сонатной форме и не играл ни одной сонаты

Гайдна или Моцарта. Как и нельзя начинать играть фуги Баха, если на примере инвенций педагог не раскрыл перед ребенком все перипетии полифонической формы. Все это раскрывается на уроках музыкальной литературы.

Еще более важным предметом музыкальной программы в музыкальной школе является сольфеджио. По сути сольфеджио является вторым по значимости предметом после специальности и наиболее связанным с ней. Дело в том, что любая фортепианная пьеса состоит из нотного материала (фактуры), и везде в ней, как капилляры в живой ткани, присутствуют тональные, гармонические и прочие связи. Это интервалы и аккорды, секвенции, отклонения и модуляции, которые при ясном понимании складываются в единую цепь событий – драматургию произведения. Обладая соответствующим инструментом анализа, ученик сможет понять структуру произведения, благодаря чему не только выучит наизусть гораздо быстрее, но и испытает гораздо больше удовольствия от созерцания внутренних связей внутри музыкального произведения – его содержания.

Интерпретации китайских пианистов часто создают впечатление отсутствия этого понимания. Опыт преподавателей российских музыкально-педагогических вузов свидетельствует, что студенты из КНР зачастую не имеют должной фортепианной подготовки и им приходится восполнять пробелы в образовании на уровне ДМШ. По словам С. А. Айзенштадта (доктора искусствоведения, профессора Дальневосточного государственного института искусств), молодые китайские пианисты в большинстве случаев «не владеют основными методами работы над нотным текстом – им незнакомо понятие тональности, они не способны высчитать простейшие ритмические фигуры, вычленить один голос в многоголосной фактуре и т. д. Сходным образом дело обстоит и с элементарными двигательными навыками игры на фортепиано» [2, с. 241].

6. Проблема ***методического обеспечения и разработанности общих государственных требований и стандартов*** многие десятилетия была и остается одной из центральных в фортепианной педагогике Китая. На современном этапе дезорганизация в фортепианном обучении еще связана с тем, что в Китае очень много частных музыкальных школ, которые работают, как считают нужным, так как нет единой методики. Китайские исследователи сами пишут о том, что «содержание учебной программы, нагрузка и модель обучения в некоторых учреждениях определяются педагогами, то есть в одном учреждении разные преподаватели используют различные модели обучения, занимаются согласно разным учебным программам с разной нагрузкой», что является вопиющим фактом несовершенства системы [11, с. 40]. В России в этом отношении существует ФГТ – Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроку обучения по этой программе [1]. Согласно требованиям в России ребенок может учиться 8 лет. Данный документ характеризуются широким охватом различных навыков не только музыкальной, но и общеэстетической направленности. Так, отметим, что среди множества навыков, которые должен приобретать обучающийся: «умение создавать художественный образ при исполнении музыкального произведения, умение осмысливать музыкальные произведения, события путем изложения в письменной форме, в форме ведения бесед, дискуссий, навыки восприятия музыкальных произведений различных стилей и жанров, созданных в разные исторические периоды, сформированные основы эстетических взглядов, художественного вкуса, пробуждение интереса к музыкальному искусству и музыкальной деятельности» [1, с. 11] и многое другое. Именно такого подробного и обязательного для всех музыкальных школ образовательного стандарта в Китае явно не хватает.

Вместе с тем, несмотря на обозначенные выше проблемы, отметим, что в фортепианной педагогике Китая (начальный уровень) существует множество положительных тенденций и явлений, связанных с внедрением информационных технологий и новых форм обучения в образовательную практику современных музыкальных школ. Назовем некоторые из них.

1. ***Активное обогащение учебного материала, в том числе с применением современных технологий*** и постепенным уходом от бумажных носителей. Одним из интересных новшеств является введение QR-кодов в нотные сборники, содержащих ссылки с множеством мультимедийных аудио и видео учебных материалов. Например, это сделано в сборнике с 1 по 5 класс «Введение в фортепиано для малышей», изданного издательством *Hunan Literature and Art Publishing House*. Как пишет Сань И, «каждый трек также имеет звуковой аккомпанемент с разной скоростью. Воспроизведение с этим звуком аккомпанемента может не только помочь решить проблему быстрой и медленной игры в ритме при обучении детей, а богатый аккомпанемент может эффективно решить скучную проблему на раннем этапе фортепианной практики» [9, с. 9]. Подобных пособий в России в последнее время не встречалось.

2. ***Организация групповых занятий*** на инструменте, что обычно вызывает скепсис в российских музыкальных школах, где практикуются индивидуальные уроки. Несмотря на очевидные недостатки такого подхода, связанные с невозможностью детальной работы, китайские исследователи отмечают положительные стороны такого обучения. Так Дай Мэнли сообщает, что «во время проведения групповых занятий преподаватели обнаружили, что такой режим работы с учащимися помогает раскрыть музыкальный потенциал детей, развить их воображение и творческие способности, а также пробудить их образовательное сознание и подвигнуть на проявление инициативы» [5, с. 135]. В отечественной практике, пожалуй, можно привести в пример Г. Г. Нейгауза, который любил, чтобы на уроке

присутствовало много учеников. В таком формате урока, который иногда используется педагогами в России и на начальном этапе, ученики касаются работы над разными произведениями, выходящими за рамки своей программы, и получают опыт игры перед сверстниками. И, тем не менее, занятия в России всегда проходят с каждым учеником по отдельности.

Также в Китае практикуется обучение с использованием метода диверсификации, когда наряду с музыкой детей обучают танцу, пению, ставят театральные постановки. Такая методика, безусловно, расширяет детский художественный кругозор.

3. ***Актуализация эмоциональной стороны игры на фортепиано в обучении***, которая идет вразрез с традиционными особенностями, такими как «техницизм» и стремление к сдержанности в проявлении чувств. С этим связаны стереотипные представления о китайских пианистах, как о «роботах за роялем», но все дело в том, что все переживания китайцы специально прячут от окружающих внутри себя, что является частью ментальности. И, тем не менее, наиболее слабой стороной в исполнении китайских пианистов разных возрастов отмечается именно недостаток эмоциональности в игре.

Поэтому особенно ценно, что китайские исследователи подчеркивают важность эмоциональной стороны в фортепианной игре, советуя сохранять симбиоз техники и эмоционального элемента: «во время тренировочных проигрываний музыканту следует оттачивать свое исполнительское мастерство, обращая внимание на собственные эмоциональные ощущения музыки, а также на эмоции, вложенные в композицию её автором [4, с. 121]. Ценность эмоционального содержания музыкального произведения, которое было заложено композитором, также подчеркивается в китайских исследованиях. Так, звучат здравые мысли о том, что необходимо глубоко проникнуть в нотный текст, чтобы затем наполнить собственным видением: «Только после комплексного изучения произведения, пианисту удастся

понять его эмоциональный смысл и раскрыть его затем в исполнении» [4, с. 122].

4. ***Важность развития детских способностей*** в целом, не только техники и беглости в игре. Все чаще китайские исследователи говорят о ценности совершенствования зрительных, слуховых навыков, работе с восприятием и фантазией, как части всестороннего сбалансированного развития [7].

Однако в целом китайская музыкально-педагогическая наука в области фортепиано отличается некоторым ***отрывом от музыки***. В китайских научных статьях иногда можно встретить отвлеченные размышления о том, как следует играть на фортепиано, но без упоминания конкретных примеров. Так, в статье об обучении легато В. Жуйци, интересные мысли по поводу развития штриха не подкрепляются конкретными примерами, ссылками на произведения, лишь в конце указывается, что рассмотренные случаи легато могут использоваться в произведениях венских классиков [3].

Также особое внимание уделяется всегда тому, насколько пианист производит впечатление на публику, и этому пытаются обучать с самого детства. К примеру, в ранее рассмотренной статье о легато, указывается, что выбор неправильного штриха в исполнении «не произведет должного впечатления на слушателей» [3, с. 160]. Подобные утверждения могут вызвать лишь улыбку.

Также в разных научных статьях затрагиваются вопросы, связанные с пианистической физиологией, эстетикой, исполнительской психологией, звучит множество справедливых суждений о правильном характере обучения с точки зрения психологии. Создается впечатление, что главной целью является развитие детей, их успешность, но в некотором отрыве от конкретных музыкальных задач.

В заключении отметим, что основой обучения игры на фортепиано (начальный уровень) в современном Китае должна быть сама музыка,

которая определяет содержание, формулирует цели и задачи обучения. Пример великих пианистов прошлого подсказывает, что именно в детстве человек способен к полному, безграничному растворению в мире музыки гениальных композиторов. Но для этого музыка должна стать частью музыкального детства. Ребенка следует вовлекать в зачарованное царство Бетховена, Шопена и Баха, чтобы он мог грезить музыкальными фантазиями, и ему хотелось держать под подушкой ноты и т. д. Для этого в музыкальных школах ребенка в первую очередь должны окружать вдохновленные музыкой педагоги, а не «тренеры». Все это должно стать насущной целью обучения игры на инструменте на начальном этапе, но никак не отличная оценка на экзамене или тестирование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроки обучения по этой программе [Электронный ресурс]. – URL:https://culture.gov.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/pr_163_2.pdf (дата обращения: 10.11.2021).
2. Айзенштадт С. Обучение китайских студентов в классе специального фортепиано. Из опыта Дальневосточного государственного института искусств // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. – Выпуск 11. – С. 239-244.
3. Ван Жуйци. Обучение легато в классе фортепиано для детей // Голос Хуанхэ. Шаньси, 2020. – Вып. 23. – С. 158-160.
4. Гэ Сяомин. Исполнительская реализация эмоционального содержания фортепианного произведения // Современная музыка. Цзилинь, 2019. – Вып. 7. – С. 121-122.

5. Дай Мэнли. Исследование современной системы обучения в классе фортепиано в детской начальной музыкальной школе // Голос Хуанхэ. Шаньси, 2020. – Вып. 19. – С. 134-135.
6. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегия развития, национальный репертуар: дис. ... канд. искусств: 17:00:02 – Музыкальное искусство. – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2021. – 217 с.
7. И Цзянь, Ли Мэнъюй. Размышления об учебных материалах и обучении игре на фортепиано детям // Музыкальное пространство. Гуйчжоу, 2016. – Вып. 5. – С. 137-138.
8. Сунь Янь. Статус-кво и анализ обучения детей игре на фортепиано // Дом драмы. Хубэй, 2019. – Вып. 6. – С. 145-146.
9. Хуан Инь. О введении в учебные пособия по игре на фортепиано. Версия Сян И из "Введение в фортепиано для малышей" // Музыкальное образование в начальной и средней школе. – Чжэцзян, 2020. – Вып. 12. – С. 11-12.
10. Хуан Юйгэ. Исследование модели обучения детей дошкольного возраста игре на фортепиано // Любители гуманитарных наук (образование и преподавание). Чэнду, 2019. – Вып. 3. – С. 247-248.
11. Чжоу Цзямин. Исследование современного состояния детского начального фортепианного образования в Китае и перспектив его развития // Художественное образование. – Пекин, 2020. – Вып. 11. – С. 39-42.

REFERENSES

1. Federal'nye gosudarstvennye trebovanija k minimumu soderzhanija, strukture i uslovijam realizacii dopolnitel'noj predprofessional'noj obshheobrazovatel'noj programmy v oblasti muzykal'nogo iskusstva «Fortepiano» i sroki obuchenija po jetoj programme.

URL:https://culture.gov.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/pr_163_2.pdf (accessed: 10.11.2021).

2. Ajzenshtadt S. Obuchenie kitajskih studentov v klasse special'nogo fortepiano. Iz opyta Dal'nevostochnogo gosudarstvennogo instituta iskusstv // Manuskript. Tambov: Gramota, 2019. Tom 12. Vypusk 11. Pp. 239-244.
3. Van Zhujci. Obuchenie legato v klasse fortepiano dlja detej // Golos Huanhje. Shan'si, 2020. Vyp. 23. Pp. 158-160.
4. Gje Sjaomin. Ispolnitel'skaja realizacija jemocional'nogo soderzhanija fortepiannogo proizvedenija // Sovremennaja muzyka. Czilin', 2019. Vyp. 7. Pp. 121-122.
5. Daj Mjenli. Issledovanie sovremennoj sistemy obuchenija v klasse fortepiano v detskoj nachal'noj muzykal'noj shkole // Golos Huanhje. Shan'si, 2020. Vyp. 19. Pp. 134-135.
6. Din I. Sistema fortepiannogo obrazovanija v sovremennom Kitae: struktura, strategija razvitija, nacional'nyj repertuar: dis. ... kand. iskusstv: 17:00:02 Muzykal'noe iskusstvo. Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Sankt-Peterburg, 2021. 217 p.
7. I Czjan', Li Mjen#juj. Razmyshlenija ob uchebnyh materialah i obuchenii igre na fortepiano detjam // Muzykal'noe prostranstvo. Gujchzhou, 2016. Vyp. 5. Pp. 137-138.
8. Sun' Jan'. Status-kvo i analiz obuchenija detej igre na fortepiano // Dom dramy. Hubjej, 2019. Vyp. 6. Pp. 145-146.
9. Huan In'. O vvedenii v uchebnye posobija po igre na fortepiano. Versija Sjan I iz "Vvedenie v fortepiano dlja malyshej" // Muzykal'noe obrazovanie v nachal'noj i srednej shkole. Chzhjeczjan, 2020. Vyp. 12. Pp. 11-12.
10. Huan Jujgje. Issledovanie modeli obuchenija detej doshkol'nogo vozrasta igre na fortepiano // Ljubiteli gumanitarnyh nauk (obrazovanie i prepodavanie). Chjendu, 2019. Vyp. 3. Pp. 247-248.
11. Chzhou Czjamin. Issledovanie sovremennogo sostojanija detskogo nachal'nogo fortepiannogo obrazovanija v Kitae i perspektiv ego razvitija // Hudozhestvennoe obrazovanie. Pekin, 2020. Vyp. 11. Pp. 39-42.

Бао Нуань
аспирант,
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
e-mail: baonuan@foxmail.com

Bao Nuan
Postgraduate student,
Institute of Music, Theatre and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University

ТЕКУЩЕЕ СОСТОЯНИЕ И НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В КИТАЙСКИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ

Аннотация. *Актуальность* настоящего исследования определяется ориентацией китайских педагогических университетов на подготовку универсальных педагогов-музыкантов, обладающих не только практическими навыками и умениями, но и прочными теоретическими знаниями. *Цель* работы – представить возможности совершенствования подготовки китайских студентов-вокалистов, осваивающих профессию учитель музыки. В статье использовались *методы* анализа и обобщения содержания обнаруженных теоретических источников китайских исследователей; анализ текущего состояния современного образовательного процесса китайских вузов. *Научная новизна.* Выявлены наиболее проблемные, с точки зрения автора статьи, особенности развития вокального обучения в системе высшего профессионального образования КНР. *Практическая значимость:* сформулированы конкретные рекомендации по преодолению существующих проблем с целью повышения качества подготовки специалистов.

Ключевые слова: вокальное обучение, проблемы, тенденции, китайские студенты, педагогические университеты.

THE CURRENT STATE AND SOME SPECIFIC FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF VOCAL TRAINING IN CHINESE PEDAGOGICAL UNIVERSITIES

Abstract. The relevance of this study is determined by the orientation of Chinese pedagogical universities to train universal teachers-musicians who have not only practical skills and abilities, but also solid theoretical knowledge. The purpose of the work is to present the possibilities of improving the training of Chinese vocal students mastering the profession of music teacher. The article uses methods of analysis and generalization of the content of the discovered theoretical sources of Chinese researchers; analysis of the current state of the modern educational process of Chinese universities. Scientific novelty. The most problematic, from the point of view of the author of the article, features of the development of vocal training in the system of higher professional education of the People's Republic of China are identified. Practical significance: specific recommendations are formulated to overcome existing problems in order to improve the quality of specialists.

Keywords: vocal training, problems, trends, chinese students, pedagogical universities.

В настоящее время в Китайской Народной Республике профессиональному музыкальному образованию, и вокальному в частности, уделяется возросшее внимание как со стороны государственных органов власти, так и педагогической науки, которая выдвигает новые требования развития через искусство, а не репродуктивного «изучения искусства». Стратегия обновления содержания образования в системе профессиональной педагогической подготовки высшего звена связана с реформами образования в стране, которые нацелены на расширение профессиональных направлений, создание эффективных способов обучения, обогащение методических знаний, формирование гибкой и рациональной системы дисциплин. Цели

обучения переориентированы на развитие, гуманизацию и гуманитаризацию учебного процесса.

На идею гуманизации вокального обучения в Китае обратил особое внимание еще в 2005 году профессор Джин Тиелин. На «Национальном вокальном музыкальном форуме 2005» он подчеркнул: «Как важная часть музыкального образования в педагогическом университете, профессиональное вокальное образование является своего рода художественно-эстетическим образованием, которое формирует не только вокальные умения и навыки, способствует владению базовыми вокальными знаниями, но и познанию в процессе обучения гуманистических знаний» [3, с. 27]. На современном этапе, благодаря общей реформе и развитию музыкального образования в КНР, вокальное обучение в педагогическом университете достигло заметных результатов. Совершенствование музыкально-педагогического процесса не только способствовало общему развитию профессионального вокального образования, но и позволило воспитать большое количество первоклассных певцов. Появление китайских вокалистов, их широкое признание общественностью во многом решительно поддержало энергичное развитие культурных мероприятий в стране.

После реформы музыкального образования в КНР важным направлением подготовки в китайских педагогических университетах становится так же активизация учебно-исследовательской деятельности студентов, в том числе и в вопросах педагогики вокального искусства, с пониманием ее актуальности и значимости для развития творчества, самоопределения личности, обогащения ее интеллектуального потенциала. С одной стороны, факультеты (институты) музыки продолжают расти, обновляя модели обучения, меняя концепции и обогащая методы в китайских педагогических университетах. С другой стороны, общее качество обучения студентов-музыкантов значительно улучшилось: они не только повысили свои базовые знания вокальной музыки, но и познали новое в своей

певческой деятельности, смогли связать теоретические знания с социальной практикой.

Несмотря на определенные успехи китайских педагогических университетов в преподавании вокального искусства, музыкальная реформа в КНР только началась, и все еще находится на стадии исследования. Исходя из реальной социально-экономической ситуации в стране, сегодня на первый план выдвигаются следующие задачи:

– становление содержания обучения на принципах разноуровневости и вариативности, создание программ и учебно-методических пособий нового типа;

– создание условий для обучения и воспитания талантливой молодежи;

– разработка и реализация программ развития профессионального вокального образования с учетом региональных особенностей.

Названные стадии (задачи) определяют специфику содержания вокального обучения. Логика образовательного процесса позволяет охватить максимально широкий круг студентов, совершенствовать преподавание вокальной музыки. Однако стоит отметить, что в настоящее время в китайских педагогических университетах все еще существуют проблемы, которые ограничивают долгосрочное развитие вокального обучения. Мы не должны довольствоваться текущей ситуацией, а быть нацелены на задачи, связанные с подготовкой новой модели специалиста. Для этого надо видеть не только достижения, но и существующие серьезные проблемы. Остановимся на некоторых из них.

1. Проблема акцентуации эмпирических методов обучения и недостаточная разработанность теории и методики развития голоса в условиях педагогического вуза.

Сегодня целью вокального обучения китайского студенчества в педагогических университетах является подготовка универсального педагога-музыканта, ориентированного на освоение профессии в системе

общего и специального музыкального образования. Его задача состоит в том, чтобы будущие специалисты не только могли развить свои специальные (певческие) способности, но и расширить профессиональные качества и компетенции, позволяющие преподавать теорию вокала, уроки пения в период обучения в университете. Основу профессионального мастерства универсального педагога-музыканта составляют четыре основных компонента: музыкально-педагогический, музыкально-психологический, музыкально-исполнительский и художественно-творческий. Однако в китайских педагогических университетах до последнего времени не уделялось должного внимания преподаванию теории вокальной музыки, и эмпирический метод преподавания по-прежнему занимает доминирующее положение.

Современные педагоги-вокалисты часто сосредотачивают свое внимание на эмпирических методах (наблюдение, опыт) обучения вокалу, в основе которого лежит деятельностный подход в образовании, включающий в себя формирование у студентов вокальных навыков и универсальных учебных действий. Систематическое обучение регулярным теоретическим знаниям по обучению вокалу игнорируется. Между тем, получение вокальных знаний имеет колоссальное значение, потому что на их основе студенты-музыканты могут узнать в процессе обучения в вузе много нового о собственной певческой деятельности и о вокальном искусстве в целом.

В итоге, когда некоторые студенты-музыканты китайских педагогических университетов овладели определенными навыками пения, но мало знают теорию вокальной музыки, возникает феномен, когда они могут только петь и не способны сформулировать мысль почему они так поют. Как писал Чжэн Цзянь в своей статье: «Из-за отсутствия четких теоретических установок студенты часто бывают ограничены при решении определенных вопросов» [5, с. 237]. Это также влияет на правильное овладение китайскими студентами певческими навыками. Фактически процесс обучения навыкам

пения не изолирован и овладение им напрямую связано с физическим и психологическим состоянием человека, культурными качествами и методами обучения.

Таким образом, эмпирическое (или практическое) вокальное обучение в китайских педагогических университетах, где особое внимание уделяется процессу получения навыков и знаний непосредственно через практический опыт, а не теорию, позволяет достигнуть определенных высот в обучении, но его необходимо корректировать. Следует приложить усилия для обогащения теоретической структуры знаний студентов, а не только погружаться в решение практических задач. Прохождение стадии теоретического обучения позволит повысить уровень изучения теоретических курсов, что фактически усилит руководящую роль теории на практике и будет способствовать постепенному овладению базовыми знаниями вокала на основе певческой практики. Такой подход в обучении может заложить основу для того, чтобы в будущем студенты, изучающие в вузе вокальное пение, стали учителями-вокалистами. Поэтому, обучая вокально-музыкальным навыкам, педагоги университетов также должны обращать внимание на принципы системности и целостности вокальной музыки.

2. *Проблема эмоциональной компетентности, развития эмоциональных навыков и способностей студентов-вокалистов.*

Понятие эмоциональной компетентности рассматривается сегодня многими авторами как синоним понятия эмоциональный интеллект. Для наших целей мы рассматриваем эмоциональную компетентность прежде как способность, обеспечивающую формирование и развитие музыкального восприятия, содействующую убедительному исполнению.

Вокальное пение – это не только искусство, сочетающее в себе музыку и литературу, но и исполнительство, которое может наилучшим образом выразить человеческие эмоции. Изучение и овладение навыками пения в конечном итоге имеет целью выразить мысли и содержание произведений,

как голосом, так и эмоциями. Поэтому методы обучения и навыки класса вокальной музыки должны включать мотивацию к выражению эмоций и умение демонстрировать навыки вокализации.

Однако, *во-первых,* в процессе вокального обучения в китайских педагогических университетах педагоги-музыканты больше уделяют внимания образовательным технологиям, знаниям о певческом голосообразовании, но пренебрегают эмоциональным исполнением. Большую часть своего времени и энергии профессора вокала посвящают обучению студентов методам пения и овладению навыками, поэтому, когда молодые певцы исполняют вокальные сочинения, они мало обращают внимания на то, чтобы культивировать и воодушевлять студентов к чувственному пению и эмоциям.

Во-вторых, голосовые способности большинства студентов средние, а у некоторых даже плохие. После поступления в высшую школу из-за ограниченного времени обучения они также сосредоточились на освоении вокально-технических навыков в классе сольного пения, мало обращая внимание на музыкальные чувства и эмоции. Кроме того, большинство студентов также ограничены невысоким уровнем профессионального самосознания и мало знакомы с принципами музыкального образования, спецификой вокального искусства и особенностями его восприятия. Поэтому отсутствие теоретической базы приводит к предвзятости на практике.

Фактически при планомерно организованном и последовательном процессе развития вокальных навыков студенты-музыканты не могут по-настоящему ими овладеть, не испытывая вдохновения в процессе обучения, игнорируя недостаточную теоретическую разработанность эмоциональных навыков вдохновения. Точно так же певческие навыки без эмоционального опыта не могут быть полностью реализованы. По этому поводу профессор Джин Тиелин в своей монографии пишет: «Как учителя, играющие ведущую роль в музыкальном обучении вокалу, они должны диалектически

относиться к отношениям между "эмоцией" и "голосом". В обучении мы должны обращать внимание на то, чтобы вдохновлять обучающихся использовать "эмоции" для управления "голосом" и одновременно использовать "голос" для передачи "эмоционального" пения, чтобы помочь улучшить певческие навыки обучающихся и повысить эффективность обучения» [4, с. 109].

3. *Проблема доминирования образовательных технологий в противовес развитию музыкальной культуры студента.*

Инновационные процессы в образовательной сфере Китая сегодня направлены на приобщение молодежи к культурным ценностям. Особую значимость для студентов китайских педагогических университетов имеет приобщение к духовным ценностям, в том числе к музыкальной культуре, которая активно формирует личность, готовит к профессиональной деятельности высококультурного образованного педагога-музыканта.

Являясь частью музыкальной культуры, вокальная музыка – это не просто звуковой механизм и технология, но вокальная музыкальная культура, которая включает чрезвычайно глубокие коннотации и богатые обширные духовные элементы. Ван Шикуй в своей статье «Теоретические размышления о строительстве китайской вокальной музыкальной школы» отмечает, что «фактически одна из целей преподавания вокальной музыки – унаследовать и развить китайскую вокальную музыкальную культуру» [1, с. 180]. Однако вокальное обучение в китайских педагогических университетах имеет тенденцию «делать упор на технологию и презирать культуру» в течение долгого времени.

Во-первых, при обучении профессора вокала обращают внимание только на понимание и владение студентами певческих навыков вместо того, чтобы излагать сущность певческого искусства с точки зрения культурного формирования.

Во-вторых, хотя некоторые студенты овладели определенными методами вокализации и навыками пения, они часто рассматривают певческое искусство как простой вокальный механизм, а не вокальную культуру из-за отсутствия собственной музыкальной культуры и других связанных культурных знаний.

В-третьих, длительные проблемы с вокальным обучением и влияние ориентированного на тестирование и экзамен образования привели к противостоянию навыков и культуры при отборе студентов-искусствоведов, учебных курсах, целях обучения и оценке талантов.

В-четвертых, помимо определенных навыков пения, студенты, получившие музыкальное образование в китайских педагогических университетах, должны также обладать высоким культурным уровнем сознания, потому что проблема плохого знания неизбежно сдерживает развитие навыков художественного образования. Уровень культурного сознания также определяет формирование у человека правильного мировоззрения и жизни, что неминуемо отразится на образовании и обучении подрастающего поколения.

Таким образом, чтобы перейти к более научному и стандартизированному пути преподавания вокальной музыки в китайских педагогических университетах, следует начать с трансформации вокальной работы не только как техники и технологии обучения, но и как культурной концепции. Только так мы сможем унаследовать и развить китайскую вокальную музыкальную культуру, тем самым улучшая и обогащая культурное качество обучающихся, а также качество образования и преподавания.

4. Проблема изучения иностранных языков в вокальном обучении.

Вокальная музыка установила свои качественные нормы благодаря музыкальному языку. В вокальном обучении язык как основа исполнения музыки играет очень важную роль в вокализации, дыхании, резонансе и

произношении, эмоциональном исполнении и т. д. Однако в течение долгого времени преподавание вокального класса в китайских педагогических университетах было сосредоточено только на тренировке физиологических навыков пения, дыхания, вокализации и резонанса, в то время как систематические теоретические исследования вокального языка очень слабые.

Сегодня в учебном плане факультетов (институтов) музыки китайских педагогических университетов курсу иностранных языков отводится очень малое количество часов, не разработано содержание учебной дисциплины. Как отмечает Лю Лэй, «некоторые университеты считают этот курс общим "курсом коррекции произношения", считая, что достаточно выучить фонетический алфавит и диалекты, тренировать произношение» [2, с. 44].

Кроме того, основа национальной китайской школы академического пения базируется на технических приемах bel canto, что неизбежно оказало влияние на развитие китайской вокальной музыки этого направления. В работе со студентами часто используется метод обучения гласным bel canto, основанный на итальянском произношении, что неизбежно приводит к тому, что молодые певцы начинают исполнять китайские вокальные произведения в некоторой степени несовместимо с национальным языком. Поэтому, если студенту не удастся освоить уникальные особенности произношения китайского языка, даже если он обладает сильными способностями к произношению, у молодого певца также будут недостатки, такие как нечеткое и неточное произношение, что скажется на качестве исполнения.

В заключении отметим, вокальное обучение в китайских педагогических университетах представляет собой комплекс, объединяющий теорию и практику, но китайская система профессионального вокального образования недостаточно совершенна, в ней существует множество проблем. В то время, когда университеты расширяют масштаб приёма студентов, а источники поступающих совершенно разные, современный

уровень педагогической науки потребовал обновления содержания вокального обучения, анализ текущей ситуации и существующих проблем с целью их успешного преодоления. Рекомендовано обращать внимание на принятие пошаговых методов обучения студентов в соответствии с их способностями, сочетание обучения в вокальном классе с социальной практикой, развитие творческих талантов, необходимых обществу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Шикуй, Ли Сяньлин. Теоретические размышления о строительстве китайской вокальной музыкальной школы // Китайская музыка. – 2019. – № 3. – С. 179-182.
2. Лю Лэй. Проблемы и меры по улучшению образования бельканто // Голос Желтой реки. – 2016. – № 18. – С. 43-44.
3. Цзинь Тиелин, Сюй Тяньсян. Статус-кво и инновации в преподавании вокальной музыки на национальном уровне. Академический отчет профессора Цзинь Тиелина на «Национальном форуме вокальной музыки 2005» // Китайская музыка. – 2005. – № 4. – С. 26-30.
4. Цзинь Тиелин. Методика обучения вокалу Джин Тиелин. – Пекин: Издательство Народной Музыки, 2013. – 196 с.
5. Чжэн Цзянь. Текущая ситуация и меры противодействия развитию вокально-музыкального образования в колледжах и университетах // – Большая сцена. – 2004. – № 6. – С. 237-238.

REFERENSES

1. Van Shikuj, Li Sjan'lin. Teoreticheskie razmyshlenija o stroitel'stve kitajskoj vokal'noj muzykal'noj shkoly // Kitajskaja muzyka. 2019. No 3. Pp. 179-182.
2. Lju Ljej. Problemy i mery po uluchsheniju obrazovanija bel'kanto // Golos Zheltoj reki. 2016. No 18. Pp. 43-44.

3. Czin' Tielin, Sjuj Tjan'sjan. Status-kvo i innovacii v prepodavanii vokal'noj muzyki na nacional'nom urovne. Akademicheskij otchet professora Czin' Tielina na «Nacional'nom forume vokal'noj muzyki 2005» // Kitajskaja muzyka. 2005. No 4. Pp. 26-30.
4. Czin' Tielin. Metodika obuchenija vokalu Dzhin Tielin. Pekin: Izdatel'stvo Narodnoj Muzyki, 2013. 196 p.
5. Chzhjen Czjan'. Tekushhaja situacija i mery protivodejstvija razvitiju vokal'no-muzykal'nogo obrazovanija v kolledzhah i universitetah // Bol'shaja scena. 2004. No 6. Pp. 237-238.

Сун Сяосяо
аспирант,
кафедра музыкального воспитания и образования,
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
e-mail: galkax@mail.ru

Song Xiaoxiao
Postgraduate student,
Department of Music Upbringing and Education,
Institute of Music, Theatre and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University of Russia

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ПЕДАГОГИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ И РОССИИ

Аннотация. Система подготовки профессиональных вокально-педагогических кадров в Китае довольно молодая. Фактически ее история начинается с середины прошлого века, когда Министерство Образования Китая объявило о создании музыкальных факультетов в вузах страны. В миссию факультетов входила подготовка педагогических кадров для средних школ и профессиональных заведений. Поэтому студентам высших учебных заведений кроме обучения собственно вокальным профессиональным умениям, надлежало овладевать теорией педагогики, психологии и вокальной методики. Вокальное образование в вузах России и Китая имеет свои особенности, которые, с одной стороны, отличаются друг от друга, а с другой – имеют немало общего. Изучение накопленного опыта представляет интерес для обеих систем высшего музыкально-педагогического образования.

Ключевые слова: вокальное обучение, педагог по вокалу, педагогический опыт, высшее музыкальное образование, музыкально-педагогический факультет.

SOME ASPECTS OF VOCAL TRAINING IN THE PEDAGOGY OF MUSIC EDUCATION OF RUSSIA AND CHINA

Abstract. The system of training of professional vocal and pedagogical personnel in China is quite young. In fact, its history begins in the middle of the last century, when the Ministry of education of China announced the creation of music faculties in the country's universities. The mission of the faculties was to train teachers for secondary schools and professional institutions. Therefore, students of higher educational institutions, in addition to teaching their own vocal professional skills, had to master the theory of pedagogy, psychology and vocal techniques. Vocal education in universities of Russia and China has its own characteristics, which, on the one hand, differ from each other, and on the other – have a lot in common. The study of the accumulated experience is of interest for both systems of higher musical and pedagogical education.

Keywords: vocal training, vocal teacher, pedagogical experience, higher musical education, musical-pedagogical faculty.

Введение

Между Россией и Китаем существуют давние и глубокие связи в различных областях науки, техники и культуры. В последнее десятилетие эти связи укрепились на уровне практически всех высших учебных заведений обеих стран. Между институтами, университетами, академиями, консерваториями происходит интенсивный взаимообмен студентами. И Россия, и Китай стараются больше уделять внимания культуре, поднимать ее престиж, сохранять национальные традиции в искусстве; ее развитие поддерживается на высоком государственном уровне.

Обусловлено это тем, что степень развитости страны определяется во многом ее культурным уровнем, где особую роль играет вокальное искусство как наиболее непосредственно связанное с человеком. Человеческий голос – самый совершенный музыкальный инструмент, наиболее непосредственно

обращенный к чувствам, эмоциям, мировоззрению, эстетическому сознанию. К тому же вокальное искусство, как и все музыкальное искусство, открывает широкие возможности для взаимодействия между странами и народами, что подтверждается популярностью, востребованностью и престижностью международных вокальных конкурсов. Таким образом, профессиональное обучение вокалистов высшей квалификации, отвечающих современным требованиям, позволяет решить важные социально-культурные проблемы. Особенно это касается музыкально-педагогических факультетов, так как именно они, прежде всего, несут вокальную культуру в широкие слои населения.

Целью настоящей статьи является обнаружение наиболее актуальных вопросов, которые необходимо разрешить для совершенствования вокального образования в университетах Китая. В качестве метода исследования нами используется сравнительный анализ с деятельностью крупнейших педагогов, учебных заведений в других странах, в том числе на факультетах музыки в педагогических вузах России.

Материалом для исследования, помимо личных наблюдений и рефлексий, является значительный блок теоретических источников по вопросам музыкального и особенно вокального образования. Так, о степени интереса к изучению культуры, искусства, народных традиций с целью привнести что-то новое, полезное для своей системы музыкально-эстетического образования говорят многочисленные труды российских и китайских исследователей: А. Н. Джуринского, И. А. Королевой, В. М. Луканина, А. И. Маркова, Л. Н. Мещановой, И. К. Назаренко, А. М. Новикова, В. А. Попкова, Л. А. Рапацкой, Е. Р. Сизовой, Сю Хайлин, Ши Вэйчжэн, Линь Линь, Цао Яньли, Чэн Сыхай, Сун Пейцин, Ван Бинчжао, Ван Юйнэ, Чжан Хао, Чжан Чзюнь, Яо Вэй и других.

Анализируя состояние вокального образования в Китае с конца XX века до начала XXI, можно отметить, что оно изменилось за эти годы,

вследствие чего чрезвычайно продвинулось вперед. Во главу угла и предпрофессионального, и высшего образования была поставлена личность ученика, его личностное развитие. Наряду со стремительным развитием музыкального образования в целом, пониманием необходимости и значимости наряду со специальной подготовкой большого комплекса историко-теоретических музыкальных дисциплин, в педагогику музыкального образования пришло осознание наивысшей ценности человека-творца, его неповторимости и непревзойденности. И сегодня это важное мировоззренческое положение является основной парадигмой в организации вокального образования в Китае.

Идея «человек превыше всего» в последние годы широко декларируется в мире. Профессионалы в большинстве своем считают, что музыкальное образование предполагает не только формирование исполнительского мастерства, но и формирование характера, воспитание человеческого достоинства. Так, знаменитый японский скрипач и педагог, автор всемирно известного метода раннего пробуждения таланта Судзуки Синити ставил целью своего обучения формирование доброго, благородного человека. «Я всего лишь хочу воспитать хороших, достойных граждан» – заявлял педагог-подвижник [6, с. 3].

Выдающийся венгерский композитор, фольклорист и педагог Золтан Кодай утверждал, что музыка требуется каждому человеку, как и музыкальное образование. Кроме того, он считал, что музыка, как знаковая часть культуры, должна стать частью жизни каждого человека [3]. По мнению великого музыканта и мыслителя не может быть образованным тот человек, кто не причастен к этой культуре. Без музыки человек не может быть полноценным [2]. Подобные взгляды музыкантов, педагогов, исследователей стимулировали развитие музыкального образования в своих странах, и постепенно именно формирование человека стало центральной педагогической идеей во всем мире.

Быстро отреагировав на возможную конкуренцию, Китай осуществляет модернизацию музыкального образования, выражающуюся в том числе в коррекции модели обучения профессионалов-вокалистов. В результате произошедших изменений можно наблюдать повсеместное повышения общего культурного уровня нации.

Отметим, что модернизация музыкального образования осуществляется постепенно, начиная с его начальной ступени. Предпосылкой изменений в обучении вокалистов в системе высшего образования Китая стали положительные сдвиги и в области общего образования. Многие концептуальные положения, заложенные в этих реформах, стали регулировать также и подготовку вокалистов в музыкальных вузах страны.

К числу заметных изменений в общем и профессиональном музыкальном образовании следует отнести, прежде всего, четкость в определении его целей. Буквально с первых дней создания Китайской Народной Республики в общеобразовательных школах страны были введены в качестве обязательных музыкальные дисциплины. Основной их целью было формирование у учащихся основ эстетической культуры, нравственности и бодрости духа. Появились первые учебные программы по пению, повсеместно утверждалась важность вокальных занятий для эстетического воспитания детей, начиная с первых дней их пребывания в школе. Учитывая, что на тот момент обязательным было девятилетнее образование, программа по музыке охватывала все девять классов, тем самым доказывая важность и ценность музыки для повышения духовного уровня и общей культуры народа.

С целью повышения качества образования, при поддержке правительства шла активная подготовка квалифицированных специалистов для системы общего и профессионального музыкального образования. При этом перенимался любой положительный иностранный опыт, если его

внедрение поднимало музыкальное образование на новую ступень развития, способствовало более качественному уровню [7].

Важной задачей для системы музыкально-педагогического образования была обозначена подготовка высококвалифицированных, широко образованных, высоконравственных, духовно развитых профессиональных кадров в области вокального искусства.

С начала XXI века, благодаря введению нового стандарта музыкальных дисциплин, – предпринимается попытка повышения конкурентоспособности китайского музыкального образования на мировом уровне. Новый стандарт был призван перестроить систему музыкального образования так, чтобы в единую музыкальную подготовку входил комплекс наук и искусств, который позволял бы учащимся получать не только знания о музыке и практические навыки музицирования, но и развивать и совершенствовать свои личностные качества. Овладеть бóльшим количеством знаний – не самая сложная задача, гораздо важнее находить способы их овладением и уметь применять эти знания. Иными словами, происходит интеграция предмета «Музыка» с другими учебными дисциплинами, в первую очередь гуманитарными, включение музыкального образования в обширное культурное и педагогическое пространство.

Обучение вокальному искусству в масштабном культурном контексте, безусловно, позволяет студенту сформировать собственную уникальную манеру исполнения. Однако отметим, что эта идея пока слабо реализуется в высшем музыкальном образовании, поскольку вузы (в том числе и университеты), как правило, ориентируются на сольную певческую практику с учетом исходных вокальных данных и довузовского уровня развития студента. Иными словами, содержание высшего музыкального образования хотя и объединяет специальность – вокальный класс – с другими учебными предметами, но все равно признает его главенствующим, тогда как все остальные предметы остаются второстепенными. Между тем, они

способствуют росту общей и музыкальной культуры, что, несомненно, скажется на совершенствовании в вокале и тем более, будет способствовать воспитанию педагога-вокалиста.

Одновременно с развитием личности обучающегося, современные педагогические и вокальные технологии и методики музыкального обучения обогащаются новой информацией и наполняются новым содержанием. Повышается связь педагога и ученика, их общение постепенно становится более равноправным, что говорит о гуманизации отношений в процессе обучения музыке в целом.

Кроме того, процесс подготовки вокалистов в системе высшего музыкального образования основывается на реализации принципа доступности в обучении музыке, предоставления широких возможностей для развития таланта каждого молодого человека.

Как видим, в современном Китае меняется содержание и направленность образования в целом, и, в частности, модифицируется модель подготовки вокалиста-исполнителя, вокалиста-педагога, вокалиста-менеджера и др.

Отметим, что до начала нового века модель воспитания вокалиста в системе высшего профессионального образования была относительно закрытой. Сегодня она уже не отвечает запросам времени. В вокальном образовании до сих пор существуют такие особенности, как абсолютизация учебного знания, чрезмерная перегруженность и сложность содержания обучения, которое в силу этого недоступно и сложно для значительного числа студентов. На практике основным способом обучения по-прежнему остаются механическое заучивание материала и следование устаревшему педагогическому принципу: «делай, как я».

Вариативная модель, реализуемая сегодня в музыкальных вузах КНР, содержит *целевые установки*, позволяющие решать важные концептуальные

идеи по подготовке кадров для системы высшего вокального образования. К ним в полной мере относятся:

– формирование интереса к музыкально-эстетической деятельности;

– развитие мотивации к обучению;

– стремление к пониманию и уважению личности студента, учет его индивидуальных психологических и профессиональных особенностей;

– стремление к творческой самореализации, личностному, прежде всего, духовному росту обучающихся;

– формирование сотворчества студента и педагога, доминирование эмпатии;

– воспитание любви к музыке и осознания ее ценности, необходимости развития национальной культуры своей страны, понимания и уважения к различным музыкальным культурам, к искусству вокального исполнительства.

В свете последнего тезиса сошлемся на ключевые мысли, высказанные российским исследователем Г. П. Овсянкиной, о наиболее значимых задачах современного профессионального образования: «Первостепенное значение приобретает *воспитание любви к музыке и ее понимания*. <…> Воспитание *национальной идентичности в понимании музыки, знания национальных основ музыкальной культуры своего народа*. <…> В профессиональной педагогике ощущается *недостаток творческого подхода в интерпретации музыки*» [4, с. 193].

Когда обучение носит личностно ориентированный характер, студент проявляет себя творчески, так как самостоятельно мыслит. Для педагога важно раскрыть творческий потенциал студента, поднять уровень его музыкальной, вокально-исполнительской культуры, помочь ему проявить талант. При этом важно, чтобы и педагог и студент получали радость от общения с искусством и от сотворчества.

Заключение

Современная модель воспитания профессионального музыканта учитывает, что музыка, являясь «искусством интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев), без исполнительской деятельности замирает. Обучение пению, игре на музыкальных инструментах, и даже сольфеджированию является частью практики музыкального искусства – музицированием.

Исследователи музыкального образования, в частности Гао Хуэйвэн, подтверждают, что, несмотря на введение учебных стандартов, как в Китае, так и в России, в системе обучения вокалистов-исполнителей и педагогов-вокалистов невозможна стандартизация моделей, подходов и неизменных учебных программ [1]. Каждый конкретный случай обучения имеет свое особенное решение, гарантирующее проявление творческого самовыражения студента.

К настоящему времени система воспитания педагогов вокала обрела довольно устойчивые очертания и раскрывается в стенах педагогических высших учебных заведений. Однако в процессе реализации современной системы вокального образования в ней до сих пор выявляются недостатки. Это объясняется, прежде всего, отставанием подготовки преподавателей вокала от темпов модернизации музыкально-образовательной системы. Как справедливо свидетельствует Яо Вэй, в Китае еще нет четкого разграничения дисциплин в обучении вокалиста-исполнителя и преподавателя вокала. Поэтому недостаточно используется потенциал педагогической практики, наблюдается дефицит предметов по педагогике и отводится малое количество часов на их освоение [8], что давно решено в российском вокальном образовании.

Поэтому нельзя не отметить, что положительные сдвиги в системе высшего музыкального образования Китая происходят, в том числе, благодаря налаживанию тесных связей с музыкальными вузами России.

Студенты из Китая с каждым годом получают все больше возможностей учиться и стажироваться в музыкально-педагогических вузах России.

В заключение отметим, что Китай и Россия проводят политику дружбы, сотрудничества, взаимопонимания и уважения практически во всех областях и сферах. Как показывают исторические документы, развитие обеих стран схоже в экономике, политике, культуре и образовании. В середине XX века КНР заимствовала модель российского образования, и положительные результаты взаимодействия двух стран до сих пор ощутимы, особенно в системе высшего вокального образования Китая. Анализируя системы подготовки преподавателей вокала России и Китая, можно найти как сходства, так и различия. Сравнивать успехи и неудачи, делать на основе анализа выводы всегда полезно, чтобы время от времени вносить коррективы.

Каждая страна имеет свой неповторимый, ценный опыт в области подготовки специалистов вокального искусства, которому стоит учиться и взять на вооружение из него все лучшее, при этом сохранив уникальные традиции своей страны – этот ярко выраженный компонент педагогической реальности, несущий в себе непреходящие ценности музыкального образования [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гао Хуэйвэн. Реформа музыкального образования // Педагогика Внутренней Монголии. – 2003. – № 3. – С. 10-23.
2. Кабалевский Д.Б. Золтан Кодай. Классик венгерской музыки XX века // Учитель музыки. – 2013. – № 1. – С. 38-42.
3. Мин Ге. Метод Золтана Кодая // Образование в Хунани. – 1986. – № 9. – С. 25-30.
4. Овсянкина Г. П. Творческое влияние ведущих музыкально-педагогических систем первой половины XX века на

совершенствование современного музыкального образования // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2019. – № 3 (193). – С. 187-193.

5. Рапацкая Л. А. Музыкальное образование в университете: традиции и инновации // Высшее образование в России. – 2011. – № 6. – С. 84-90.
6. Судзуки Синити. Взращенные с любовью: классический подход к воспитанию талантов / Пер. на кит. язык с англ. – Пекин: Попурри, 2005. – 192 с.
7. Юй Чжэнминь. Сравнительное исследование по подготовке учителей музыки в Китае и России. – Пекин: Народное образование, 2010. – 162 с.
8. Яо Вэй. Проблемы развития вокального профессионального образования в современном Китае // Дискуссия. – 2012. – № 7 (25). – С. 150-154.

REFERENSES

1. Gao Hujejvjen. Reforma muzykal'nogo obrazovanija // Pedagogika Vnutrennej Mongolii. 2003. No 3. Pp. 10-23.
2. Kabalevskij D.B. Zoltan Kodaj. Klassik vengerskoj muzyki HH veka // Uchitel' muzyki. 2013. No 1. Pp. 38-42.
3. Min Ge. Metod Zoltana Kodaja // Obrazovanie v Hunani. 1986. No 9. Pp. 25-30.
4. Ovsjankina G. P. Tvorcheskoe vlijanie vedushhih muzykal'no-pedagogicheskih sistem pervoj poloviny HH veka na sovershenstvovanie sovremennogo muzykal'nogo obrazovanija // Izvestija RGPU im. A. I. Gercena. 2019. No 3 (193). Pp. 187-193.
5. Rapackaja L. A. Muzykal'noe obrazovanie v universitete: tradicii i innovacii // Vysshee obrazovanie v Rossii. 2011. No 6. Pp. 84-90.
6. Sudzuki Siniti. Vzrashhennye s ljubov'ju: klassicheskij podhod k vospitaniju talantov / Per. na kit. jazyk s angl. Pekin: Popurri, 2005. 192 p.
7. Juj Chzhjenmin'. Sravnitel'noe issledovanie po podgotovke uchitelej muzyki v Kitae i Rossii. Pekin: Narodnoe obrazovanie, 2010. 162 p.
8. Jao Vjej. Problemy razvitija vokal'nogo professional'nogo obrazovanija v sovremennom Kitae // Diskussija. 2012. No 7 (25). Pp. 150-154.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Зотов Владимир Владимирович
кандидат экономических наук, доцент,
доцент кафедры «Управление»,
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»,
e-mail: kafedra-RSUK@yandex.ru

Zotov Vladimir V.
PhD (economy), Senior Lecturer
Senior Lecture of the «Management »Department
N.A.Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)

ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ПОДДЕРЖКИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы формирования в детских общественных организациях системы поддержки профессионального самоопределения обучающихся. Задачи профессионального самоопределения молодых людей начинаются с дошкольного периода и формируются к моменту получения профессионального образования. Детские общественные организации, выступая сильным агентом социализации, способны обеспечить повышение эффективности процесса профессионального самоопределения.

Ключевые слова: профессиональное самоопределение, детские общественные организации, социальная активность, общественная жизнь, профессиональная ориентация.

FORMATION OF A SUPPORT SYSTEM FOR PROFESSIONAL SELF-DETERMINATION OF STUDENTS IN MODERN SOCIETY

Abstract. The article deals with the formation of a system of support for professional self-determination of students in children's public organizations. The tasks of professional self-determination of young people begin with the preschool

period and are formed by the time they receive professional education. Children's public organizations, acting as a strong agent of socialization, are able to ensure an increase in the effectiveness of the process of professional self-determination.

Keywords: professional self-determination, children's public organizations, social activity, social life, professional orientation.

В настоящее время содержание общего среднего образования, регламентированное образовательными стандартами, направлено на усвоение учащимися базовых научных знаний, а не на формирование целостной картины мира. В сфере образования прослеживается негативная тенденция, заключающаяся в получении образования для успешной сдачи вступительных экзаменов в образовательные организации высшего звена, приводящая к занижению в представлении молодых людей привлекательности квалифицированного труда и потере у обучающихся жизненных устремлений и мотивов к активной социальной позиции. В то же время, деятельность детских общественных организаций по формированию личности подрастающего поколения, социализации в обществе и профессиональному самоопределению качественным образом отличается добровольным характером и самоорганизацией [3].

Изменения, происходящие в воспитательно-образовательной работе с современной молодежью, направлены на профессиональное самоопределение обучающихся, на формирование личности, которая способна реализоваться в трудовой деятельности и достичь профессионального роста. В прежние годы идея трудовой школы для подрастающего поколения отражала задачи общества приобщить подростков к реальным жизненным условиям. В настоящее время цели в системе образования и профессионального самоопределения обучающихся значительно трансформировались под влиянием следующих факторов: во-первых, необходимость делать выбор для получения знаний,

обеспечивающих повышение качества своей жизни, во-вторых, сегодняшним выпускникам для выбора профессионального пути необходимы знания, которыми современное поколение учителей обладает не в полной мере. Решить проблему профессионального самоопределения обучающихся на современном этапе способны детские общественные организации, в основе деятельности которых заложено мировоззрение, определяющее выбор целей, мотивов и средств и проявляется в реализации определенной миссии. В современной действительности подросток находится в условиях влияния разных субъектов воспитательной работы: семьи, школы, дополнительного образования, детских общественных организаций. Мировоззрение в детских общественных организациях имеет свои особенности, заключающиеся в менее четких взглядах на жизнь, чем в образовательных организациях, но вместе с тем более свободных и разноплановых [1].

Цель настоящей работы заключается в исследовании процесса формирования системы поддержки профессионального самоопределения обучающихся в детских общественных организациях. Процесс профессионального самоопределения подростков достаточно сложный и длительный, нуждающийся в педагогическом сопровождении на всех этапах формирования личности.

Исследование процесса формирования системы поддержки профессионального самоопределения обучающихся в современном обществе проведено на основе анализа работ российских специалистов в сфере детских общественных объединений: С. Н. Чистяковой, Т. В. Машаровой, И. С. Даровских, А. С. Бочаровой, Н. П. Гончаровой, Т. К. Констанц и др. [1-4]. Проведенное исследование позволило сформулировать выводы о востребованности детских общественных организаций в процессе профессионального самоопределения обучающихся.

С позиции обеспечения профессионального самоопределения подростков необходимо, чтобы система образовательных и иных

организаций (в том числе, детских общественных) обеспечивала последовательность и системность следующих направлений деятельности (рис. 1).

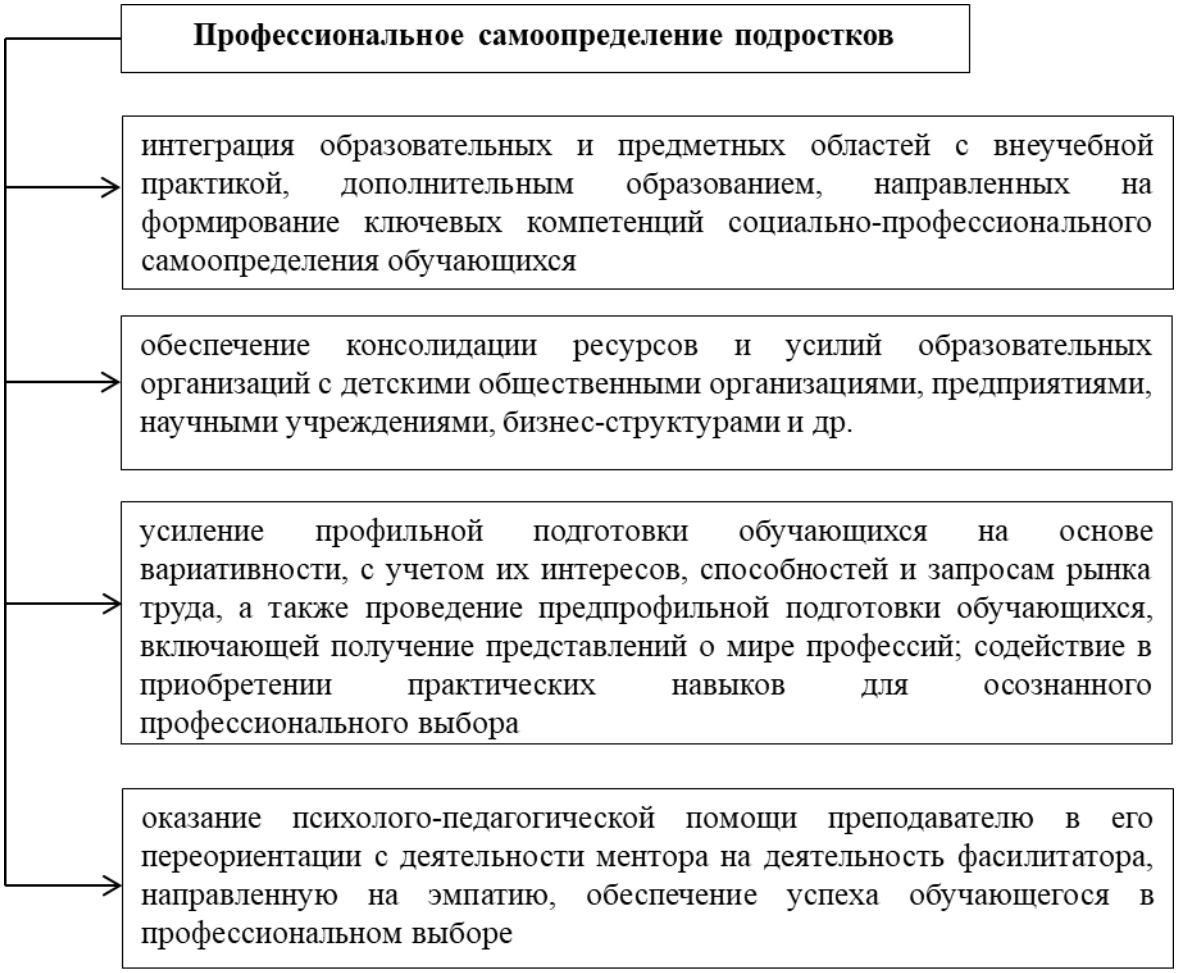

Рисунок 1 – Система действий по обеспечению профессионального самоопределения подростков

Формирования системы поддержки профессионального самоопределения обучающихся в детских общественных организациях основывается на принципе добровольного участия и реализуется также, как и в деятельности системы дополнительного образования. Важным моментом является понимание общих черт и отличий в деятельности дополнительного образования и детского общественного объединения. Общим между ними является добровольность и субъектность как принципы деятельности. Дополнительное образование предлагает образовательные программы, в

рамках которых осуществляется освоение компетенций и самореализация обучающихся в выбранном направлении. Добровольно выбрав образовательную программу, обучающиеся по собственному желанию могут полностью пройти обучение или прервать его, но в рамках программы находятся в условиях педагогического руководства, их деятельность регламентирована конкретным тематическим планом и требованиями программы. В деятельности детских общественных организаций реализуются проекты и идеи в выбранном направлении по инициативе самих участников детского движения.

Группа обучающихся, осваивающих конкретную программу дополнительного образования или внеурочной деятельности, может создавать по своей инициативе общественное объединение или принимать участие в деятельности общественного движения по профилю своей деятельности. Создание общественного объединения включает ряд действий: сбор инициативной группы, проведение учредительного собрания, выбор органов самоуправления, утверждение уставного документа, разработка плана совместных действий и т.д.

Взаимодействие субъектов дополнительного образования, внеурочной деятельности и детских общественных организаций взаимовыгодно, поскольку расширяет возможности обучающихся, способствует переходу от уровня освоения и воспроизведения знаний, умений, компетенций к их применению в продуктивной деятельности по решению актуальных социальных задач.

Детские общественные организации являются компонентом системы социального движения и при этом могут действовать в образовательных организациях.

Система профессионального самоопределения молодых людей состоит из субъектного пространства профессиональной ориентации, включающего:

– личность – самоопределение социальное, профессиональное, образовательное;

– семья и ближайшее окружение – формирование ценностных установок, стихийное и/или целенаправленное профориентационное информирование, поддержка самоопределения и организация любых форм поддержки самоопределения;

– общеобразовательные организации – образовательная деятельность с учетом требований Федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС), в том числе сопровождение профессионального самоопределения;

– организации дополнительного образования (в т.ч. негосударственные) – знакомство (погружение) с содержанием профессиональной деятельности (профессиональные пробы);

– профессиональные образовательные организации, образовательные организации высшего профессионального образования – выполнение требований ФГОС по отношению к своим студентам, по отношению к другим группам населения – знакомство с вариативом образовательно-профессиональных траекторий, содержанием профессий;

– средства массовой информации (СМИ) – формирование позитивного общественного мнения и ценностного отношения к трудовой и профессиональной занятости;

– детские общественные организации – помощь в профессиональном самоопределении по определенным направлениям.

Задачи профессионального самоопределения молодых людей начинаются с дошкольного периода и формируются к моменту получения профессионального образования (табл. 1).

Таблица 1.

Задачи профессионального самоопределения на разных возрастных этапах [4]

Возрастной этап	**Характеристика возрастного периода**	**Задачи профессионального самоопределения**
Дошкольный возраст	Эмоциональнообразный – возникновение интереса к профессиональному миру	Формирование положительного отношения к разнообразию профессий и различным видам труда
1-4 классы	Пропедевтический – понимание трудовой ценности в жизни человека и общества	Становление первоначальных понятий о различных профессиях и осознание важности выбора будущей профессии
5-7 классы	Поисковозондирующий – формирование профессиональной направленности, осознание своих интересов и пр.	Осознанный выбор будущей профессии и формирование индивидуального плана образования с учетом ориентации в профессиональном мире и познавательных интересов
8-9 классы	Развитие профессионального самоопределения – формирование умений соотносить общественные цели, свои интересы и профессиональные потребности с реальностью их воплощения	Приобретение опыта участия в социально-значимом труде, а также на основе формирования уважительного отношения к трудовой функции
10-11 классы / 1-2 курсы ПОО	Уточнение социально-профессионального статуса – формирование аналитической оценки рынка труда, коррекция профессиональных планов, профессиональные пробы	Развитие сознательного отношения к непрерывному образованию как условию успешной профессиональной и общественной деятельности
3-4 курсы ПОО / вуз	Вхождение в профессию – профессиональная реориентация, профессиональная подготовка	Сформированы понимание сущности и социальной значимости профессии, устойчивый интерес к ней, умение и готовность к реориентации, эффективному поведению на рынке труда

Профессиональное самоопределение подростка представляет собой процесс выбора жизненных приоритетов и ориентиров в тесной взаимосвязи с будущей профессией, является результатом его осознанного действия, заключающегося в достижении готовности в психологическом плане к такому выбору при оказании ему педагогической поддержки.

Проблема профессионального самоопределения и подготовки подрастающего поколения к выбору профессионального пути всех этапах становления и развития нашего общества вызывала интерес и активно обсуждалась педагогическим сообществом и общественными

объединениями. И сейчас лучшие практики в сфере профориентации применяются экспертами при разработке новых подходов к профессиональному самоопределению в современных условиях [4].

Приоритетным направлением эффективного взаимодействия между рынком труда, системы образования и общественными организациями является наличие актуальной информации о приоритетах и перспективах развития экономики города, региона и запросах работодателей относительно номенклатуры профессий и специальностей, востребованных в настоящее время на рынке труда.

Детские общественные организации, действуя автономно, на основе самоорганизации и самоуправления, концентрируются на развитии в выбранном направлении, расширяют социальные связи, осваивают новые технологии, в свою очередь способствуя обогащению воспитательной среды системы образования и способствуют формированию системы поддержки профессионального самоопределения обучающихся.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что в современном обществе детские общественные организации оказывают поддержку подрастающему поколению в процессе профессионального самоопределения и выборе трудового пути.

Начиная со школьной скамьи и далее на всех этапах получения образования, молодым людям необходима система поддержки профессионального самоопределения и оказание психолого-педагогической помощи обучающемуся в его жизненном, профессиональном и социальном самоопределении. Несомненно, выбор трудовой деятельности человека определяет его образ жизни и жизненные приоритеты, в то же время, образ жизни оказывает влияние на профессиональное самоопределение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Детское и молодежное движение: история и современность: материалы междунар. науч.-практ. конф. / Отв. ред., авт. предисл. В. А. Кудинов. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2016. – 326 с.
2. Технологии социальной работы с молодежью: учебное пособие / Коллектив авторов; под ред. Н. Ф. Басова. – М.: КНОРУС, – 2016. – 392 с.
3. Чистякова С. Н. Актуальность проблемы профессионального самоопределения обучающихся в современных условиях // Профессиональное образование и рынок труда. – 2018. – № 1. – С. 54-60.
4. Чистякова С. Н. Социально-экономические требования к будущей профессиональной карьере обучающихся в современных условиях // Научно-практическая конференция «Профессиональное образование: отечественный опыт и международные практики» в рамках VII Международных научных чтений, посвящённых 100-летию Героя Советского Союза, академика РАО Сергея Яковлевича Батышева (19 октября 2015 г.). – М.: РАО, 2015. – С. 216-226.

REFERENSES

1. Detskoe i molodezhnoe dvizhenie: istorija i sovremennost': materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf. / Otv. red., avt. predisl. V. A. Kudinov. Kostroma: KGU im. N.A. Nekrasova, 2016. 326 p.
2. Tehnologii social'noj raboty s molodezh'ju: uchebnoe posobie / Kollektiv avtorov; pod red. N. F. Basova. M.: KNORUS, 2016. 392 p.
3. Chistjakova S. N. Aktual'nost' problemy professional'nogo samoopredelenija obuchajushhihsja v sovremennyh uslovijah // Professional'noe obrazovanie i rynok truda. 2018. No 1. Pp. 54-60.

4. Chistjakova S. N. Social'no-jekonomicheskie trebovanija k budushhej professional'noj kar'ere obuchajushhihsja v sovremennyh uslovijah // Nauchno-prakticheskaja konferencija «Professional'noe obrazovanie: otechestvennyj opyt i mezhdunarodnye praktiki» v ramkah VII Mezhdunarodnyh nauchnyh chtenij, posvjashhjonnyh 100-letiju Geroja Sovetskogo Sojuza, akademika RAO Sergeja Jakovlevicha Batysheva (19 oktjabrja 2015 g.). M.: RAO, 2015. Pp. 216-226.

Иванова Мария Валерьевна
аспирант департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
ДШИ им. М. А. Балакирева, концертмейстер,
e-mail: zoom82@inbox.ru

Ivanova Maria V.
Postgraduate student,
Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University,
Children's Art School named after M.A. Balakirev,
Accompanist

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ПУТИ К ИНТЕГРАЦИИ

Аннотация. В рамках статьи рассматривается процесс развития образования и предпосылки возникновения интеграции. Затрагиваются проблемы зарождения интеграционных процессов в образовании, их теоретическая разработка в трудах выдающихся ученых. Дается краткое описание современных педагогических технологий и концепций. Делается акцент на культуровоспитывающей технологии педагога и исследователя И. Н. Закатовой.

Ключевые слова: дополнительное образование, технологии, концепции, интеграция предметов искусства, самооактуальзация, универсальные знания, образовательный ресурс, личностно-ориентированный подход.

CURRENT CHALLENGES OF ADDITIONAL EDUCATION` DEVELOPMENT ON THE WAY TO INTEGRATION

Abstract. Within the framework of the article, the process of development of education and the prerequisites for the emergence of integration. The problems of the origin of integrated processes in education, their theoretical development in the works of outstanding scientists are touched upon. A brief description of modern

pedagogical technologies and concepts is given. The emphasis is made on the culture-raising technology of the modern teacher and researcher I. N. Zakatova.

Keywords: additional education, technologies, concepts, integration of art objects, self-actualization, universal knowledge, educational resource, personality-oriented approach.

Интеграция искусств рассматривается, как правило, с целью оптимизации обучения в общеобразовательной школе. Наша цель – рассмотреть возможности интеграции в системе дополнительного образования.

Образование является деятельностью, направленной на становление «образа» человека, развитие его личности путем овладения определенным жизненным опытом, культурными устоями, в том числе, искусством.

Идея объединения отдельных образовательных областей начала обсуждаться еще в древности, когда из философии стали выделяться отдельные дисциплины. Однако сложности их объединения затормозили интеграцию и фактически свели ее на нет в процессе предметного обучения. Тогда и возникла проблема объединения родственных дисциплин, чтобы получить комплексное знание, основанное на устойчивой связи между различными научно-педагогическими сферами и предметами.

Интеграцию можно определить как единое представление о целом и осознание этой целостности через взаимосвязь комплекса методов, объединенных в систему и определенную последовательность. Сегодня термин «интеграция» рассматривается как одно из основных понятий системного подхода, которая определяет целостность современной образовательной системы и перспективы ее развития [1, с. 9].

Характерно, что уже в педагогическом наследии Я. А. Коменского содержится мысль о том, что основной способ восприятия человеком окружающего мира – это чувственное восприятие. В результате человек

развивается постепенно и последовательно, осознавая универсальную взаимосвязь всего, что существует вокруг него.

В трудах выдающегося русского педагога К.Д. Ушинского также затрагивается тема связей между изучаемыми предметами и их превращением в мировоззренческую систему учащихся. Выдающийся русский ученый-космист Владимир Иванович Вернадский говорил о том, что рост количества и качества знаний, а именно это в настоящее время и происходит, будет способствовать стиранию границ между различными направлениями науки. В связи с этим он подчеркивал важность духовной жизни, способствующей единому восприятию и пониманию мира.

Интегрированное обучение высвечивает универсальные проблемы, возникающие в родственных дисциплинах, помогает увидеть их взаимосвязь и взаимообусловленность. Именно поэтому интеграция становится надежным путем овладения универсальными знаниями, характеризующими не только единичную область, но картину мира в целом [1, с. 114].

Сегодняшние процессы в сфере образования связаны с поиском перспективных дидактических инноваций. Так, интеграция требует создания качественно нового учебного пространства. Оно может называться полихудожественным, поликультурным, кросс-культурным, интегрированным.

В связи с этим Л. Г. Савенкова утверждает, что образовательное пространство в процессе освоения искусства обязательно должно быть единым, обеспечивающим непрерывную преемственность содержания и согласованность технологий [3, с. 92]. В качестве примера родственной технологии можно назвать технологию саморазвивающего обучения, автором которой является академик Г. К. Селевко, основанного на самоопределении, самовыражении, самоутверждении и самоактуализации личности [6].

Современная школа далеко ушла от педагогических моделей прошлого века и образование использует множество новых инструментов передачи знаний и духовного опыта – технологий, разнообразных образовательных ресурсов, новых пространств для обучения и др. [5, с. 84].

Отметим, что на сегодняшний день в начальном образовании сохраняется устойчивая тенденция к изменению содержания структурных компонентов урока. Младший школьный возраст благоприятен для формирования основ эстетического воспитания, художественного вкуса, поскольку ребенок способен видеть, чувствовать красоту и гармонию, эстетически ее оценивать. Это обусловлено познавательными способностями и способом восприятия окружающего мира современными младшими школьниками. В этом плане интегрированное образование способствует развитию новых умений в работе с информацией, систематизации полученных знаний, навыков самостоятельной работы, постижения закономерностей в содержании отдельных предметов, проведения параллелей в историческом, научном и культурном наполнении уроков, их насыщении значимой и интересной информацией [4, с. 260].

Отсюда – развитие интегрированных процессов в начальной школе, разработка новых программ и ресурсов обучения (в частности, технологий), создание учебных, в том числе художественных интегрированных пространств, позволяет говорить о перспективах развития современной образовательной среды, в частности, в организациях дополнительного образования.

Целенаправленное вовлечение школьников в педагогически организованное художественное интегрированное пространство обеспечивает разнообразную творческую, художественную деятельность ребенка и оптимально развивает его природные силы, обеспечивает глубокое постижение эстетических явлений до понимания подлинного искусства и красоты действительности.

Ориентация на учащегося – один из основных признаков, который позволяет определить различия педагогических технологий. Одни технологии ориентируются на возможности педагогической науки, другие – концентрируются на ребенке, становясь личностно-ориентированными. «Ориентация», в отличие от «подхода», отражает идею, а не практический смысл [6].

В процессе использования технологического подхода, как системного явления, появляются новые возможности, помогающие в процессах моделирования и освоения большого количества областей образовательной, педагогической и социальной реальности. Использование такого подхода помогает:

- предугадать результаты и управлять педагогическими процессами;
- анализировать и систематизировать имеющийся опыт;
- решать проблемы образования и социальные вопросы комплексно;
- использовать благоприятные условия для развития учащихся;
- грамотно применять образовательные ресурсы;
- пользоваться эффективными технологиями и концепциями.

В одной из перспективных концепций XXI века – концепции культуросообразного образования, авторами которой являются ученые В. Т. Кудрявцев, В. И. Слободчиков и Л. В. Школяр – описывается основная цель образования – введение ребенка в культуру – процесс его инкультурации [2, с. 32]. Именно поэтому мы опираемся на идеи культуровоспитывающей технологии И. Н. Закатовой. Эту технологию можно рассматривать как современный инновационный образовательный ресурс. Ее педагогические преимущества заключаются в ориентации на индивидуальные запросы и интересы каждого обучающегося с учетом их комплексной реализации в образовательном пространстве организации дополнительного образования [5, с. 213].

Каждый предмет, изучаемый в школьной программе, помогает получить определенную «пробу» личности – такой термин использует И. Н. Закатова в описании культуровоспитывающей технологии. Этот технологический подход дает ребенку новые возможности для развития потенциала его личности с помощью разнообразных видов занятий: это кружки, дополнительные уроки, секции, профили, уклоны и так далее. Такое разделение по интересам в процессе обучения и воспитания не менее важно, чем разделение детей и формирование групп по уровню их развития.

Воспитательная функция обучения в общеобразовательной школе ныне ослаблена, однако ее можно эффективно реализовать в организациях дополнительного образования, которые занимают приоритетное место по обеспечению культурной, духовной и творческой жизни детей, где им предоставляется уникальная возможность индивидуального развития. В настоящее время дополнительное образование становится все более значимым и необходимым, чему во многом способствует применение культуровоспитывающей технологии.

Охарактеризуем ее основные тезисы. Эта технология основана на гуманизации содержания образования и насыщена «кислородом» гуманитарной культуры. Автор считает, что на основе комплексного освоения богатейшего потенциала искусства и мировой культуры можно воспитать личность, стремящуюся к самоактуализации и обладающую чувством социальной ответственности, умеющую использовать и ценить духовные и материальные богатства общества и способствующую восстановлению и обогащению его духовности. Детям предлагаются разнообразные культурологические направления, где наряду с музыкой и изобразительным искусством названы, филология, экология, нравственно-патриотическое воспитание и другие.

Отметим личностную ориентацию педагогического процесса, организованного по логике культуровоспитывающей технологии,

заключающуюся в поиске и развитии задатков, способностей, заложенных природой в каждом ребенке, а также построении личностно-ориентированного учебно-воспитательного процесса. Центром технологий, построенных по принципу личностной-ориентации является личность учащегося, которая достигает наибольшей реализации собственных возможностей с помощью, получения новых знаний и опыта. Основными понятиями для личностно-ориентированных технологий, к которым относится культуровоспитывающая технология И. Н. Закатовой, становятся – развитие, индивидуальность, свобода, самостоятельность и творчество. Для использования данных технологий применяют особые способы и средства образования, которые должны соответствовать индивидуальным способностям учащегося и обеспечивать образование особой среды для становления личности ребенка [5, с. 91].

Применение культуровоспитывающей технологии И. Н. Закатовой подразумевает наличие дифференциации по основным направлениям обучения, их выбор ребенком, а затем интегрированное обучение, что становится главной мотивационной базой занятий в организации дополнительного образования. При этом сохраняется базовое ядро образования, связывающее систему дополнительного образования с общеобразовательной школой.

Технология дифференцированного обучения подразумевает наличие системы из выбранных решений, методов и форм, которые будут отвечать за определенную область учебного процесса. Для грамотной реализации дифференцированного подхода в образовании необходимо правильное формирование групп учащихся. Существует деление по: успеваемости, интересу, уровню самостоятельности; восприятию, развитию памяти, типу мышления; темпам работы, заинтересованности, способностям и т.д. Дифференцированный подход может присутствовать в любой образовательной системе, но в случае с культуровоспитывающей

технологией И. Н. Закатовой он является яркой отличительной чертой, на которой основана технология, ее специфической особенностью, системообразующим фактором. Именно поэтому такую технологию можно отнести к технологиям дифференцированного обучения [5, с. 204].

Интеграция в дополнительном образовании способствует созданию инновационных учебных пространств, развитию у учащихся умений работать с информацией, необходимого навыка самостоятельной работы, проведению параллелей в историческом, культурном, художественном и личностно-развивающем наполнении занятий. Опора на идеи культуравоспитывающей технологии И. Н. Закатовой – содействует созданию новых образовательных пространств и новых ресурсов в интегрированном художественно-эстетическом образовании младших школьников в системе дополнительного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодина Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века: учебник для вузов. – М.: Юрайт, 2017. – 333 с.
2. Кудрявцев В. Т. Культуросообразное образование: концептуальные основания / В. Т. Кудрявцев, В. И. Слободчиков, Л. В. Школяр// Известия РАО. – 2001. – № 4. – С. 4-64.
3. Савенкова Л. Г. Дидактика художественного образования как составляющая часть педагогики искусства. – М.: ИХО РАО, 2011. – 279 с.
4. Селевко Г. К. Воспитательные технологии Г. К. Селевко. – М.: НИИ школьных технологий, 2005. – 320 с.
5. Селевко Г. К. Энциклопедия образовательных технологий. – В 2-х т. – Т. 1. – М.: Народное образование, 2005. – 556 с.
6. Селевко Г. К., Тихомирова Н. К. Педагогика сотрудничества и перестройка школы. – Ярославль, 1990.

REFERENSES

1. Bodina E. A. Muzykal'naja pedagogika i pedagogika iskusstva. Koncepcii XXI veka: uchebnik dlja vuzov. M.: Jurajt, 2017. 333 p.
2. Kudrjavcev V. T. Kul'turosoobraznoe obrazovanie: konceptual'nye osnovanija / V. T. Kudrjavcev, V. I. Clobodchikov, L. V. Shkoljar// Izvestija RAO. 2001. No 4. Pp. 4-64.
3. Savenkova L. G. Didaktika hudozhestvennogo obrazovanija kak sostavljajushhaja chast' pedagogiki iskusstva. M.: IHO RAO, 2011. 279 p.
4. Selevko G. K. Vospitatel'nye tehnologii G. K. Selevko. M.: NII shkol'nyh tehnologiĭ, 2005. 320 p.
5. Selevko G. K. Jenciklopedija obrazovatel'nyh tehnologiĭ. V 2-h t. V. 1. M.: Narodnoe obrazovanie, 2005. 556 p.
6. Selevko G. K., Tihomirova N. K. Pedagogika sotrudnichestva i perestroĭka shkoly. Jaroslavl', 1990.

Киселев Вячеслав Юрьевич
доцент департамента социально-культурной деятельности,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: kisslav@mail.ru

Kiselev VyacheslavYu.
Associate Professor,
Department of Socio-Cultural Activities,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ РЕЖИССЕРСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ ПРОЕКТОВ

Аннотация. В статье рассматривается проблема эффективного взаимодействия режиссера театрализованных массовых представлений и праздников, педагога-организатора досуговой работы, менеджера социально-культурной деятельности со сферой любительского народного творчества. Поднимаются вопросы, связанные с формированием способностей, навыков и умений студентов вузов культуры и искусств, с использованием огромного потенциала любительских творческих коллективов и солистов при подготовке и реализации режиссерских замыслов.

Ключевые слова: режиссер, театрализованные представления, праздник, досуг, социально-культурная деятельность, любительское творчество, творческий коллектив, массовое представление.

PRACTICE-ORIENTED TRAINING OF STUDENTS OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES BY MEANS OF DIRECTING TECHNOLOGIES OF THEATRICAL ENTERTAINMENT PROJECTS

Abstract. The article deals with the problem of effective interaction of the director of theatrical mass performances and holidays, the teacher-organizer of leisure work, the manager of socio-cultural activities with the field of amateur folk

art, and also raises issues related to the formation of abilities, skills and abilities of students of universities of culture and arts, using the huge potential of amateur creative teams and soloists in the preparation and implementation of director's plans.

Keywords: director, tetralized performances, holiday, leisure, Socio-cultural activity, amateur creativity, creative team, mass performance.

В современной учебной и научно-методической литературе по подготовке специалистов социально-культурной деятельности даются разнообразные определения, чем же сегодня является любительское творчество? Если обобщить все то, что изложено в учебной литературе для вузов культуры, то это одна из форм любительской творческой деятельности, которая получила свое развитие ещё в 30-ые годы XX века в Советском Союзе за счёт большой массовости и общедоступности, включившая в себя создание и исполнение силами артистов-любителей художественных произведений разных жанров – вокальных, танцевальных, речевых, оригинальных, спортивно-массовых и т.д., причем музыкальный репертуар включал как произведения современных композиторов, фольклор, а также и классическое музыкальное наследие [4,6] .

Можно сказать, что такое широкое массовое явление – любительское художественное творчество, – получило в СССР огромное развитие в послевоенное время. Именно в 50-80 годы XX века развиваются массовые формы смотров любительского художественного творчества: фестивали, слёты, смотры-конкурсы, концерты, массовые праздники, которые проводились по всей стране: в городах и сёлах, на предприятиях и в учебных заведениях, в армии и на флоте, на заводах и фабриках – везде бурлила творческая жизнь! И, как правило, такими любительскими коллективами руководили профессиональные певцы, музыканты, режиссеры, актеры, хореографы, артисты цирка. Например, в 1987 году студенческая агитбригада

Московского института нефти и газа им. Губкина под руководством автора статьи – дипломированного режиссера клубных массовых представлений МГИК – заняла 1 место среди агитколлективов вузов Москвы на Всероссийском конкурсе агитбригад, посвященном 70-летию Октябрьской революции [2, 3].

Наступил XXI век, идут его 20-е годы, уже 30 лет нет СССР, есть разные страны – Россия, Белоруссия, Узбекистан, Армения и т,д., но это замечательное явление – любительское творчество, никуда не исчезло! Оно так слилось с жизнью людей всех возрастов на протяжении десятков лет, что в настоящее время наблюдается очередной его взлет и появились новые жанры и формы в любительском творческом досуге. Да, к сожалению, многие занятия в таких коллективах стали платными, но во многом это произошло от того, что Дома и Дворцы культуры перестали быть ведомственными по причине закрытия многих предприятий, не выдержавших новые непростые экономические условия 90-х годов, и были вынуждены перейти на самоокупаемость [5, 8].

Однако и в нынешнее время по-прежнему ни одно крупное праздничное событие, где бы оно не проводилось - на предприятии или в институте, в школе или на городских досуговых площадках, в парковых зонах отдыха, в современных креативных кластерах, в различных городах России в целом, невозможно обойтись только профессиональными творческими исполнителями и коллективами. И, как показывает опыт организации массовой праздничной деятельности, обязательно в ней участвуют большие любительские творческие коллективы - для создания, например, театрализованного действа на таких крупных площадках, как стадионы и Дворцы спорта, в историческом ландшафте, Центрах досуга, на городских площадях и других массовых местах. Если рассматривать проведение праздничных программ в Вузах, школах, колледжах, Домах Творчества, Школах искусств, то здесь все театрализованные программы

выстроены исключительно на собственных любительских творческих коллективах [1, 2, 14].

Рассматривая профессионально-ориентированную подготовку будущих специалистов – бакалавров социально-культурной деятельности по программе «Организация и постановка культурно-досуговых программ», исходя из многолетнего опыта автора статьи, надо отметить, что абитуриенты, которые поступают в Институты культуры и искусств на эту специальность, как правило, за годы своей учебы в школах занимались в различных творческих коллективах, но проблемой является поступление по результатам ЕГЭ, а не по творческому экзамену, на котором можно выделить тех, кто уже имеет определенные творческие навыки и развитие. В связи с этим, уже с 1 курса начинается многообразная практическая подготовка к будущей профессиональной деятельности [13].

Так, за 4 года обучения по этой специальности студенты Департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета не только оттачивают на учебных дисциплинах свое актерское, вокальное, хореографическое мастерство, сценарные основы под руководством опытных педагогов – доцентов О. В. Ершовой (сценодвижение и пластика), О. Л. Косибород (вокал, хоровое пение), Н. П. Ганыш (сценическая речь), В. И. Портникова (музыкальное оформление культурно-досуговых программ), преподавателя К. В. Обоимовой (актерское мастерство) и др., но также изучают режиссерские основы праздничных программ, а режиссерские технологии автора статьи внедряются в практическую постановочную работу в рамках предложенных им различных зрелищных проектов на разнообразных досуговых площадках вне стен вуза. В итоге студенты к окончанию бакалавриата должны научиться многочисленным практическим технологиям, в том числе и управлять любительскими творческими коллективами в рамках поставленного руководством (заказчиком) задания, а

это значит, они должны владеть такими профессиональными компетенциями как:

– разработать основную канву и образное решение проекта;

– создать сценарную разработку, а затем и полный сценарий постановки;

– увлечь всем этим участников любительских творческих коллективов;

– отрепетировать, поставить и провести с такими коллективами (или отдельными участниками) многообразные виды и формы культурно-досуговой деятельности, например, тематически вечер, народный праздник, торжественную акцию, эстрадно-концертную программу, творческий фестиваль, смотр-конкурс, новогоднюю праздник и т.д. [4, 9, 10, 12].

Принцип «от исполнительского мастерства к режиссерским вершинам» наполняет процесс совершенствования студентами своего умения танцевать, петь, вести программу новыми, режиссерскими красками, и, конечно, эти исполнительские качества всегда будут востребованы в их дальнейшей творческой жизни. Однако главной своей педагогической целью автор считает превращение обычного способного студента-исполнителя в организованного, креативного, волевого, коммуникабельного организатора-постановщика зрелищных программ, – по сути, в лидера будущих режиссерско-постановочных групп.

Надо подчеркнуть, что некоторые студенты группы СКД-191 Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета уже работают в сфере культуры и досуга, имеют свой самостоятельный постановочный опыт в творческих студиях, Дворцах культуры, школах искусств. Основной их опорой как раз и являются коллективы любительского творчества в этих культурно-досуговых учреждениях [7, 11].

Автор убежден, что именно представители любительского творчества по-прежнему будут играть определяющую роль в успешном проведении различных зрелищных мероприятий, особенно в небольших городах России. Эти творческие коллективы – самые верные помощники режиссера-постановщика в создании любого театрализованного массового действия [5, 15].

Хотелось бы привести несколько примеров из различных творческих студенческих проектов под руководством автора на протяжении нескольких десятилетий, которые и сегодня могут быть весьма актуальны в современной праздничной досуговой деятельности, с учетом изменения дат и лет.

1992 г. – Торжества к 600-летию со дня преставления (кончины) преподобного Сергия Радонежского на Блинной горе в Сергиевом Посаде. Художественно-историческое представление по книге «Житие Сергия» с участием творческих коллективов города и студентов.

1994 г. – берег Оки – фольклорный праздник на День Города Каширы. Участники – студенты и любительские коллективы города.

1996 г. – Праздник к 850-летию города Зарайска. На территории древнего Кремля творческие коллективы из Зарайска, Рязани, Озёр создали с помощью режиссерской группы и студентов музыкальное ландшафтное художественно-историческое представление.

1997 г. – 820-летие Коломны. У одной из стен Кремля был сделан исторический спектакль «Трубы трубят на Коломне» с участием десятков местных любительских коллективов и студенческой группы автора

2002 г. – Московская Масленица – Ежедневные масленичные гуляния в разных местах Москвы – ВДНХ, МГУ, Васильевский спуск, Дворец Творчества детей и юношества на Воробьевых горах.

2006 г. – Владимирская область. Александрова слобода Ивана Грозного. Режиссерская работа автора и его студентов – проведение Исторического фестиваля «Царские забавы», где принимали активное

участие любительские коллективы из Александрова, Сергиева Посада, Струнино.

Огромный опыт работы с любительскими творческими коллективами был получен и накоплен студентами в Новогодних кампаниях по 20-25 представлений в 2010-11 годах во Дворце Культуры ЗИЛ, в 2011-12 годах – в Творческом Центре «Москворечье». Студенты не только играли роли различных сказочных персонажей в театрализованных представлениях в фойе и на основной сцене, но некоторые из них были со-постановщиками разных зрелищных номеров и эпизодов с участием творческих коллективов этих досуговых учреждений.

2017 год – 100-летие Октябрьской Революции. Одно из значимых театрализованных мероприятий в Санкт - Петербурге состоялось в Манеже Кадетского Корпуса на Васильевском острове под названием «Сто оттенков красного». Автор со своими студентами были постановщиками гала-представления вместе с любительскими творческими коллективами Санкт-Петербурга и знаменитыми рок-группами Аквариум и АВИА.

2020 г., март – 100-летие Чувашской Республики во Дворце спорта «Чебоксары-Арена» (как оказалось, это было практически последнее массовое мероприятие до пандемии). В этом театрализованном представлении принимали участие исключительно творческие коллективы школ, институтов, клубных учреждений и военно-исторических клубов этого региона. Это был очень срочный заказ – необходимо было за полмесяца сделать почти невозможное – придумать и написать сценарий, сделать фонограммы и видеоконтент, найти местные творческие коллективы и отрепетировать с ними часовое массовое действо – сначала в физкультурном зале школы, а затем – за два дня – во Дворце Спорта, конечно, со всеми спецэффектами, лазерами, светом, переменой декораций, выходами-уходами десятков коллективов. Мы понимали, что сможем это осуществить, только опираясь на своих студентов и выпускников, поэтому по всей России был дан

клич – «на помощь!», и в Чебоксары съехалась целая команда наших единомышленников, которые прошли в свое время с нами большую школу создания крупных театрализованных представлений, которым были прекрасно известны наши требования и принципы в постановочной работе с большими группами актеров-любителей. В целом, всё состоялось на высоком уровне и получило отличную оценку руководства Чувашии.

Таким образом, автор (который сам в детстве с 1969-по 1979 годы был солистом Ансамбля песни и пляски им. Локтева) делает вывод и обосновывает значимость взаимодействия режиссера, педагога, менеджера со всем, что связано любительским художественным творчеством в нашей стране. Главным в этом процессе – передача собственного большого практического опыта будущим специалистам социально-культурной деятельности по организации и постановке культурно - досуговых программ, которые сегодня весьма востребованы у разновозрастного населения города.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дольгирева Е. В. Система мониторинга и контроля формирования сценарно-режиссерской техники бакалавров социально-культурной деятельности // Среднее профессиональное образование. – М.: СПО, 2017. – No 3. – С. 38-44.
2. Дольгирева Е. В. Режиссура социально-культурной деятельности в профессионально-педагогическом образовании // Среднее профессиональное образование. – М.: СПО, 2019. – № 3. – С. 14-19.
3. Киселева О. И. Педагогический маркетинг как инструмент повышения конкурентоспособности современного учителя // Среднее профессиональное образование. – 2009. – № 9. – С. 39-40.
4. Киселева О. И. Педагогические условия формирования конкурентоспособности вуза в современном экономическом развитии образования // Вестник экономической интеграции. – 2014. – № 5 (74). – С. 93-96.

5. Киселева О. И., Медведь Э. И. Анализ состояния развития эвент-технологий в индустрии креативного досуга в современных условиях мегаполиса // Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив / Под научной редакцией П. П. Терехова. – 2018. – С. 533-539.
6. Медведь Э. И. Профессионально-ориентированная подготовка студентов к эстетическому воспитанию школьников в условиях педагогического колледжа (На прим. специальности 0303 "Иностранный язык"): дис. …канд. пед. наук. – М., 1998.
7. Медведь Э. И. Студенческая молодежь как субъект социально-культурной адаптации в условиях столичного мегаполиса // Актуальные проблемы социального развития разных групп населения в социокультурном пространстве столичного мегаполиса. Сборник статей по результатам городской межвузовской научно-практической конференции. – 2013. – С. 149-154.
8. Медведь Э. И. Индустрия креативного досуга в городском пространстве / Э. И. Медведь, Г. И. Грибкова, О. И. Киселева // UniverCity: Города и Университеты. – М., 2018. – С. 207-223.
9. Опарина Н. А. Речевые жанры эстрады в культурно-досуговых программах. Учебное пособие. – М., 2017.
10. Опарина Н.А. Праздник в структуре досуга как уникальная воспитательная система / Н. А. Опарина, И. Д. Левина, М. Г. Кайтанджян // Среднее профессиональное образование. – 2017. – № 2. – С. 48.
11. Сергеева В. П. Технология взаимодействия вуза и учреждений культуры в развитии индустрии креативного досуга / В. П.Сергеева, Э. И. Медведь, О. И. Киселева // Среднее профессиональное образование. – 2018. – № 3. – С. 41-45.
12. Социально-культурное взаимодействие вуза и предприятий индустрии креативного досуга в условиях столичного мегаполиса: коллективная монография / Г. В. Ганьшина, Г. И. Грибкова, В. П. Сергеева,

О. И. Киселева, О. Л. Косибород, И. Д. Левина, Э. И. Медведь, С. Ш. Умеркаева. – М.: УЦ «Перспектива», 2020.

13. Medved E.I. Education and upbringing as socio-cultural development factors of contemporary society / E. I. Medved, Ch. B. Daletsky, T. L. Khudyakova, S. P. Kulikov, L. V. Shukshina, R. S. Khammatova, O. V. Shbanova // International Journal of Applied Exercise Physiology. – 2019. – Т. 8. – № 2.1. – С. 598-603.

REFERENSES

1. Dol'gireva E. V. Rezhissura social'no-kul'turnoj dejatel'nosti v professional'no-pedagogicheskom obrazovanii // Srednee professional'noe obrazovanie. M.: SPO, 2019. No 3. S. 14-19.
2. Dol'gireva E. V. Sistema monitoringa i kontrolja formirovanija scenarno-rezhisserskoj tehniki bakalavrov social'no-kul'turnoj dejatel'nosti // Srednee professional'noe obrazovanie. M.: SPO, 2017. No 3. Pp. 38-44.
3. Kiseleva O. I. Pedagogicheskie uslovija formirovanija konkurentosposobnosti vuza v sovremennom jekonomicheskom razvitii obrazovanija // Vestnik jekonomicheskoj integracii. 2014. No 5 (74). Pp. 93-96.
4. Kiseleva O. I. Pedagogicheskij marketing kak instrument povyshenija konkurentosposobnosti sovremennogo uchitelja // Srednee professional'noe obrazovanie. 2009. No 9. Pp. 39-40.
5. Kiseleva O. I., Medved' Je. I. Analiz sostojanija razvitija jevent-tehnologij v industrii kreativnogo dosuga v sovremennyh uslovijah megapolisa // Social'no-kul'turnaja dejatel'nost': vektory issledovatel'skih i prakticheskih perspektiv / Pod nauchnoj redakciej P. P. Terehova. 2018. Pp. 533-539.
6. Medved' Je. I. Industrija kreativnogo dosuga v gorodskom prostranstve / Je. I. Medved', G. I. Gribkova, O. I. Kiseleva // UniverCity: Goroda i Universitety. M., 2018. Pp. 207-223.
7. Medved' Je. I. Professional'no-orientirovannaja podgotovka studentov k jesteticheskomu vospitaniju shkol'nikov v uslovijah pedagogicheskogo

kolledzha (Na prim. special'nosti 0303 "Inostrannyj jazyk"): dis. …kand. ped. nauk. M., 1998.

8. Medved' Je. I. Studencheskaja molodezh' kak sub#ekt social'no-kul'turnoj adaptacii v uslovijah stolichnogo megapolisa // Aktual'nye problemy social'nogo razvitija raznyh grupp naselenija v sociokul'turnom prostranstve stolichnogo megapolisa. Sbornik statej po rezul'tatam gorodskoj mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. M., 2013. Pp. 149-154.
9. Oparina N. A. Rechevye zhanry jestrady v kul'turno-dosugovyh programmah. Uchebnoe posobie. M., 2017.
10. Oparina N.A. Prazdnik v strukture dosuga kak unikal'naja vospitatel'naja sistema / N. A. Oparina, I. D. Levina, M. G. Kajtandzhjan // Srednee professional'noe obrazovanie. 2017. No 2. Pp. 48.
11. Sergeeva V. P. Tehnologija vzaimodejstvija vuza i uchrezhdenij kul'tury v razvitii industrii kreativnogo dosuga / V. P.Sergeeva, Je. I. Medved', O. I. Kiseleva // Srednee professional'noe obrazovanie. 2018. No 3. Pp. 41-45.
12. Social'no-kul'turnoe vzaimodejstvie vuza i predprijatij industrii kreativnogo dosuga v uslovijah stolichnogo megapolisa: kollektivnaja monografija / G. V. Gan'shina, G. I. Gribkova, V. P. Sergeeva, O. I. Kiseleva, O. L. Kosiborod, I. D. Levina, Je. I. Medved', S. Sh. Umerkaeva. M.: UC «Perspektiva», 2020.
13. Medved E.I. Education and upbringing as socio-cultural development factors of contemporary society / E. I. Medved, Ch. B. Daletsky, T. L. Khudyakova, S. P. Kulikov, L. V. Shukshina, R. S. Khammatova, O. V. Shbanova // International Journal of Applied Exercise Physiology. 2019. V. 8. No 2.1. Pp. 598-603.

Малащенко Валерий Олегович
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Антонова Марина Александровна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Белоконь Игорь Андреевич
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Вязников Алексей Владимирович
старший преподаватель департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: iki.info@mgpu.ru

Malaschenko Valery O.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Antonova Marina A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Belokon Igor A.
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Vyaznikov Alexey V.
Senior Lecturer,
Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ НА ОСНОВЕ MIDI-ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. В публикации раскрываются теоретические и технологические аспекты интеграции и реализации учебных процессов на

основе MIDI-технологий на различных уровнях музыкального образования. Рассматриваются аппаратные и программные разновидности MIDI-технологий, применяемые в музыкальной исполнительской, творческой и образовательной деятельности. Описывается формы практического обучения студентов института культуры и искусств московского городского педагогического университета.

Ключевые слова: MIDI-технологии, цифровой интерфейс музыкальных инструментов, музыкальное образование, инструментальное исполнительство, обучение студентов, обучение студентов, электронное музыкальное исполнительство, педагогический университет.

SPECIFIC IMPLEMENTATION OF MUSICAL EDUCATION OF STUDENTS BASED ON MIDI TECHNOLOGIES

Abstract. The publication reveals the theoretical and technological aspects of integration and implementation of educational processes based on MIDI technologies at various levels of music education. Hardware and software varieties of MIDI technologies used in musical performance, creative and educational activities are considered. The forms of practical training of students of the Institute of Culture and Arts of the Moscow City Pedagogical University are described.

Keywords: MIDI technologies, digital interface of musical instruments, music education, instrumental performance, student education, student education, electronic music performance, pedagogical university.

Обновление содержания учебных планов образовательных учреждений различного уровня является важной и в определенной степени первоочередной задачей на пути к эффективной модернизации системы обучения. Специфика профессионального творческого образовательного пространства во многом построена на фундаментальных традиционных принципах, что в свою очередь способствует одновременному сохранению

классических форм реализации в области искусства. Одновременно устоявшийся механизм консервации в чрезмерных масштабах образовательной парадигмы в области искусства создает препятствие перед естественными процессами стихийного обновления принципов, подходов и содержания обучения. В то же время данная особенность построения обучения в области искусства является сберегающей и сдерживающей в контексте современных стихийных трендов цифровизации и виртуализации большинства аспектов культурных составляющих общества. Период вынужденной социальной изоляции, затронувший всю мировую общественность, укрепил позиции виртуального потребления аудиального и визуального контента не только в сфере массовой культуры, но и области фундаментальных форм искусства, опирающихся на первичные формы естественного восприятия произведений живописи, драматургии, музыкального исполнения и синтетических форм сценического воплощения.

Подобная модель взаимодействия субъекта восприятия и объекта искусства формирует устойчивую рефлексию личного, виртуального соприкосновения с контентом, но не с произведением искусства в его первозданном виде. Данный виртуальный феномен передачи образов произведений равнозначно реализуется, как в статических, так и в динамических формах искусства. Фактор интенсивного развития технологий дополненной, виртуальной реальности, трехмерной видеосъемки в перспективе компенсирует и двухмерную специфику современного цифрового потребления контента.

В контексте подобных перспектив необходимо более оперативно моделировать механизмы преобразований в образовательной среде в области искусства, прогнозировать новейшие формы реализации профессиональной деятельности, как на уровне сообщества, так и на законодательном, формирующем образовательное содержание уровнях.

Музыкальное образование, в силу ряда специфических особенностей, представляет собой одно из самых консервативных направлений педагогики, вследствие чего, внедрение в этот процесс достижений научно-технического прогресса и современных компьютерных технологий является крайне непростой задачей.

Классическая музыкальная педагогика России имеет вековой опыт реализации подготовки исполнителей и педагогов. Её ключевые принципы доказали свою высокую эффективность. В процессе воспитания специалистов различных специальностей педагоги опираются на многовековые традиции классического музыкального исполнительства, сохранение которых является важной задачей искусства и образования. Результаты профессиональной деятельности отечественных музыкантов демонстрируют высокие показатели в России и за рубежом.

Одной из черт классического музыкального образования является дистанцирование от общего состояния массовой культуры и современных технологий. Определяя общие принципы классического музыкального воспитания, следует рационально дифференцировать область практического применения таковых. В ситуации воспитания аутентичных носителей культуры классического исполнения данные методические алгоритмы являются неоспоримо универсальными и основообразующими. В процессе воспитании специалистов-музыкантов, ориентирующихся на деятельность в области современного музыкального искусства и массовой культуры со своими специфическими особенностями и чертами, консервативные педагогические принципы потребуют системного дополнения. Формировать дополнения следует, основываясь на сбалансированном синтезе широкого спектра инноваций последних десятилетий.

В первую очередь это касается степени допустимости массовой интеграции современных профильных технологий в процесс профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей. К таковым

относятся электронные музыкальные инструменты, профильное программное обеспечение и звуковое оборудование, практические навыки владения которыми в современном музыкальном искусстве с каждым годом становятся все более актуальными. Перечисленные технологии однородны и базируются на цифровом интерфейсе музыкальных инструментов – MIDI.

MIDI-технологии представляют собой совокупность аппаратных, технических и программных решений, работающих на унифицированном цифровом протоколе передачи информации, который был создан исключительно для потребностей профессиональной музыкально-исполнительской и творческой деятельности. Инфраструктура цифрового интерфейса позволяет осуществлять совместное взаимодействии электронных музыкальных инструментов, компьютерных устройств и программ различных моделей и производителей.

MIDI кодировка в сочетании с аппаратным или программным секвенсором позволяет с высокой точностью фиксировать параметры единичного музыкального звука, объединять их в суммарную последовательность событий во временной координатной плоскости. Вводить в секвенсор MIDI информацию можно при помощи совместимого аппаратного устройства, в качестве которого, как правило, выступает клавишный электронный музыкальный инструмент.

Данные о силе нажатия клавиши, её высоты, длины и другие параметры представляются в формате цифрового кода, запись последовательности можно осуществить в секвенсор. Полученная последовательность MIDI данных может быть отредактирована или перенесена на цифровой носитель.

В отличии от стандартного формата цифровой звуковой информации, MIDI информация имеет высокоточную фиксацию параметров каждой ноты. MIDI информацию возможно вводить и выводить с использованием совместимых устройств компьютерных программ.

Возможности MIDI кодировки в современных условиях представляют собой альтернативную цифровую нотную письменность, которая способствует расширению творческого инструментария музыкантов различных специальностей. Из этого следует неразрывность освоения компьютерных музыкальных программ и звукового оборудования при обучении исполнительству на электронных музыкальных инструментах.

Компетентность в области MIDI-технологий в одинаковой степени необходима музыкантам, как исполнительских, так и теоретических направлений, в особенности в педагогическом образовании. В современных условиях повышенной потребности в музыкантах педагогах, которые обладают широким спектром умений эффективно применять музыкально-компьютерных технологии в своей профессиональной деятельности.

В рамках реализации в области подготовки специалистов в сфере музыкального образования и искусства, MIDI-технологии целесообразно специально выделить из общей массы знаний в области музыкально-компьютерных технологий, как отдельный фундаментальный элемент. Следует отметить, что понятие музыкально-компьютерных технологий является локальным в общей системе знаний, в силу возникновения, как дифференцированной области.

В настоящее время изучение современных компьютерных программ и преподавание электронных музыкальных инструментов успешно практикуется в художественном и педагогическом образовании, на уровнях музыкальных школ, педагогических колледжей и вузов.

Иная обстановка складывается в творческих колледжах и вузах. Доминирующие консервативные взгляды педагогического сообщества не приветствуют популяризации подобных форматов обучения. Высшие учебные заведения творческой направленности, к которым относятся консерватории, музыкальные академии и институты не соотносят область

применения программных и аппаратных MIDI-технологий к исполнительской деятельности.

На всех направлениях музыкальных специальностей творческих вузов в рамках дисциплины «Музыкальная информатика», как правило, изучаются лишь нотные и звуковые редакторы. Углубленное изучение особенностей применения данных технологий реализуется в рамках подготовки специалистов в сфере звукорежиссуры. Особенности применения музыкальных компьютерных программ и электронных музыкальных инструментов изучают в процессе профессиональной подготовки композиторов и теоретиков.

В перечисленных областях профессиональной музыкальной деятельности освоение цифровых музыкальных технологий, безусловно, является необходимым, но следует рассматривать и формы их интеграции в контексте современного инструментального исполнительства. Отношение к интеграции данных направлений в учебно-исполнительскую подготовку студентов со стороны профессорско-преподавательского состава творческих вузов не однозначно. Многие педагоги видят в подобных тенденциях риски вытеснения культуры исполнения на классических акустических музыкальных инструментах. Статус электронного музыкального исполнителя в современной системе музыкального образования еще четко не обозначен.

На современном этапе развития рационально рассматривать исполнительские компетенции в области электронного музыкального инструментария и музыкально-компьютерных технологий, как закономерное дополнение к системе базовой исполнительской подготовки.

Педагогические разработки в сфере моделирования оптимальной траектории развития современного музыкального инструментального исполнительства в контексте достижений программных и аппаратных MIDI-технологий является перспективной задачей. В данном направлении работают множество высших учебных заведений, каждое из которых

генерирует свои принципы и подходы к реализации инновационных форм учебной деятельности.

Однако ведущая роль в решении подобных задач стоит перед Российским педагогическим сообществом, педагогическими вузами в целом. Именно в их компетенции находятся процессы разработки новых образовательных программ, отвечающих запросам времени.

В настоящее время активные учебно-методические разработки по интеграции музыкально-компьютерных технологий и электронного музыкального инструментария в учебную подготовку ведутся в ряде Российских педагогических вузов. В данной публикации описываются результаты научно-педагогической деятельности по интеграции музыкально-компьютерных технологий и электронного музыкального инструментария в процесс подготовки студентов музыкально-педагогических направлений департамента музыкального искусства института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. Реализация проходит в период с 2015 по настоящее время.

Интеграция музыкально-компьютерных технологий в учебный процесс подготовки студентов музыкально-педагогических направлений департамента музыкального искусства института культуры и искусств Московского городского педагогического университета основывался на изучении возможностей современных программных и аппаратных компонентов на основе цифрового интерфейса музыкальных инструментов. Реализация успешно проходит и развивается с 2012 года по настоящее время.

Моделирование педагогический и материально-технических условий функционирования образовательного пространства являлась основой построения взвешенного и сбалансированного учебного процесса студентов. Решение задач по выбору, приобретению, установки и эксплуатации программных и аппаратных ресурсов, составляющих основу обновления практических форм учебной деятельности.

Важно отметить обобщение ролей в общем вкладе в развития направления. Естественная общая технологическая грамотность современных студентов, их заинтересованность в новых формах творческой деятельности способствует корректировки траекторий интеграции новых образовательных форматор.

В основу построения широкоформатного процесса обучения студентов с применением MIDI-технологий заложен ключевой принцип высшей ценности – творческой деятельности, создание конечного творческого контента или контента с отложенным процессом реализации.

Первично происходило освоение студентами современного профильного программного обеспечения. Студенты изучали интерфейс и возможности компьютерных программ цифровых звуковых рабочих станций, виртуальных инструментов и эффектов.

В ходе экспериментов студенты пианисты исполняли фортепианные и органные музыкальные произведения на различных электронных клавишных музыкальных инструментах: синтезаторах, цифровых пианино и цифровых органов. Осуществлялось комбинирование нескольких клавишных инструментов, имитирующих поли-мануальную конструкцию органа. На электронных клавишных музыкальных инструментах использовались как приближенные к акустическим инструментах тембры, так и тембры яркого специфического электронного звучания.

В качестве дополнения к аппаратным инструментам в процессе исполнительской деятельности использовались компьютерные программы, виртуальные музыкальные инструменты (VST). Исполнение на них было возможно за счет подключения электронных клавишных музыкальных инструментов, как MIDI-устройства к компьютеру. В составе данной комбинации компьютер выполнял функцию звукового процессора, отвечающего за реализацию звучания виртуальных инструментов в реальном времени.

Смешивание и обработка звуковых сигналов аппаратных и виртуальных музыкальных инструментов осуществлялось с помощью дополнительного звукового оборудования: микшерского пульта, динамического компрессора и акустических систем. Данные виды практической деятельности со студентами-пианистами осуществлялись на индивидуальных дисциплинах инструментального цикла. Формы исполнительской деятельности включали в себя сольное и ансамблевое исполнение на музыкальных инструментах.

Обобщенные результаты практической деятельности студентов в рамках освоения программных и аппаратных компонентов MIDI-технологий позволили выявить высокую эффективность параллельного взаимодействии работы в компьютерном классе и в классе инструментального исполнительства. Полученные данные легли в основу создания учебных программ новых дисциплин и успешно реализуются в процессе обучения студентов музыкальных направлений бакалавриата и магистратуры института культуры и искусств Московского городского педагогического университета.

Перспективы реализации подобного подхода к построению учебного процесса именно на ступенях высшего педагогического образование позволяет способствовать обновлению базовых профессиональных компетенций представителей музыкальных профессий различных направлений в контексте межпредметного сбалансированного взаимодействия на основе MIDI-технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова М.А. Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента (на материале занятий фортепианным ансамблем): дис... кандидата педагогических наук. – М., 2008. – 160 с.

2. Артемова Е.Г. Интерактивное проектирование в подготовке педагога-музыканта / Е. Г. Артемова, М. А. Антонова, И. А. Белоконь // Среднее профессиональное образование. – 2020. – № 1 (293). – С. 19-21.
3. Антонова М. А., Белоконь И. А. Проблема развития интереса учащихся к классической музыке в отечественной фортепианной педагогике // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2019. – Т. 1. – С. 132-138.
4. Князева Г. Л., Белоконь И. А. Категория художественного стиля как системообразующий фактор знаний будущих педагогов-музыкантов // Среднее профессиональное образование. – 2016. – № 6. – С. 48-51.
5. Вязников А. В. Самостоятельное изучение хоровой партитуры студентами не дирижерской специальности: к постановке проблемы // Подготовка педагогических кадров в системе столичного образования. Материалы городской научно-практической конференции. – М., 2010. – С. 57-59.
6. Вязников А. В. Современная хоровая партитура: синтез традиционных и новых навыков изучения // Стратегии развития образовательного пространства в контексте интеграции культуры и искусства. – М.: Перо, 2016. – С. 63-68.
7. Малащенко В. О. История развития и становления клавишных синтезаторов и MIDI-интерфейса // Современные тенденции развития культуры, искусства и образования. Коллективная монография. – М., 2017. – С. 199-204.
8. Малащенко В. О. Применение мультимедийного оборудования в профессиональной деятельности учителя музыки // Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании. Коллективная монография. – М., 2016. – С. 157-163.
9. Малащенко В.О. MIDI-технологии и их применение в современном музыкальном образовании // Современные тенденции развития культуры, искусства и образования. Коллективная монография. – М., 2017. – С. 204-209.

10. Малащенко И. Ю. Специфика профессиональной подготовки учителя музыки в условиях информационного общества // Музыкальное образование и наука в современном мире. Материалы международной научно-практической конференции. – М., 2019. – С. 142-148.
11. Albakova Z. A. M. Psychological and pedagogical prevention of deviant behavior among the student youth (theory and practice of domestic studies) / Z. A. M. Albakova, V. A. Matanis, I. N. Zakasovskaia, V. O. Malaschenko// EurAsian Journal of BioSciences. – 2020. – Т. 14. – № 2. –С. 4085-4093.
12. Malaschenko V. O. Theoretical and practical aspects of integrating the computer and music technologies into the instrumental performance training of the pedagogical university students / V. O. Malaschenko, M. A. Antonova, G. L. Knyazeva, I. A. Belokon// SHS Web of Conferences. International Scientific and Practical Conference “Theory and Practice of Project Management in Education: Horizons and Risks”. – 2020. – С. 1014.

REFERENSES

1. Antonova M.A. Pedagogicheskie uslovija podgotovki uchitelej muzyki v klasse osnovnogo muzykal'nogo instrumenta (na materiale zanjatij fortepiannym ansamblem): dis... kandidata pedagogicheskih nauk. M., 2008. 160 p.
2. Artemova E.G. Interaktivnoe proektirovanie v podgotovke pedagoga-muzykanta / E. G. Artemova, M. A. Antonova, I. A. Belokon' // Srednee professional'noe obrazovanie. 2020. No 1 (293). Pp. 19-21.
3. Antonova M. A., Belokon' I. A. Problema razvitija interesa uchashhihsja k klassicheskoj muzyke v otechestvennoj fortepiannoj pedagogike // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. 2019. V. 1. Pp. 132-138.
4. Knjazeva G. L., Belokon' I. A. Kategorija hudozhestvennogo stilja kak sistemoobrazujushhij faktor znanij budushhih pedagogov-muzykantov // Srednee professional'noe obrazovanie. 2016. No 6. Pp. 48-51.
5. Vjaznikov A. V. Samostojatel'noe izuchenie horovoj partitury studentami ne dirizherskoj special'nosti: k postanovke problemy // Podgotovka

pedagogicheskih kadrov v sisteme stolichnogo obrazovanija. Materialy gorodskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. M., 2010. Pp. 57-59.

6. Vjaznikov A. V. Sovremennaja horovaja partitura: sintez tradicionnyh i novyh navykov izuchenija // Strategii razvitija obrazovatel'nogo prostranstva v kontekste integracii kul'tury i iskusstva. M.: Pero, 2016. Pp. 63-68.
7. Malashhenko V. O. Istorija razvitija i stanovlenija klavishnyh sintezatorov i MIDI-interfejsa // Sovremennye tendencii razvitija kul'tury, iskusstva i obrazovanija. Kollektivnaja monografija. M., 2017. Pp. 199-204.
8. Malashhenko V. O. Primenenie mul'timedijnogo oborudovanija v professional'noj dejatel'nosti uchitelja muzyki // Innovacionnye processy v kul'ture, iskusstve i obrazovanii. Kollektivnaja monografija. M., 2016. Pp. 157-163.
9. Malashhenko V.O. MIDI-tehnologii i ih primenenie v sovremennom muzykal'nom obrazovanii // Sovremennye tendencii razvitija kul'tury, iskusstva i obrazovanija. Kollektivnaja monografija. M., 2017. Pp. 204-209.
10. Malashhenko I. Ju. Specifika professional'noj podgotovki uchitelja muzyki v uslovijah informacionnogo obshhestva // Muzykal'noe obrazovanie i nauka v sovremennom mire. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. M., 2019. Pp. 142-148.
11. Albakova Z. A. M. Psychological and pedagogical prevention of deviant behavior among the student youth (theory and practice of domestic studies) / Z. A. M. Albakova, V. A. Matanis, I. N. Zakasovskaia, V. O. Malaschenko// EurAsian Journal of BioSciences. 2020. V. 14. No 2. Pp. 4085-4093.
12. Malaschenko V. O. Theoretical and practical aspects of integrating the computer and music technologies into the instrumental performance training of the pedagogical university students / V. O. Malaschenko, M. A. Antonova, G. L. Knyazeva, I. A. Belokon// SHS Web of Conferences. International Scientific and Practical Conference “Theory and Practice of Project Management in Education: Horizons and Risks”. 2020. P. 1014.

Алейникова Алина Сергеевна
преподаватель,
кафедра «Художественно-техническое оформление печатной продукции»,
Институт графики и искусства книги имени В. А. Фаворского,
ФГАОУ ВО «Московский политехнический университет»,
e-mail: alinaleynikova@gmail.com

Aleinikova Alina S.
Lecturer,
Department "Art and technical design of printed materials",
Institute of Graphics and Art of the book named after V. A. Favorsky,
Moscow Polytechnic University

ОБ АКТУАЛЬНОСТИ ИЗУЧЕНИЯ МОУШН-ДИЗАЙНА ПРИ ПОДГОТОВКЕ ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ

Аннотация. Технологическая трансформация затрагивает все сферы человеческой деятельности, в том числе профессию графического дизайнера. Статическая городская наружная полиграфия сменяется экранами, интерфейсы сервисов усложняются, стараясь стать при этом более удобными для пользователей, реклама в сети соревнуется за вовлечение потребителей – всё это делает навыки работы с моушн-дизайном необходимыми при подготовке всех видов специалистов творческих направлений. Задача этой статьи систематизировать сферы применения моушн-дизайна и соотнести это с учебным процессом студентов-дизайнеров.

Ключевые слова: дизайн, образование, прикладная анимация, моушн-дизайн, графика, искусство, реклама.

ON THE RELEVANCE OF STUDYING MOTION DESIGN IN TRAINING GRAPHIC DESIGNERS

Abstract. Technological transformation affects all spheres of human activity, including the profession of a graphic designer. Static urban outdoor printing is replaced by screens, service interfaces are becoming more complex, trying to become more user-friendly, online advertising is competing for consumer engagement – all this makes the skills of working with motion design a must for

training all kinds of creative professionals. The purpose of this article is to systematize the scope of motion design and relate it to the educational process of design students.

Keywords: design, education, applied animation, motion design, graphics, art, marketing.

Согласно отчётностям мировых исследовательских компаний, с каждым годом мы видим увеличение количества цифровых устройств и скорости передачи данных в сети Интернет. Технологическая трансформация затрагивает все сферы человеческой деятельности, в том числе профессию графического дизайнера. Актуальное положение дел в сфере потребляемого визуального контента хорошо описано в статьях Дмитриева О. А., Пинчук Е. С. и др. Эпоха экономики внимания и эмоционального маркетинга требует от дизайнеров всё более динамичных решений. Статическая городская наружная полиграфия сменяется экранами, интерфейсы сервисов усложняются, стараясь остаться при этом удобными для пользователей, реклама в сети соревнуется за вовлечение потребителей – всё это делает навыки работы с моушн-дизайном просто необходимыми при подготовке всех видов специалистов творческих направлений.

Изучением истории развития прикладной анимации и актуализацией её сегодняшнего понимания занимались Комарова А., Чулюскина Т. Н., Кочнева А. В. и др. Задача этой статьи систематизировать сферы применения моушн-дизайна и соотнести это с учебным процессом студентов-дизайнеров.

Анимация может быть как отдельной дисциплиной в учебном плане, так и являться одним из заданий в процессе освоения других дисциплин. В обоих случаях анимационные упражнения помогут студентам глубже разобраться в поставленных задачах и получить актуальные проекты в будущее портфолио. В этой статье обозначим основные типы носителей и заданий с которыми такая работа будет наиболее эффективна.

Иллюстрация. Работа с прикладной графикой разного характера часто является сферой интересов студентов-дизайнеров. Добавляя анимационные задания в этот процесс, мы можем посмотреть под другим углом на сюжеты, общую композицию и работу с пространством. Обдумывая кадр в движении, иллюстратор продумывает составляющие сцены более детально: разбивает на планы, принимает решения о взаимодействии объектов между собой, расстоянии между ними и так далее. Работа с анимацией персонажей помогает лучше понимать характер через передачу непосредственного движения жестов и мимики. Классическое анимационное упражнение «крутка» позволит точно разобраться, как же герой иллюстрации выглядит с разных сторон, что способствует дальнейшему более свободному его использованию в композициях, позволяет студенту не «застревать» в шаблонах поз и ракурсов, если задание предполагает серию иллюстраций с одним и тем же героем (рис. 1).

Рисунок 1 – Кадры из анимации по упражнению «Крутка» студентки Московского политеха Ананьевой Александры

Мы не рассматриваем в этой статье авторскую анимацию и тем более полнометражные мультфильмы. Речь идет скорее о рекламных или поясняющих роликах, клипах и интерактивных изданиях. Если мы говорим об иллюстрации, главная функция которой – коммуникация с интернет-пользователем, то создание коротких гиф-иллюстраций делает портфолио студента в дальнейшем более привлекательным для потенциальных

клиентов, ведь рекламные креативы всё чаще становятся анимированными, соревнуясь за внимание покупателей.

Искусство шрифта, типографика и связанные с ними дисциплины также предоставляют большой диапазон возможностей для развития навыков прикладной анимации, начиная с отдельных знаков и заканчивая целыми блоками текста. Работа со шрифтом в динамике помогает лучше прочувствовать строение букв. Например, при анимации появления отдельных шрифтовых элементов, студент вспоминает исторические предпосылки появления тех или иных начертаний – плоское перо, острое перо, кисть. В какой-то степени анимация коротких надписей является прямым продолжением курса каллиграфии и леттеринга (рис. 2).

Рисунок 2 – Кадры из анимации по упражнению «Анимация логотипа» студентки Московского политеха Ивановой Алины

В эпоху глобальной диджитализации уже сложно найти компанию, не имеющую своих цифровых сервисов – сайт/приложение/социальные сети. Поэтому анимированные логотипы стали входить в стандартный набор проектируемых элементов при разработке комплекса визуальных коммуникаций. Развивая работу с анимацией, то есть буквально с «одушевлением» (анимация (animation) –происходит от латинского слова «anima» – душа) логотипов и фирменных знаков, у нас больше возможностей для передачи характера надписи, придания ей того или иного эмоционального звучания. Сценарий, последовательность и характер действия, скорость движения, сопровождающие звуки, работа с фоном и композицией экрана – всё это помогает сначала почувствовать, а потом и передать настроение и характер коммуникации бренда и потребителя.

Но не только работа с короткими надписями заслуживает внимания при подготовке будущего дизайнера мультимедиа. Обучающие видеоролики, электронные издания, мультимедийные интерактивные панели требуют от дизайнера навыка работы с массивами текста, часто ещё и имеющего сложную структуру. Если обратиться к историческим примерам, то интерактивная типографика является эволюционной ветвью кинетического искусства, зародившегося в 20-х годах XX столетия как вид пластического искусства, в основе которого лежит идея движения формы посредством внешнего физического или механического воздействия. Постепенно из сферы чистого искусства опыты с интерактивной типографикой начали находить своё прикладное применение, в том числе в кинематографе. Первой картиной с кинетической типографикой в титрах традиционно считается фильм режиссера Альфреда Хичкока «На север через северо-запад» (North by Northwest, 1959). С тех пор уровень сложности визуальных эффектов сильно вырос, но начало было заложено уже тогда.

Несмотря на развитие технологий и смену тенденций в дизайне, текст всё ещё является важнейшим способом передачи информации. В связи с этим проводится много исследований про восприятие текста на экране. Например, метод быстрой последовательной визуальной презентации текста (Rapid Serial Visual Presentation, RSVP) позволяет на ограниченном пространстве небольшого дисплея посредством последовательной демонстрации слов передавать большой объем текста. Данный метод помогает адаптироваться к современным устройствам (смартфонам и даже смарт-часам) и дает возможность увеличить скорость считывания информации на 33% без существенной потери понимания материала.

Интересен эффект eye-stopper – визуального раздражителя, привлекающего внимание. Он уже заинтересовал рекламных дизайнеров и используется как в коммерческих, так и социальных проектах. По словам Филипповой М. Г. «текст в данном случае выступает как двухуровневая

система кодирования информации – через сумму условных знаков (букв) и визуальный контекст (графику, цвет, механизм взаимодействий)» [9].

Анимированные плакаты включают в себя работу с изображениями и типографикой и является наглядным примером работы с eye-stopper. Этот набирающий популярность вид рекламных носителей имеет свои отличия и от обычного плаката, и от рекламного ролика. Движение в анимированном постере не должно иметь сюжетный характер, композиция всегда остаётся неизменной и в любой момент зрителю должно быть всё понятно, как если бы он был статичным.

Игры. Дизайн компьютерных игр невозможен без использования анимации. Даже если работа над играми в учебном плане не занимает главенствующее место и является всего лишь одним из заданий в курсе проектирования, невозможно представить себе игру без хотя бы примитивной анимации для защиты концепции и игровой механики. Важно учитывать, что в работе на студии разделяют работу motion designer и непосредственно аниматора. Motion designer занимается интерфейсами и рекламой, то есть взаимодействиями и коммуникациями. А непосредственно аниматоры оживляют персонажей, игровые предметы, делают спецэффекты. Часто у аниматоров своя узкая специализация. Хорошо, если в учебном заведении есть возможность пробовать специальное программное обеспечение для работы с ригом и игровыми механиками, но даже имитация игрового процесса при помощи Adobe AfterEffects даёт понимание, как задуманное дизайнером будет реализовано при подключении к процессу разработчиков.

Веб-дизайн. Принято считать, что анимация интерфейсов относится к этапу UI (User Interface Design) и добавляет исключительно красоты и характерности. В самом деле, существует множество проектов с очень атмосферным моушн-дизайном. Эффектные переходы, анимированные иллюстрации, оригинальная работа с интерактивной типографикой делают

сайт или приложение запоминающимися, а работу дизайнера – увлекательной. Такие примеры, как правило, касаются имиджевых проектов – портфолио, сайтов-визиток и продающих лендингов статусных мероприятий. При проектировании более сложных с точки зрения архитектуры сайта проектов, либо при необходимости корректной адаптации цифрового сервиса на разные устройства пользователей с учетом их производительности и скорости передачи сети Интернет подобные решения могут оказаться избыточными, усложняющими работу с сервисом. Значит ли это, что анимация нужна интерфейсам только в качестве украшения, «специи к основному блюду»? Нет, при грамотном использовании анимация помогает лучше выстроить пользовательский опыт, то есть стать этапом UX (User Experience Design). А так как бессмысленно изучать веб-дизайн без связки с проектированием пользовательского опыта, то в курсовых проектах необходимо обращать внимание и на эту сторону возможностей анимации.

Иссар Вилленскомер в своей статье «Creating Usability with Motion: The UX in Motion Manifesto» [11] сформулировал 12 принципов, отличающих хорошую анимацию интерфейсов. Автор своим манифестом вступает в диалог с основными постулатами классической анимации – двенадцатью принципами Уолта Диснея. И. Вилленскомер подчеркивает, что основная задача дизайнера помочь пользователю сориентироваться, а не отвлечь и развлечь. Он выделяет такие принципы: изменение скорости, смещение и задержка, подчинение, трансформация, изменение значения, маскирование, наложение, клонирование, затемнение, параллакс, размерность, приближение-отдаление камеры и зуммирование.

Таким образом, можно подвести итог – работа с прикладной анимацией плотно вошла в список необходимых компетенций современного графического дизайнера и связанные с ней задания необходимы на протяжении всего образовательного процесса при подготовке студентов соответствующих направлений. Изучение программ для работы с 2D и 3D

анимацией в курсе компьютерных технологий необходимо начинать как можно раньше и продолжать оттачивать полученные навыки с точки зрения работы с графиками скорости, пластикой, художественной выразительностью и дизайн-задачами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Кино как искусство. – М.: Иностранная литература, 1960. – 206 с.
2. Дмитриев О. А. Мультимедийные приёмы в альтернативных международных медиа (на примере материалов агентства SPUTNIK) [Электронный ресурс] // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2021. – № 1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/multimediynye-priyomy-v-alternativnyh-mezhdunarodnyh-media-na-primere-materialov-agentstva-sputnik (дата обращения: 07.12.2021).
3. Комарова А. Истоки возникновения и развития motion graphic design // Дни науки 2010. Сборник статей. СПГТУД. – СПб., 2010. – С. 382-386.
4. Кочнева А. В. Анимационный дизайн: социокультурная специфика [Электронный ресурс] // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2018. – № 1 (36). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/animatsionnyy-dizayn-sotsiokulturnaya-spetsifika (дата обращения: 07.12.2021).
5. Мошков Н. А. Художественно-выразительные средства компьютерных игр (типология и эволюция): дисс. … канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 220 с.
6. Петров А. А. Классическая анимация: Нарисованное движение. Учебное пособие. – М.: ВГИК, 2010. – 197 с. – ISBN 978-5-87149-121-8.
7. Пинчук Е. С. Мировые тенденции и динамика развития медиаотрасли [Электронный ресурс] // Вестник РУДН. Серия: Экономика. – 2021. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mirovye-tendentsii-i-dinamika-razvitiya-mediaotrasli (дата обращения: 07.12.2021).
8. Рудер Э. Типографика. Руководство по оформлению. – М., 1982.

9. Филиппова М. Г. Типографика как элемент интерактивной среды [Электронный ресурс] // МНКО. – 2013. – № 4 (41). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tipografika-kak-element-interaktivnoy-sredy (дата обращения: 07.12.2021).
10. Чулюскина Т. Н. Титры как основной жанр дизайн-анимации – история, язык, техники титров. История титров как история икон поп-культуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2011. – № 1. – С. 193-200.
11. Issara Willenskomer. Creating Usability with Motion: The UX in Motion Manifesto [Электронный ресурс]. – URL: https://medium.com/ux-in-motion/creating-usability-with-motion-the-ux-in-motion-manifesto-a87a4584ddc (дата обращения: 8.12.2021).
12. Oquist G. Adaptive Rapid Serial Visual Presentation / Gustav Oquist, Master's Thesis, Language Engineering Programme, Department of Linguistics, Uppsala University, December 2001.
13. Potter M. C. Rapid serial visual presentation (RSVP): A method for studying language processing. In D. Kieras & M. Just (Eds.), New methods in reading comprehension research. – Hillsdale, NJ: Erlbaum.
14. Roshchin S. P., Filippova L. S. Artistic literacy in the paradigms of teaching fine arts // Humanities and Social Sciences Reviews. – 2020. – T. 8. – № S2. – C. 136-142.

REFERENSES

1. Arnhejm R. Kino kak iskusstvo. M.: Inostrannaja literatura, 1960. 206 p.
2. Dmitriev O. A. Mul'timedijnye prijomy v al'ternativnyh mezhdunarodnyh media (na primere materialov agentstva SPUTNIK) // Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filologicheskie nauki. 2021. No 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/multimediynye-priyomy-v-alternativnyh-mezhdunarodnyh-media-na-primere-materialov-agentstva-sputnik (accessed: 07.12.2021).
3. Komarova A. Istoki vozniknovenija i razvitija motion graphic design // Dni nauki 2010. Sbornik statej. SPGTUD. SPb., 2010. Pp. 382-386.

4. Kochneva A. V. Animacionnyj dizajn: sociokul'turnaja specifika // Akademicheskij vestnik UralNIIproekt RAASN. 2018. No 1 (36). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/animatsionnyy-dizayn-sotsiokulturnaya-spetsifika (accessed: 07.12.2021).
5. Moshkov N. A. Hudozhestvenno-vyrazitel'nye sredstva komp'juternyh igr (tipologija i jevoljucija): diss. … kand. iskusstvovedenija. SPb., 2011. 220 p.
6. Petrov A. A. Klassicheskaja animacija: Narisovannoe dvizhenie. Uchebnoe posobie. M.: VGIK, 2010. 197 p. ISBN 978-5-87149-121-8.
7. Pinchuk E. S. Mirovye tendencii i dinamika razvitija mediaotrasli // Vestnik RUDN. Serija: Jekonomika. 2021. No 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mirovye-tendentsii-i-dinamika-razvitiya-mediaotrasli (accessed: 07.12.2021).
8. Ruder Je. Tipografika. Rukovodstvo po oformleniju. M., 1982.
9. Filippova M. G. Tipografika kak jelement interaktivnoj sredy // MNKO. 2013. No 4 (41). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tipografika-kak-element-interaktivnoy-sredy (accessed: 07.12.2021).
10. Chuljuskina T. N. Titry kak osnovnoj zhanr dizajn-animacii istorija, jazyk, tehniki titrov. Istorija titrov kak istorija ikon pop-kul'tury // Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA. 2011. No 1. Pp. 193-200.
11. Issara Willenskomer. Creating Usability with Motion: The UX in Motion Manifesto. URL: https://medium.com/ux-in-motion/creating-usability-with-motion-the-ux-in-motion-manifesto-a87a4584ddc (accessed: 8.12.2021).
12. Oquist G. Adaptive Rapid Serial Visual Presentation / Gustav Oquist, Master’s Thesis, Language Engineering Programme, Department of Linguistics, Uppsala University, December 2001.
13. Potter M. C. Rapid serial visual presentation (RSVP): A method for studying language processing. In D. Kieras & M. Just (Eds.), New methods in reading comprehension research. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
14. Roshchin S. P., Filippova L. S. Artistic literacy in the paradigms of teaching fine arts // Humanities and Social Sciences Reviews. 2020. V. 8. No S2. Pp. 136-142.

Терехова Елена Сергеевна
аспирант, ассистент,
Департамент изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: leo-neron@yandex.ru

Terekhova Elena S.
Postgraduate student, Assistant,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК СИСТЕМНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ

Аннотация. В статье рассматривается место информационных технологий в процессе подготовки студентов-дизайнеров. Проведен анализ реализации дисциплин, посвященных освоению современных дизайн-технологий, в ведущих вузах страны. На основе практического опыта ведения данной дисциплины даны некоторые рекомендации по изучению программ Adobe Illustrator и Adobe Photoshop. Выносится ряд положений, направленных на интеграцию общехудожественных дисциплин и современных информационных технологий на примере графических редакторов.

Ключевые слова: информационные технологии, подготовка дизайнеров, высшая школа, графические редакторы, формирование компетенций, междисциплинарная связь.

INFORMATION TECHNOLOGY AS A SYSTEMATIC ELEMENT OF TRAINING FUTURE DESIGNERS

Abstract. The article examines the place of information technology in the training of design students. The analysis of the implementation of disciplines devoted to the development of modern design technologies in the leading universities of the country is carried out. On the basis of practical experience in

conducting this discipline, some recommendations are given for studying the programs Adobe Illustrator and Adobe Photoshop. A number of provisions are put forward aimed at integrating general art disciplines and modern information technologies using the example of graphic editors.

Keywords: information technology, training for designers, graduate school, graphic editors, formation of competencies, interdisciplinary communication.

В современных условиях развития общества информационные технологии являются базовым элементом любой профессии, но даже в большей степени профессии дизайнера, для овладения которой необходимы компетенции, связанные с их использованием. В то же время информационные технологии находятся в состоянии постоянного совершенствования и «технологический аспект связан с проблемой, как стремительного развития самой технологии, так и ее доступности и востребованности в образовательной среде» [4, с. 389]. Ряд исследователей (в частности, Н. А. Ковешникова, О. Ю. Прудовская, А. Г. Чернышева, О. Г. Яцюк) отмечают необходимость уточнения и обновления состояния учебных программ в соответствии с темпами развития дизайн-технологий. Цель данной статьи: определить место дисциплины «Информационные технологии» в структуре образовательных программ (ОП) по направлению «Дизайн» на основе анализа ее присутствия в данных структурах ведущих вузов страны и личного опыта преподавания дисциплины в ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет».

Дадим определение информационным технологиям. Соглашаясь с советским академиком Н. Н. Моисеевым, который считал, что в силу широты понятия «информация» у него нет и не может быть строгого и достаточно универсального определения информации [6], предложим одно из возможных. Итак, информация – это совокупность накопленных человечеством духовных знаний и практических навыков, выраженных в

знаково-символической форме и способных к сохранению, изменению, передаче, обработке и управлению процессами и сознанием людей [3, с. 167]. Информационные технологи – это совокупность методов, способов и средств, которые используются для создания информации и взаимодействия с ней. Применительно к целям и задачам дизайна они в первую очередь основываются на современной компьютерной технике и программном обеспечении. Специалисты выделяют две сферы применения информационных технологий в дизайне:

1. Деятельность вспомогательного характера (способность ориентироваться в больших объемах информации и обрабатывать ее, используя офисный пакет программ, наиболее популярный из которых – Microsoft Office, и стандартные базы данных);
2. Непосредственно дизайнерская деятельность (работа в графических редакторах, разработка 3D графики и анимации, создание web-интерфейсов и т.д.).

Информационные технологии, используемые в непосредственной деятельности дизайнера в свою очередь можно разделить на виды:

1. Графические редакторы для работы с растровой ¬(Adobe Photoshop) и векторной (CorelDRAW и Adobe Illustrator) графикой;
2. Настольные издательские системы, используемые при подготовке печатной продукции, в которой преобладает текстовая информация (Adobe InDesign);
3. Программы трехмерного моделирования (ArchiCAD, Autodesk AutoCAD, Autodesk Maya, SketchUp, ZBrush и др.);
4. Программы для создания анимации и работы с видео (Adobe Animate, Adobe After Effects);
5. Инструментальные средства разработки web-сайтов [2].

Изучение данных программ является ядром процесса подготовки студентов-дизайнеровна протяжение всех четырех лет. В настоящее время

наблюдаются две крайности, связанные с преподаванием компьютерных дисциплин. «С одной стороны, установка на незыблемость классического образования не позволяет выделить достаточно времени для эффективного преподавания все усложняющихся графических редакторов. С другой стороны, имеет место поверхностное бесконтрольное увлечение компьютерными эффектами в ущерб общему художественному решению. И тот и другой перекос негативно сказывается и на качестве образования, и на результатах дальнейшей профессиональной деятельности» [7, с. 67].

В качестве объекта исследования нами был выбран начальный период подготовки дизайнеров, период, при котором происходит первое знакомство с информационными технологиями, используемыми в профессиональной деятельности. Для анализа были отобраны российские вузы, реализующие направление подготовки 54.03.01 Дизайн с профилем, соответствующим сдаваемым экзаменам: русский язык, литература, внутреннее вступительное испытание (очная форма обучения). В связи с тем, что название дисциплин у разных вузов не всегда совпадает, выбор происходил на основе следующих критериев:

- расположение дисциплины в базовой обязательной части учебного цикла основной ОП;
- формирование компетенций:
  - способность реализовать дизайн-проект, используя линейно-конструктивное построение, цветовое решение композиции, современную шрифтовую культуру и способы проектной графики (ОПК-4 в соответствии с ФГОС);
  - способность использовать современные информационные ресурсы (информационные технологии и графические редакторы) в процессе конструирования объектов дизайна и создания доступной среды (профессиональные компетенции, устанавливаемые образовательной организацией) [5].

Таблица 1 составлена на основе данных сайта tabiturient.ru, а также учебных планов (УП) и рабочих программ дисциплин (РПД) с сайтов вузов и отражает следующие данные:

- рейтинг вуза по данным агентства RAEX (2021 г.);
- название вуза (полное и сокращенное);
- проходной балл на данное направление (2021 г.);
- название дисциплины;
- семестры, отводимые на освоение дисциплины;
- общее количество часов;
- процент аудиторных занятий от количества часов;
- итоговая форма контроля;
- количество бюджетных мест (2021 г.);
- количество бюджетных мест (2022 г.);
- компьютерные программы, изучаемые в рамках дисциплины (на основании РПД).

Как видно из таблицы, не существует единого подхода к определению места информационных технологий в ОП и ее содержательной составляющей. На основе данного исследования и реализации дисциплины «Информационные технологии в дизайне» в Московском городском педагогическом университете в течение трех лет (2019-2021 гг.) нами выделены следующие положения.

Данная дисциплина должна быть направлена на изучение основных графических программ. Практика некоторых вузов посвящать ее на изучение стандартного офисного пакета MS Office кажется нам нецелесообразной. Предполагается, что студенты освоили его еще в школе. К сожалению, на практике зачастую оказывается, что студенты не владеют базовыми навыками работы в программах Word или PowerPoint, однако это упущение можно восполнить на других дисциплинах (например, «Основы

проектирования и технологии презентаций», изучаемые во втором семестре), в то время как дисциплина «Информационные технологи в дизайне», безусловно, должна быть посвящена изучению программ, используемым в непосредственной деятельности дизайнера.

Так как «успех обучения специалистов в области дизайна возможен только при условии разносторонней профессиональной подготовки» [8], наиболее эффективным, на наш взгляд, является изучение программ пакета платформы Adobe. Эти программы обладают богатым функционалом, в частности, они позволяют работать с растровой и векторной графикой, создавать макеты (мокапы), анимацию и 3D-объекты, верстать тексты и сайты. Тесная интеграция между программами позволяет работать над отдельными частями одного проекта в соответствии с конкретной задачей. Единообразие интерфейса, «горячих клавиш» и некоторых инструментов, используемых в работе, также способствует эффективному освоению: по сути, изучив одну программу «экосистемы» Adobe, вы имеете общее представление о работе в остальных. Кроме того, благодаря популярности программ Adobe (по некоторым данным, продуктами компании пользуется более 90% профессиональных дизайнеров в мире [1]) в открытом доступе выложено огромное количество уроков и гайдов для начинающих.

Начать освоение информационных технологий предлагается с векторного редактора Adobe Illustrator. Работа с простыми геометрическими фигурами и линиями в этой программе имеет параллели с занятиями по рисунку. В обоих случаях мы приучаем студентов мыслить объемами, соотносить массу и масштаб, двигаться от общего к деталям. Пример задания на начальном этапе изучения программы Adobe Illustrator: разработка серии иконок из простых геометрических фигур на тему «Напитки» (рис. 1).

Рейтинг по данным агентства RAEX (2021 г.)	Название	Проходной балл (2021 г.)	Название дисциплины	Семестры	Общее количество часов	Процент аудиторных занятий от количества часов	Итоговая форма контроля	Количество бюджетных мест (2021 г.)	Количество бюджетных мест (2022 г.)	Изучаемые программы
4	Санкт-Петербургский государственный университет СПбГУ	218	Компьютерные технологии в дизайне	23456	396	37	экзамен	5	7	SketchUp, Adobe Photoshop, Autodesk AutoCAD, Autodesk 3DMax
5	Национальный Исследовательский Университет Высшая Школа Экономики НИУ ВШЭ	194	Технологии дизайна	12	304			52	52	SketchUp, Adobe Illustrator, Adobe Photoshop
9	Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого СПбПУ им. Петра Великого	176	Компьютерные технологии и информатика	12	144	60	экзамен	21	25	Adobe Illustrator, Adobe Photoshop
24	Национальный исследовательский университет Московский энергетический институт МЭИ	-	Информационные технологии в дизайне	28	180	59	диф. зачет		0	Графические редакторы
25	Дальневосточный федеральный университет ДВФУ	161	Цифровые технологии в дизайне	12345	468	52	зачет	31	25	Редакторы растровой и векторной графики
28	Южный федеральный университет ЮФУ	163	Основы производственного мастерства	123456	360	80	зачет	34	40	Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe InDesign

Рейтинг по данным агентства RAEX (2021 г.)	Название	Проходной балл (2021 г.)	Название дисциплины	Семестры	Общее количество часов	Процент аудиторных занятий от количества часов	Итоговая форма контроля	Количество бюджетных мест (2021 г.)	Количество бюджетных мест (2022 г.)	Изучаемые программы
48	Российский Государственный Гуманитарный Университет РГГУ	-	Информационные технологии в дизайне	5	152	47	экзамен		0	MS Office
65	Московский государственный областной университет МГОУ	169	Компьютерные технологии в дизайне	2	108	69	экзамен	20	20	Autodesk AutoCAD
69	Московский городской педагогический университет МГПУ	202	Информационные технологии в дизайне	1	144	26	зачет	15	20	PowerPoint, CorelDraw, Adobe Photoshop
77	Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта БФУ им. И. Канта	120	Компьютерная графика (Основы производственного мастерства)	1234567	576	80	экзамен	22	17	

Таблица 1.

Анализ преподавания информационных технологий в ведущих вузах страны

Рисунок 1. Разработка серии иконок на тему «Напитки» в редакторе Adobe Illustrator (работа студентки 1 курса Огневой У. С.)

В скобках отметим, что альтернативой изучения данной программы может являться освоение редактора CorelDRAW, также специализирующегося на векторной графике. Впрочем, при необходимости выбора вслед за многими коллегами мы бы рекомендовали отдавать предпочтение продукту Adobe, более востребованному в профессиональной среде дизайнеров в силу «исторических» причин [7].

Следующим этапом изучения должен стать растровый редактор Adobe Photoshop. Как уже было сказано, единообразие продуктов Adobe ускорит знакомство с этой программой. В то же время работа со слоями и более сложными цветовыми градиентами найдет подкрепление в занятиях живописи. Междисциплинарная связь в данном случае подчеркивается и тематически, и методологически: в рисовании в Photoshop, как и в, например, акварельной живописи очень важна четкая последовательность работы и движение от общего к частному. Изучение программы удобно дополнить использованием графического планшета. В этом случае помимо прочего отрабатывается навык рисования вслепую, когда студент «рисует» пером на планшете, но результат работы отражается на экране. Пример задания в процессе изучения программы Adobe Photoshop: передача текстуры дерева, металла, светоотражающей и других поверхностей при помощи графического

планшета (рис. 2). Задачи, в решении которых задействованы современная программа компьютерной графики и графический планшет вызывают большой интерес у студентов [8].

Рисунок 2. Передача текстуры в редакторе Adobe Photoshop (работа студентки 1 курса Ганиной К.М.)

Итак, если задания, выполняемые в графических программах, будут иметь параллели с общехудожественными дисциплинами («Рисунком», «Живописью», «Проектированием», «Основами композиции» и т.д.), такой подход позволит быстрее закрепить материал и выработать индивидуальные навыки работы.

При изучении программ в качестве учебных примеров необходимо приводить реальные задачи и актуальные кейсы (полезные Интернет-ресурсы: издание vc.ru, сайты брендингового агентства Супрематика и студии Артемия Лебедева, телеграмм-каналы «Учебник дизайнера» и «Боги маркетинга» и другие).

Практика применения выдвинутых положений на занятиях показала, что у студентов развиваются следующие профессиональные компетенции:

- понимание возможностей применения информационных технологий в профессиональной деятельности;
- умение работать с растровой и векторной графикой;
- способность быстро адаптироваться в различных программах платформы Adobe;
- формирование единого творческого стиля к работе, как в традиционных художественных материалах, так и современных графических программах, основанного на системном подходе;
- информированность о текущем состоянии, актуальных потребностях и трендах в дизайн-индустрии;
- развитие метанавыков вследствие установления междисциплинарных связей.

Таким образом, освоение информационных технологий является основой и «сквозным мотивом» подготовки будущих дизайнеров и в случае успешной интеграции дисциплины в систему обучения оказывает влияние на формирование межпредметных компетенций и на комплексную профессиональную подготовку студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврикова В. Photoshop по подписке и карантин. Как Adobe взлетел на 550% за 5 лет [Электронный ресурс] // РБК Инвестиции. – 2020. URL: https://quote.rbc.ru/news/article/5f465fdd9a79476b06edf1ab (дата обращения: 30.11.2021).
2. Катасонова Г. Р. Информационные технологии в дизайн-проектировании: учебное пособие / Г. Р. Катасонова, И. Б. Дадьянова. – Чебоксары: ИД «Среда», 2019. – 52 с.

3. Розенсон И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов. Стандарт третьего поколения. – 2-е изд. – СПб.: Питер Пресс, 2013. – 256 с.
4. Труфанова Т. В. Основные аспекты цифрового образования и предметная область «Искусство» / Т. В. Труфанова, Т. В. Ганова // Бизнес. Образование. Право. – 2021. – № 1 (54). – С. 385-390.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн (уровень бакалавриата): утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 13.08.2020 № 1015 / Министерство образования и науки Российской Федерации. – М., 2020.
6. Хургин В. М. Об определении понятия «информация» [Электронный ресурс]// Информационные Ресурсы России. – 2007. –№ 3. – URL: http://www.aselibrary.ru/press_center/journal/irr/2007/number_3/number_3_6/number_3_6571 (дата обращения: 02.12.2021).
7. Яцюк О. Г. Учебно-методический комплекс «Компьютерные технологии в дизайне» // Открытое и дистанционное образование. – 2008. – № 3(31). – С. 63-67.
8. Khabibova A. S. Communication organization issues through the design of visual space in a digital environment / A. S. Khabibova, E. A. Khizhnyak // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering : 2, Tomsk, 15-16 May 2020. – Tomsk, 2020. – P. 012015. – DOI 10.1088/1757-899X/944/1/012015.

REFERENSES

1. Gavrikova V. Photoshop po podpiske i karantin. Kak Adobe vzletel na 550% za 5 let // RBK Investicii. 2020. URL: https://quote.rbc.ru/news/article/5f465fdd9a79476b06edf1ab (accessed: 30.11.2021).

2. Katasonova G. R. Informacionnye tehnologii v dizajn-proektirovanii: uchebnoe posobie / G. R. Katasonova, I. B. Dad'janova. Cheboksary: ID «Sreda», 2019. 52 p.
3. Rozenson I. A. Osnovy teorii dizajna: uchebnik dlja vuzov. Standart tret'ego pokolenija. 2-e izd. SPb.: Piter Press, 2013. 256 p.
4. Trufanova T. V. Osnovnye aspekty cifrovogo obrazovanija i predmetnaja oblast' «Iskusstvo» / T. V. Trufanova, T. V. Ganova // Biznes. Obrazovanie. Pravo. 2021. No 1 (54). Pp. 385-390.
5. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart vysshego obrazovanija po napravleniju podgotovki 54.03.01 Dizajn (uroven' bakalavriata): utverzhden prikazom Ministerstva obrazovanija i nauki Rossijskoj Federacii ot 13.08.2020 No 1015 / Ministerstvo obrazovanija i nauki Rossijskoj Federacii. Moskva: 2020.
6. Hurgin V. M. Ob opredelenii ponjatija «informacija» // Informacionnye Resursy Rossii. 2007. No 3. URL: http://www.aselibrary.ru/press_center/journal/irr/2007/number_3/number_3_6/number_3_6571 (accessed: 02.12.2021).
7. Jacjuk O. G. Uchebno-metodicheskij kompleks «Komp'juternye tehnologii v dizajne» // Otkrytoe i distancionnoe obrazovanie. 2008. No 3(31). Pp. 63-67.
8. Khabibova A. S. Communication organization issues through the design of visual space in a digital environment / A. S. Khabibova, E. A. Khizhnyak // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering : 2, Tomsk, 15-16 May 2020. Tomsk, 2020. P. 012015. DOI 10.1088/1757-899X/944/1/012015.

Фещенко Ольга Сергеевна
преподаватель,
ГБОУ города Москвы
«Образовательный комплекс градостроительства «Столица»»,
e-mail: tsha-olgaf@yandex.ru

Feshchenko Olga S.
Teacher,
«Educational complex of urban planning" Stolitsa"»

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЦВЕТЕ В ДЕТСКОМ РИСУНКЕ НА КОСМИЧЕСКУЮ ТЕМАТИКУ

Аннотация. В статье освещены вопросы, касающиеся представлений о цвете, как средстве эстетической выразительности. Анализируется опыт работы с детьми 5-7 лет по развитию у них чувства цвета, умения использовать выразительные свойства колорита: теплого, холодного, контрастного, нюансного для достижения творческого изобразительного замысла. Сделан вывод о том, что космическая тематика, знакомство с произведениями художников-космонавтов способствует развитию эстетических представлений, фантазии и воображения, наполняет детские рисунки содержательным образным смыслом.

Ключевые слова: колорит, эстетические представления, цвет, художники-космонавты, детский рисунок.

AESTHETIC REPRESENTATION ABOUT COLOR IN A CHILDREN'S DRAWING ON A SPACE THEME

Abstract. The article highlights issues related to the representation of color as a means of aesthetic expressiveness, analyzes the experience of working with children 5-7 years of age to develop their sense of color, the ability to use the expressive properties of color: warm, cold, contrasting, nuanced to achieve a creative visual design. It is concluded that the space theme, familiarity with the works of cosmonaut artists contributes to the development of imagination and imagination, fills children's drawings with meaningful figurative meaning.

Keywords: color, aesthetic representation, cosmonaut artists, children's drawing.

К средствам эстетической выразительности относятся такие характеристики предметов и явлений окружающего мира как звуки, цвета, ритмы, линии, колорит, которые сами по себе изначально автономны и независимы от человека. Именно отношение, то есть взаимосвязь человека с предметом, явлением, другими людьми превращает, точнее, наделяет их эстетическими качествами. Даже стиль, тон, мера, гармония также выступают в качестве средств эстетической выразительности.

Цвет как таковой – возможно, самое таинственное эстетическое явление, в замысле о котором заповедана жизнь различных видов искусства, прежде всего живописи. Картина цвета – это результат работы и эстетического, художественного сознания, которые панорамируют мир и место человека в нем.

В процессе деятельности человек начинает осваивать, различать и дифференцировать ритм, формы, цвета, звуки. Объективно цвет эстетически нейтрален. Многократные переживания воздействия гармоничных цветовых сочетаний окружающего мира на человека вызывают у него разнообразные эмоции, которые, в конечном счете трансформируются в чувство цвета.

По мнению Гёте, цвет – это результат диалектического синтеза духа и материи, совершенно самостоятельная качественность; цвет не есть Свет (дух), но повествует о нем; он не есть Тьма (вещество), но несет в себе его «отпечаток»: «Собственно цвет есть модифицированный свет, а тьма при этом играет активнейшую роль причины модификации» [3, с. 203].

«Человек постоянно подвержен воздействию цвета, который органически присущ лесу и лугам, деревьям и небу. На него производит впечатление изменения освещения в течение всего дня и в зависимости от этого постепенное изменение цветов в природе. Насколько обыденным

явлением представляется цвет большинству людей, настолько удивительным и загадочным он является. Практически каждый человек способен видеть и различать цвета, но отнюдь не каждый имеет способность художественного «видения» цвета»[10, с. 165].

В изобразительном искусстве к выразительно-изобразительным средствам относят цвет, форму, линию, пропорции. По мнению С.П. Рощина: «Цвет оказывает мощное воздействие на человека. При его восприятии человек получает не только эстетическое наслаждение, но и затрагиваются все стороны физиологии организма» [8, с. 99]. Хорошо развитое чувство цвета, помогает полнее почувствовать красоту окружающего мира, гармонию красок, ощутить духовный комфорт. Также цвет является средством передачи отношения к создаваемому образу, он помогает выявить основные свойства предметов, дает возможность каждому проявить свою индивидуальность. Развитие цветового восприятия – одна из важных педагогических проблем, требующих решения, как на теоретическом, так и на практическом уровне.

Колорит – это система гармоничного сочетания цветов (тёплых и холодных), их насыщенность, богатство и согласованность друг с другом. Знакомство с цветом и колоритом помогает ребенку полнее и тоньше воспринимать предметы и явления окружающего мира, развивает наблюдательность, мышление, обогащает речь. Привлечение внимания ребёнка к окружающей действительности открывает ему источник ярких образов, помогает устанавливать причинно-следственные связи между предметами и явлениями.

Цвет является средством передачи отношения к создаваемому образу, он помогает выявить основные свойства предметов, дает возможность каждому проявить свою индивидуальность [9].

Цвет как средство эстетической выразительности при определенных условиях у человека становится чувством цвета. Цвет, по мнению Л.С.

Пиралишвили, – субстанция, благодаря формообразующей способности которой любой предмет приобретает эстетическую ценность [7]. Предмет благодаря цвету приобретает эмоциональный заряд. Предметный колорит или качественно оформленная человеком цветовая среда всегда содержат в себе многослойный комплекс информации, которая содержит историко-семантический, культурный, социальный, психологический (эмоциональный), генетический слои. Формообразующий импульс цвета дает для визуального осмысления мира цветовую выразительность.

Восприятие цвета зависит от возрастных и психологических особенностей личности. В дошкольном возрасте, например, выбор светло-голубого, розового, желтого цветов говорит о благоприятном состоянии ребенка. В младшем школьном возрасте дети отдают предпочтение ярким красным, розовым, пурпурным цветам.

По мнению Г. В. Беда [1], Н. Н. Волкова [2], Е. А. Каменевой [4], Т. А. Копцевой [5] и др. цвет обладает мощной силой воздействия на чувства, как художника, так и зрителя. Согласно мнению классиков педагогики: Яна Коменского [6], Фридриха Фрёбеля [11,12], Василия Кандинского, Евгении Флёриной и других исследователей цвет имеет большое значение в развитии эстетического восприятия детей и может выступать для ребенка одним из признаков предмета. Поэтому отношение юных художников к цвету может строиться на основе их отношения к объекту (ребенку понравился по вкусу ярко – красный, сочный помидор, и на основе этого он положительно относится к красному цвету).

По мнению Я. А. Коменского, цвет имеет большое значение в развитии эстетического восприятия детей и может выступать для ребенка как один из признаков предмета. Поэтому отношение детей к цвету может строиться на основе их отношения к данному предмету (ребенку понравился по вкусу ярко-красный, сочный помидор, и на основе этого он положительно относится к красному цвету). Большое значение Я. А. Коменский уделял

формированию чувства цвета в процессе восприятия детьми произведений изобразительного искусства. Он считал, что благодаря художественным образам, ребенок способен лучше воспринимать и подмечать различные цвета и наслаждаться ими [6].

Взгляды Я. А. Коменского полностью разделял Ф. Фребель, по его мнению, в процессе изобразительной деятельности дети учатся различать и использовать различные цвета и оттенки. Особое значение Ф. Фребель придавал качеству изобразительных материалов, отбору цветов и оттенков для работы с детьми. Он рекомендовал использовать те цвета, которые характерны для предметов и явлений природы, окружающих ребенка [11]. Немецкий педагог-гуманист отмечал, что при формировании у детей представлений о цвете педагог должен учитывать их интересы, эмоциональные отношения к тому или иному цвету, поэтому необходимо предоставлять им возможность самим выбирать тот цвет краски, который приятен. Если дети испытывают затруднения в цветовом решении, то следует предложить им повторно рассмотреть предмет и с помощью наводящих вопросов помочь отобрать соответствующий цвет для его изображения [11].

Большое значение в педагогике искусства уделяется формированию чувства цвета не только в процессе восприятия детьми произведений изобразительного искусства, но и результатов детского изобразительного творчества [5]. Т. А. Копцева в диссертационном исследовании «Формирования образного восприятия цвета у младших школьников» отмечала, что благодаря опыту освоения выразительных свойств художественных материалов, ребенок способен лучше воспринимать и подмечать различные оттенки цвета, находить их аналоги в живой природе, выявлять предпочтительные цвета и наслаждаться ими. Приобретенный продуктивный опыт влияет на качество художественного восприятия. Ребенок-зритель начинает подмечать в произведении живописи богатство цвета, видеть многообразие оттенков.

Система занятий по формированию детских представлений о выразительных свойствах цвета, как правило, начинается с изучения основных и дополнительных цветов, хроматических и ахроматических. Благотворной почвой для исследования колорита стало участие юных художников в подготовке к выставочному проекту «Я вижу мир: мир вселенной» (образовательный проект «Передвижничество»), посвященной 60-летию полета Ю. Гагарина в космос.

На примере анализа произведений художников-космонавтов А. Леонова «Человек над планетой», «Первый выход человека в космос», «Планета в туманности», В. А. Джанибекова «Сварка в космосе», «Еще один шаг...», «Перед стартом», а также книжных иллюстраций были выявлены интересы детей, определены возможные темы их творческих работ. Картины космонавтов Д. Джанибекова, А. Леонова, А. Соколова и других художников, а также художественные фотографии космоса, позволили детям посмотреть на безвоздушное пространство глазами тех, кто был в космосе.

Мы использовали в работе альбом, вышедший 1986 году в издательстве «Советский художник», и состоящий из 20 репродукций произведений советских художников. Картины были посвящены освоению космического пространства, среди них были картины космонавтов Владимира Джанибекова и Алексея Леонова, а также других художников. Эти картины отражают огромный внутренний мир незаурядных людей, их чувства, мысли, фантазии и философские раздумья. В космических произведениях живописи всё узнаваемо, вполне реально, но в то же время наполнено каким-то таинственным смыслом. Восприятие картин позволяло юным художникам посмотреть на безвоздушное пространство глазами тех, кто был в космосе.

Тема «Мир космоса и мир вселенной» всегда привлекала и манила детей своей загадочностью и красотой. Каждый ученик выбрал предпочтительный колорит, объясняя, например, что холодные цвета способствуют передаче напряжения, печали, а теплые связаны с образами

солнца, тепла, огня, костра, магмы вулкана, ахроматическая гамма загадочна, нюансный колорит способствует выражению чувства нежности, а контрастный – веселости. После обсуждения концепции работы, юные художники начали творить в выбранной колористической гамме.

Холодный колорит в сознании детей 5-7 лет связывался с образами голубого льда и студеной воды, поэтому юные художники предложили следующие названия будущих рисунков: Синяя галактика, Холодный мир неведомой планеты, Голубая кристальная планета морей, Ледяной вулкан Синей планеты и т. п.

Рисунок 1 – Рашидова Сафия, 7 лет. КОСМИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В ХОЛОДНУЮ ГАЛАКТИКУ. 2021. Бумага, восковая пастель, акварель, 29х40.

Рисунок 2 – Королькова Софья, 7 лет ЗВЕЗДНЫЙ ПУТЬ. 2021 Бумага, гуашь, маркер, 29х40.

Теплый колорит дети связывали с образами солнца, тепла, огня, костра, магмы вулкана, поэтому юные художники предложили следующие названия будущих рисунков: Огненный щит планеты, Горячая планета пыли, Сказочная галактика вулканов, Фантастический вулканический пейзаж планеты Костра.

Рисунок 3 – Бороздова Лиза, 6 лет. Огненный щит планеты Бумага, восковая пастель, акварель, 29х40.

Рисунок 4 – Гордон Екатерина, 7 лет. Мой фантастический мир. Бумага, гуашь, 29х40.

Особый интерес у детей вызвал ахроматический колорит космических картин, а также детских рисунков, которые были размещены в Международной виртуальной галерее конкурса «Я вижу мир: мир вселенной», посвященной 60-летию полета Ю. Гагарина в космос, а также в каталоге Восьмой передвижной выставки детского рисунка «Человек и вселенная». Их анализ вызвал желание детей нарисовать рисунки в ахроматической (черно-серо-белой) цветовой гамме.

Рисунок 5 – Хандабоких Мирослава, 6 лет. Сказочная галактика конфетных планет. 2021. Бумага, восковая пастель, акварель, 29х40.

Рисунок 6 – Зотова Кира, 6 лет. Планеты мечты.2021. Бумага, карандаш, гуашь, 29х42.

Разбеление гуашевых красок белым цветом насытило рисунки нежными оттенками, что способствовало созданию работ в нюансном колорите. Неконтрастные плавные сочетания цветов отличались едва заметными цветовыми различиями, общностью цветового тона, цельностью. Нюансная гармония в детских работах создавала ощущение размытости границ и плавности переходов, характеризовалась сдержанностью и спокойствием.

Дети предельно выразительно использовали возможности цветового контраста. Для выделения отдельных изображений, использовали столкновение зеленого и красного, синего и желтого, голубого и оранжевого, а также контрасты их светлых и темных оттенков.

Все дети любят фантазировать, придумывать необычные истории, слушать удивительные фантастические истории о космосе. Есть ли жизнь на других планетах? Писатели и художники-фантасты, сочиняя истории о космических путешествиях и изображая фантастические пейзажи, придумывали самые невероятные названия неведомым планетам, в ярких образах представляя их обитателей, причудливые транспортные средства, растения и жилища.

Важной составляющей образовательного процесса стала работа над замыслом. Детей поразил рассказ о животных-космонавтах собаках Белке и Стрелке, которые вернулись из космоса, а также о других животных, которые побывали в космосе: обезьяны, черепахи и др.

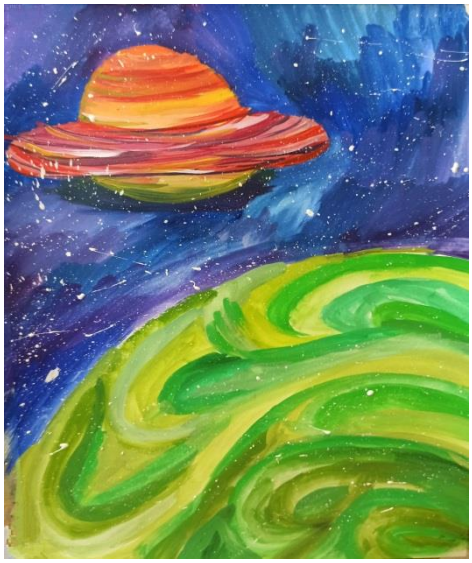

Рисунок 7 – Рябова Таисия, 7 лет. ЗЕЛЕНАЯ ПЛАНЕТА.2021. Бумага, карандаш, гуашь, 29х42.

Рисунок 8 – Беззубова Люба, 6 лет. СОБАКА ТЯФ В ОТКРЫТОМ КОСМОСЕ.2021. Бумага, карандаш, акварель, масляная пастель, 29х42.

Юные художники придумали интересные названия своим рисункам: «Собака вышла в открытый космос, как космонавт Леонов», «Собака делает зарядку в безвоздушном пространстве», «Собаки осваивают планету песков» и др.

Результаты экспериментальной работы показали эффективность применяемой методики развития эстетических представлений детей и представляет практический интерес. По итогам работы нами был сделан вывод о том, что дети способны использовать цвет как средство художественного выражения. Созданные юными художниками космические рисунки показали, что холодный колорит помог им отразить глубину и бесконечность космического пространства, использование теплых цветов помогло сделать выразительными и яркими свои фантастические миры, ахроматическая гамма способствовала передаче загадочности и неповторимости придуманного образа, контраст создал напряжение в рисунке и обеспечил яркость и сочность работ, нюанс ослабил напряжение и помог детям создать умиротворенное состояние нежности, тишины, покоя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беда Г. В. Живопись. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – 320 с.
3. Гёте И. В. Учение о цветах // Лихтенштадт В. О. Гёте. СПб., 1920. – 286 с.
4. Каменева Е. А. Какого цвета радуга. – М.: Дет. лит., 1971. – 161 с.
5. Копцева Т. А. Природа и художник: образовательная программа художественно-экологического развития дошкольников. – М: Пиар-Пресс, 2010. – 119 с.
6. Педагогическое наследие / И. Г. Песталоцци, Я. А. Каменский, Д. Локк, Ж. Ж. Руссо. – М.: Просвещение, 1987. – 496 с.
7. Пиралишвили Л. С. Цвет как эстетический феномен: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Тбилиси, 1991. –22 с.
8. Рощин С. П. Живопись. Основы теории и практики: учебное пособие. – М.: Центр Медиа Проектов «АБФ», 2008. – 215 с.
9. Рощин С. П. Воспитывающие и научные принципы обучения как важнейшая дидактическая основа художественного образования // Начальная школа плюс До и После. 2009. № 9. С. 3-6.
10. Филиппова Л. С. Эстетические и научные обоснования природы восприятия цвета // Наука и школа. 2012. № 4. С. 163-165.
11. Фрёбель Ф. Будем жить для своих детей. – М.: Карапуз, 2000. – 262 с.

REFERENSES

1. Beda G. V. Zhivopis'. M.: Prosveshhenie, 1986. 192 p.
2. Volkov N. N. Cvet v zhivopisi. M.: Iskusstvo, 1984. 320 p.
3. Gjote I. V. Uchenie o cvetah // Lihtenshtadt V. O. Gjote. SPb., 1920. 286 p.
4. Kameneva E. A. Kakogo cveta raduga. M.: Det. lit., 1971. 161 p.

5. Kopceva T. A. Priroda i hudozhnik: obrazovatel'naja programma hudozhestvenno-jekologicheskogo razvitija doshkol'nikov. M: Piar-Press, 2010. 119 p.
6. Pedagogicheskoe nasledie / I. G. Pestalocci, Ja. A. Kamenskij, D. Lokk, Zh. Zh. Russo. M.: Prosveshhenie, 1987. 496 p.
7. Piralishvili L. S. Cvet kak jesteticheskij fenomen: avtoref. dis. … kand. filos. nauk. Tbilisi, 1991. 22 p.
8. Roshhin S. P. Zhivopis'. Osnovy teorii i praktiki: uchebnoe posobie. M.: Centr Media Proektov «ABF», 2008. 215 p.
9. Roshhin S. P. Vospityvajushhie i nauchnye principy obuchenija kak vazhnejshaja didakticheskaja osnova hudozhestvennogo obrazovanija // Nachal'naja shkola pljus Do i Posle. 2009. No 9. Pp. 3-6.
10. Filippova L. S. Jesteticheskie i nauchnye obosnovanija prirody vosprijatija cveta // Nauka i shkola. 2012. No 4 Pp. 163-165.
11. Frjobel' F. Budem zhit' dlja svoih detej. M.: Karapuz, 2000. 262 p.

Варламова Наталья Андреевна
доцент кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации,
ФГБОУ ВО «Владимирский государственный
университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых»
e-mail: darkessence88@gmail.com

Varlamova Natalya A.
Associate Professor,
Department of DIIR
Vladimir State University

МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОЦЕССА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОИСКА РЕШЕНИЯ ПРОЕКТНЫХ ЗАДАЧ

Аннотация. В статье обозначена актуальность формирования способностей к новаторству, способностей к поиску многовариантных решений проектно-творческих задач у студентов-дизайнеров. Представлена характеристика следующих моделей мышления: «латерального мышления» (предложенного Эдвардом де Боно); «дивергентного» и «конвергентного» мышления (предложенного Дж. Гилфордом и Э. П. Торренсом). Проведён сравнительный анализ подобных характеристик, выявлены различия названных моделей. Рассматриваются возможности включения структурных компонентов названных моделей в качестве доминат определённых этапов концептуального поиска, способствующих становлению необходимых качеств студентов-дизайнеров в процессе подготовки к будущей профессиональной деятельности.

Ключевые слова: концептуальный поиск, учебное проектирование латеральное мышление, дивергентное мышление, параметры креативности, решение проектных задач.

MODELING OF THE PROCESS OF CONCEPTUAL SEARCH FOR THE SOLUTION OF DESIGN PROBLEMS

Abstract. The article outlines the relevance of the formation of the ability to innovate, the ability to search for multivariate solutions to design and creative

problems among design students. The characteristics of the following models of thinking are presented: "lateral thinking" (proposed by Edward de Bono); “Divergent” and “convergent” thinking (proposed by J. Guildford and E.P. Torrance). A comparative analysis of such characteristics is carried out, the differences of the named models are revealed. The possibilities of including the structural components of the named models as dominants of certain stages of conceptual search, contributing to the formation of the necessary qualities of design students in the process of preparing for future professional activity, are considered.

Keywords: conceptual search, educational design, lateral thinking, divergent thinking, parameters of creativity, solution of design problems.

Согласно исследованиям О. И. Генисаретского, способность к концептуальному поиску выражает творческое мышление и демонстрирует наличие таких важнейших элементов структуры личности как ценностные ориентиры.

В то же время, особое значение формированию творческого мышления, определяющего способность к многовариантному решению творческих задач уделяют внимание такие учёные как Б. Арчер, С. П. Ломов, О. И. Генисаретский, К. М. Кантор, Д. Б. Богоявленская, Р. Стернберг, Я. А. Пономарёв.

На основании проработанных трудов названных авторов можно утверждать, что формирование творческого мышления основано на поэтапном построении такой структуры профессиональной подготовки, где раскрываются особенности применения различных нестандартных подходов к решению одной и той же задачи, ведущих к многовариантности возможных результатов.

Отметим, что модели мышления, которое направленно на поиск многовариантных решений проектно-творческих задач рассмотрены в многочисленных трудах учёных психологов, педагогов.

Представляется необходимым рассмотреть наиболее известные направления: концепция «дивергентного» и «конвергентного» мышления (авторы Дж. Гилфорд и Э. П. Торренс), а также концепция «латерального мышления» (автор Эдвард де Боно). Рассмотрим их подробнее.

В исследованиях Дж. Гилфорда и Э. П. Торренса отмечается принципиальное различие между двумя типами мыслительных операций: «конвергенцией» – типом мышления, направленным на поиск единственно верного результата, и дивергенцией (от лат. «divergere» – расходиться) типом мышления, «идущим в различных направлениях», который допускает варьирование путей решения проблемы, приводит к нестандартным выводам и результатам [8].

По мнению названных учёных дивергентное мышление является основой креативности как общей творческой способности, которая имеет шесть параметров: способность к обнаружению и постановке проблем; способность к генерированию большого числа идей; гибкость (способность продуцировать разнообразные идеи); оригинальность – способность отвечать на раздражители нестандартно; способность усовершенствовать объект, добавляя детали; способность решать проблемы [8].

В то же время, особенность модели Эдварда де Боно заключается в том, что он вводит понятие «латеральное мышление» – тип мышления, направленный на организацию системы мыслительных процессов, способствующей структурированию индивидуальной умственной деятельности или групповой дискуссии с использованием метода «шести цветных шляп», выражающих шесть «направлений» или «режимов» мышления, переключение между которыми способствует более полной сегрегации (т.е. разделению) направлений мышления [5].

По мнению де Боно, модель «латерального» мышления и основанный на ней метод «шести шляп», символически выражающих шесть режимов мышления, могут обеспечивать средства планирования подробного, последовательного, и в результате более эффективного, мыслительного процесса [3].

Следует отметить, что в отличие от концепции Гилфорда-Торренса де Боно не противопоставляет мыслительные операции, или режимы мышления друг другу, а наоборот, предлагает систему их взаимодействия для достижения оптимального результата. Однако, сходство рассматриваемых концепций состоит в том, что они подразумевают использование эвристических методов решения проектных творческих задач, которые являются наиболее эффективными в процессе поиска концептуальных решений.

Рассмотрим подробнее «режимы мышления» предложенные Э. де Боно в качестве составляющих модели латерального мышления: ***режим управления***, ***аналитический режим***, ***эмоциональный режим***, режим ***творческого мышления, режим критического мышления, режим позитивного мышления***.

Режим управления включает постановку целей, определение стратегию формулировки и обсуждения проектной задачи, оценку состояния проблемы, перспективы достижения цели. Названный компонент так же регулирует фокусировку на поставленной задаче, формирует этапы решения проектной задачи и анализирует степень её выполнения.

Аналитический режим предполагает исследование «теоретической базы» и направлен на поиск, обобщение, анализ существующей информации, идентификацию информации, которая необходима для всестороннего понимания проблемы.

Эмоциональный режим де Боно определяет как выражение идей, основанных на интуитивных предположениях или эмоциональных реакциях,

которые служат для идентификации двух-трех лучших вариантов из сформулированных с использованием других компонентов мышления. Названный режим мышления предполагает сосредоточение на эмоциональном восприятии участников, одной из его задач является эстетическая оценка конкретного объекта.

Режим творческого мышления направлен на поиск новаторских, творческих идей и инновационных решений, а также может быть эффективен для поиска путей преодоления трудностей. Использование этого компонента предполагает задействование творческого потенциала личности, например, путём применения эвристических методов решения проектных задач.

Режим позитивного мышления направлен на выявление положительных характеристик и перспектив развития найденных решений. Особенность названного режима заключается в том, что позитивные характеристики необходимо найти даже в наиболее абстрактных, иррациональных, утопических неправдоподобных идеях.

Режим критического мышления направлен на отбор оптимальных концептуальных решений, путём выявления их недостатков, а также возможных противоречий, препятствий, рисков, и анализ результатов. Однако, автор отмечает, что стоит предотвращать несвоевременное использование критического суждения, которое может привести к преждевременному исключению решений, имеющих скрытый потенциал.

Согласно мнению де Боно, не существует единственно верной последовательности использования названных режимов мышления, однако режим критического мышления рекомендуется использовать на завершающем этапе, чтобы оценить результаты деятельности. В то же время, если желаемый результат не достигнут, следует снова задействовать эмоциональную составляющую, которая стимулирует появление новых и способствует выявлению возможного потенциала тех идей, которые на текущем этапе не отвечают условиям проектной задачи [3].

Следует отметить, что анализ вышеназванных моделей показал следующие сходные характеристики: расхождение или «движение» дивергентного мышления «в разных направлениях» аналогично применению различных режимов латерального мышления и способствует многовариантности решений; владение аналитическим мышлением позволяет реализовывать способность к обнаружению и постановке проблем, творческое мышление объединяет способности к продуцированию многообразных решений, обнаружению нестандартных решений поставленной задачи, критическое мышление позволяет определить оптимальное решение.

На основании вышеизложенного можно утверждать, что интеграция названных моделей в процесс обучения будущих дизайнеров, будет способствовать повышению качества профессиональной подготовки, если включить в этапы учебного проектирования структурные доминаты, обеспечивающие формирование способностей к соответствующим режимам мышления (выполнению конкретных мыслительных операций), освоение которых определяет творческий потенциал будущих дизайнеров.

Представляется необходимым рассмотреть возможности применения рассмотренных моделей мышления в процессе обучения студентов концептуальному поиску при проектировании объектов дизайна.

Следует подчеркнуть, что концептуальный поиск является значимым этапом проектирования и определяется нами как процесс интеллектуальной деятельности, направленный на формирование стратегии решения творческой проектной задачи, которая может быть выражена в виде общего представления об объекте дизайна, диктующего (определяющего) названную стратегию.

Вместе с тем, целью концептуального поиска является выявление нескольких путей решения проектной задачи, формирование общего

представления о будущем объекте дизайна и его характеристиках, и выбор оптимального решения.

Задачи концептуального поиска включают уточнение и формулировку проблемы и условий проектной задачи, определение наиболее общих характеристик и функциональных особенностей объекта, эскизный и макетный поиск формообразования и конструктивного решения и отбор оптимальных вариантов.

Рассмотрим подробнее этапы концептуального поиска, содержащие соответствующие структурные доминанты, способствующие наиболее успешному выполнению каждого этапа.

Первый этап концептуального поиска направлен на формирование способности выявлять и формулировать условия проектной задачи на основе анализа теоретической базы. Следует заметить, что названный этап отражает способность к постановке проблем по Гилфорду-Торренсу а так же соответствует режиму аналитического мышления (оперирование информацией и фактами) по де Боно. Подчеркнём, что формулировка проектной задачи будет наиболее точной и подробной в случае, если определены: наиболее значимая и второстепенная информация, противоречия между фактическими данными.

Следующий этап – поиск функционального решения проектируемого объекта – направлен на поиск стратегий решения поставленной задачи, каждая из которых может привести к различным результатам, за счёт перемещения приоритета между различными условиями проектной задачи, и соответственно, различными качествами будущего объекта. Этот этап предполагает «гибкость» мышления (Гилфорд-Торренс), который коррелируется со способностью продуцировать разнообразные идеи (де Боно). На этапе поиска функционального решения ставится задача определить принцип его работы, выявить характеристики (форма,

конструкция, структура), за счёт которых будет реализована определённая функция.

Поиск образного решения объекта дизайна направлен на продуцирование и фиксацию наименее очевидных ассоциаций, отвлечённых, абстрагированных от стереотипных представлений о предмете. На названном этапе эффективным является применение эмоциональной составляющей, которую де Боно определяет как выражение идей, основанных на интуитивных предположениях, поскольку восприятие образов, как правило, происходит на эмоциональном уровне, основанном на личном опыте.

Таким образом, можно совмещать выявленные на втором этапе функциональные характеристики с образными решениями и определять оптимальные характеристики формы в соответствии с функцией.

В результате, можно получить множество комбинаций образного и функционального решения объекта – каждая из которых и будет являться концептуальным решением.

Последний этап заключается в сравнении концептуальных решений между собой для выявления наиболее оптимального. На этом этапе применяется критическое мышление (де Боно) – т.е. формируется способность выявлять и устранять недостатки, а также предвидеть возможные препятствия в процессе дальнейшего развития концепции и переработки её в проектное решение. Вместе с тем названный этап можно соотнести со способностью к решению проблем (Гилфорд-Торренс).

Заметим, что координация этапов задействует «режим управления» по Де Боно, который позволяет определить, следует завершить этап или продолжить поиски в каком-либо направлении, в какой момент нужно вернуться к предыдущему этапу, если в процессе были выявлены дополнительные факты, противоречия или появились новые идеи.

Так же следует отметить, что рассмотренная последовательность этапов концептуального поиска не должна представлять собой линейную

структуру. Так, при необходимости, анализируя варианты концепции объекта дизайна, на каждом этапе можно вернуться на один или несколько шагов назад, что позволяет совершенствовать существующие или увеличивать количество вариантов решений.

В результате исследования выявлена конгруэнтность этапов концептуального поиска режимам латерального мышления. В то же время результаты освоения конкретных профессиональных навыков на каждом этапе концептуального поиска соотнесены с параметрами креативности, которые, согласно концепции Гилфорда-Торренса определяют способность субъекта к новаторству и творческой деятельности.

На основании вышеизложенного можно утверждать, что основополагающие этапы учебного проектирования, содержащие соответствующие структурные доминанты являются актуальными в рамках профессиональной подготовки будущих дизайнеров, поскольку способствуют наиболее эффективному овладению конкретными умственными действиями, совокупность которых позволяет обеспечивает возможность сформировать мышление, направленное на наиболее полное и успешное решение творческих проектных задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богоявленская Д. Б. Психология творческих способностей. Учебное пособие. – М.: Академия, 2002. – 320 с.
2. Богоявленская Д. Б. Исследование творчества и одаренности в традициях процессуально-деятельностной парадигмы // Современные концепции одарённости и творчества / Под ред. Д.Б. Богоявленской. – М., 1997.
3. Боно Э. Искусство думать: Латеральное мышление как способ решения сложных задач. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 176 с.
4. Боно Э. Гениально! Инструменты решения креативных задач. Пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2015 – 381 с.

5. Боно Э. Шесть шляп мышления. Пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2010.
6. Боно Э. Курсы развития мышления. Пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2010.
7. Гилфорд Дж. Три стороны интеллекта / Психология мышления. – М., 1965. С. 433-456.
8. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. 3-е изд. – СПб.: Питер, 2008. – 368 с.
9. Пономарёв Я. А. Психология творчества. – М., 1976.
10. Стернберг Р., Григоренко Е. Модель структуры интеллекта Гилфорда: структура без фундамента // Основные современные концепции творчества и одаренности / Под ред. Д.Б. Богоявленской. – М., 1997.

REFERENSES

1. Bogojavlenskaja D. B. Psihologija tvorcheskih sposobnostej. Uchebnoe posobie. M.: Akademija, 2002. 320 p.
2. Bogojavlenskaja D. B. Issledovanie tvorchestva i odarennosti v tradicijah processual'no-dejatel'nostnoj paradigmy // Sovremennye koncepcii odarjonnosti i tvorchestva / Pod red. D.B. Bogojavlenskoj. M., 1997.
3. Bono Je. Iskusstvo dumat': Lateral'noe myshlenie kak sposob reshenija slozhnyh zadach. M.: Al'pina Pablisher, 2019. 176 p.
4. Bono Je. Genial'no! Instrumenty reshenija kreativnyh zadach. Per. s angl. M.: Al'pina Pablisher, 2015 381 p.
5. Bono Je. Shest' shljap myshlenija. Per. s angl. M.: Al'pina Pablisher, 2010.
6. Bono Je. Kursy razvitija myshlenija. Per. s angl. M.: Al'pina Pablisher, 2010.
7. Gilford Dzh. Tri storony intellekta / Psihologija myshlenija. M., 1965. Pp. 433-456.
8. Druzhinin V. N. Psihologija obshhih sposobnostej. 3-e izd. SPb.: Piter, 2008. 368 p.
9. Ponomarjov Ja. A. Psihologija tvorchestva. M., 1976.
10. Sternberg R., Grigorenko E. Model' struktury intellekta Gilforda: struktura bez fundamenta // Osnovnye sovremennye koncepcii tvorchestva i odarennosti / Pod red. D. B. Bogojavlenskoj. M., 1997.

Воронцов Павел Николаевич
кандидат экономических наук, доцент,
Институт экономики, государственного управления и финансов,
ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет»,
e-mail: PVorontsov@sfu-kras.ru

Vorontsov Pavel N.
Candidate of Economic Sciences, Associate Professor,
Institute of Economics, Public Administration and Finance,
Siberian Federal University

ИГРОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ ПО УПРАВЛЕНИЮ ПЕРСОНАЛОМ

Аннотация. В работе рассмотрены вопросы игрового моделирования сложных динамических социально экономических систем, роль и место персонала, управления персоналом в таких системах, и как подобные игровые системы могут использоваться в подготовке управляющих кадров.

Ключевые слова: игровое моделирование, управление персоналом, сложные динамические системы.

GAME MODELING IN PERSONNEL MANAGEMENT TRAINING

Abstract. The work considers the issues of game modeling of complex dynamic socio-economic systems, the role and place of personnel, personnel management in such systems, and how such game systems can be used in the training of management personnel.

Keywords: game modeling, personnel management, complex dynamic systems.

Один из методов подготовки кадров для управления в форме активного обучения – игровое моделирование. Управление персоналом это элемент сложной динамической системы хозяйственного комплекса и чтобы увидеть его роль, значение и влияние на всю систему, нужно представить хотя бы укрупненно механизм взаимодействия и работы всей динамической системы.

В качестве основы для моделирования системы хозяйственного комплекса можно принять систему из 12 предприятий, которая охватывает три агрегированные отрасли. Два предприятия производят средства производства, шесть предприятий занимаются производством предметов труда и четыре предприятия производят предметы потребления [2]. Это ядро производственной системы и, по мере рассматриваемых задач, оно может расширяться, добавляя новые функции хозяйственного механизма. Система предприятий может быть замкнутой, когда предприятия взаимодействуют только между собой. Тогда предприятия первой отрасли обеспечивают оборудованием все предприятия, включая самих себя. Для увеличения хозяйственного взаимодействия можно поставить условие, что для себя оборудование должно приобретаться у другого предприятия и не может быть произведено на своем предприятии. Сырьевые предприятия (вторая группа предприятий), обеспечивают сырьем все предприятия, включая самих себя, опять же непосредственно для себя должны приобрести сырье у других предприятий. Оборудование и сырье универсально, т.е. подходит для любого предприятия, если перед игровым моделированием не ставится задач, требующих отраслевого разделения оборудования и сырья.

В случае если система открыта (частично или полностью), тогда нужно ввести блок ИМПЭКС (импорт-экспорт), однако здесь мы этот вариант рассматривать не будем.

Математическая модель функционирования предприятий может быть представлена производственной функцией с взаимодополняемыми ресурсами. Ресурсов три – основные фонды, сырье и материалы, трудовые ресурсы (персонал). При таком определении производственная функция будет иметь вид:

$$Y=min(aK,bM,tL), \text{ где}$$

Y – объем выпускаемой продукции;

a – фондоотдача;

K – объем основных фондов в натуральном выражении;

b – материалоотдача;

M – объем сырья и материалов в натуральном выражении;

t – производительность труда (трудоотдача);

L – объем трудовых ресурсов в натуральном выражении.

Для функционирования моделируемой хозяйственной системы потребуются дополнительные элементы (роли): рассчетно-кассовый центр (банк), министерство доходов (налоговая инспекция), министерство расходов (министерство финансов), министерство трудовых ресурсов и социальной политики, товарная биржа как вспомогательный элемент в реализации товаров (может не применяться при условии успешно работающих прямых связях между субъектами хозяйственной деятельности).

Итого получается: 12 игроков, отвечающих за деятельность предприятий, и 5 игроков непроизводственной сферы. Поставщиком фактора «К» будут предприятия первой группы (производители средств производства), поставщики фактора «М» – предприятия второй группы (производители предметов труда), фактор «L» в данном исследовании – основной игровой фактор, поставляемый рынком труда, его функционирование обеспечивается министерством трудовых ресурсов и социальной политики.

Что касается предприятий третьей группы (производство предметов потребления), то у нее особый статус. Предприятия этой группы потребляют продукцию, которую производит первая и вторая группа, а вот потребители их продукции это население. Сами предметы потребления носят универсальный характер и не делятся на группы товаров (даже на продовольствие и не продовольствие). Такое деление возможно, если в качестве целей игры рассматривается более детальное межотраслевое взаимодействие. Роль населения играет министерство трудовых ресурсов и социальной политики. Поскольку роль этого министерства достаточно

обширна, исполнять ее нужно, как минимум, двум игрокам. Есть вариант автоматического (программного) исполнения этой роли. Тогда все средства получаемые населением в виде выплат зарплаты от предприятий и выплат из бюджета расходуются на приобретение предметов потребления, выпускаемых третьей группой предприятий. Поскольку ценообразование на предприятиях может различаться, то товары покупаются по формуле:

$$Ri=(1-Pi/(P1+P2+P3+P4)*D, \text{ где}$$

Ri – сумма средств, потраченная на приобретение товаров предприятия i;

Pi – цена единицы товара предприятия i;

P1+P2+P3+P4 – сумма цен предприятий производящих предметы потребления;

D – совокупный доход населения.

Как видно из формулы, чем ниже цена товара, тем больше средств совокупного дохода будет потрачено на него. Если закуплен весь произведенный товар какого-либо предприятия, а деньги, выделенные на него населением, еще остались, тогда производится пересчет по этой же формуле, но уже без учета предприятия, товар которого закончился. В случае нехватки средств населения для закупки всех товаров, произведенных третьей группой, товар остается на складе предприятия. Если же, наоборот, товар раскуплен, а деньги еще остались, то они переходят в следующий игровой период.

При исполнении роли в ручном режиме вопросы закупки товаров населением решаются в договорном порядке между товаропроизводителями и министерством трудовых ресурсов и социальной политики.

При формировании расходной (и доходной) части бюджета должен учитываться потребительский потенциал населения с учетом цен предметов потребления, объемов их производства и совокупных доходов населения. Потребление товаров третьей группы предприятий – один из показателей

уровня жизни в социально-экономической системе, и по нему можно отслеживать, какие решения в ходе игры приводили к положительным результатам, а какие к отрицательным.

Показатели эффективности – a, b и t, внутри каждой агрегированной отрасли, одинаковые на начальной стадии игры. Их изменение и алгоритм этого изменения зависят от целевой задачи игры.

Настройка игровой системы может производиться под решаемую задачу.

Поскольку нам нужно оценить влияние качества персонала на хозяйственную систему (как в целом, так и на отдельный хозяйственный субъект), наибольший интерес представляет показатель t (производительность труда или трудоотдача). При условии, что с количественным показателем «L» нет никаких проблем, объем трудовых ресурсов обеспечен в достаточном количестве и не является лимитирующим фактором, а остальные факторы производства также сбалансированы и проблем с их количественным увеличением нет. Тогда оценка резерва производительности труда, при имеющемся персонале или при условии замещения персонала без его количественного увеличения, – будет основой для постановки задачи повышения эффективности персонала для управляющего персоналом.

В таком случае необходимо детализировать качественные свойства персонала, находящегося в распоряжении управляющих предприятием. Собственно, для непроизводственной сферы можно также сформулировать аналогичную задачу, формализовав предварительно варианты принимаемых решений и проранжировав их с точки зрения эффективности.

Детализация свойств персонала может производиться с использованием психологических тестовых оценок, которые используются в практических курсах по подготовке специалистов по управлению персоналом. Для этого создается база психологических портретов (например,

с использованием теста MMPI [3, 5] или с использованием встроенных тестов в программы подбора персонала типа HRScanner [4] и других).

База данных психологических портретов формируется от обратного, т.е. сначала формулируются выводы о психологическом портрете, а потом под них подгоняется тест. Большое количество психологических портретов не требуется, поскольку каждое предприятие может работать с одними и теми же персоналиями из базы данных. На основе выбираемых из базы психотипов, требуется их правильный подбор и расстановка на рабочих местах. Поэтому, при формировании «игры в игре», – нужна детализация рабочих мест на предприятии, создание образа предполагаемого работника и изначально не подходящий для конкретного рабочего места психотип работника. Из базы данных выбираются те портреты, которые имеют низкую оценку эффективности, что дает некоторый резерв роста показателя «t» для производственных предприятий, а для сферы непроизводственной деятельности – малоэффективные решения, что также дает резерв эффективности принимаемых решений.

Можно оценить такой резерв в 40%-50% и, по мере устранения ошибок в подборе и расстановке, изменять величину «t» в сторону увеличения.

Для более полной картины и увеличения вариационности принимаемых решений при управлении персоналом, необходимо добавить элементы соответствия должности внутри штатного расписания и возможности развития персонала в плане повышения квалификации.

Как видим, игровой элемент «t», как элемент большой игры, сам становится отдельной игрой и является некоторым интегральным показателем успешности или не успешности принимаемых решений в этой встроенной внутренней игре. Выстраивание принимаемых решений в порядке эффективности требует строгой оценки каждого варианта принимаемых решений, а, при условии увеличенной вариационности – еще и комбинаций принимаемых решений.

Кроме того, однозначность оценки принимаемых решений следует комбинировать с переоценкой этих решений при изменении ситуации, в которой принимаются решения. Чтобы было понимание того, что в такой деликатной сфере, как управление персоналом, всегда требуется индивидуальный подход.

Все это требует тщательной проработки поля принимаемых решений. Его целесообразно разбить на три сектора – малоэффективные решения, среднеэффективные и высокоэффективные решения.

По мере отработки механизма принятия решений по управлению персоналом на уровне отдельного хозяйственного субъекта, как производственного, так и непроизводственного, можно переходить к оценке влияния малой хозяйственной единицы на более крупную хозяйственную систему.

Конечно, круг задач сразу же существенно расширится и управление персоналом станет менее заметным, по сравнению с предыдущим уровнем. Набор показателей для оценки эффективности функционирования хозяйственной системы можно свести к одному интегральному показателю – уровень жизни, который функционально зависит от набора таких показателей, как уровень доходов, уровень потребления и других. Набор показателей и способ их оценки выбирается исходя из задач, которые должны решаться во время игрового моделирования, если, например, решается вопрос влияния экологической обстановки, производственная функция увеличивается на еще один фактор – потребление природной среды через показатель природоемкости производства. Строго говоря, усложнить модель и, соответственно, игру, проблем нет, труднее упростить и не потерять при этом адекватность.

Чтобы формально оценить влияние такого фактора, как производительность труда (трудоотдача) «t» и, соответственно, эффективности управляющего персоналом – на интегральный показатель

уровень жизни или другие показатели игровой модели – большой сложности нет. Значение частной производной, полученное при дифференцировании по этому показателю функции уровня жизни, при наличии функциональной зависимости, покажет: насколько изменится уровень жизни при изменении показателя «t» на малую единицу. Однако колебания значений показателя во время игры, при том, что вектор решений включает не только решения по персоналу, но и набор других показателей, их периодическая фиксация – все это дает живое представление о том, какова значимость принимаемых решений в рамках сложной динамической системы, дает понятие ответственности за принимаемые решения и понимание взаимосвязи отдельных решений с конечным результатом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гранберг А. Г. Динамические модели народного хозяйства. Учебное пособие. – М.: Экономика, 1985.
2. Крюков М. М., Крюкова Л. И. Принципы отражения экономической действительности в деловых играх / Отв. ред. Ю. А. Олейник-Овод. – М.: Наука, 1988.
3. Расшифровка и интерпретация результатов теста MMPI (СМИЛ) [Электронный ресурс] // Блог Доктора Демкина. – URL: https://onkto.ru/blog/psychometry/rasshifrovka-i-interpretatsiya-rezultatov-testa-mmpi-smil (дата обращения: 06.10.2021).
4. Сервис онлайн-оценки персонала для малого и среднего бизнеса [Электронный ресурс]. – URL: https://hrscanner.ru/ (дата обращения: 04.10.2021).
5. Собчик Л. Н. Стандартизированный многофакторный метод исследования личности. Методика Миннесотский многоаспектный личностный опросник [Электронный ресурс] // Психология счастливой жизни. – URL: https://psycabi.net/testy/472-smil-566-mmpi-test-metodika-minnesotskij-mnogoaspektnyj-lichnostnyj-oprosnik-standartizirovannyj-

mnogofaktornyj-metod-issledovaniya-lichnosti-sobchik-l-n (дата обращения: 14.09.2021).

REFERENSES

1. Granberg A. G. Dinamicheskie modeli narodnogo hozjajstva. Uchebnoe posobie. M.: Jekonomika, 1985.
2. Krjukov M. M., Krjukova L. I. Principy otrazhenija jekonomicheskoj dejstvitel'nosti v delovyh igrah / Otv. red. Ju. A. Olejnik-Ovod. M.: Nauka, 1988.
3. Rasshifrovka i interpretacija rezul'tatov testa MMPI (SMIL) / Blog Doktora Demkina. URL: https://onkto.ru/blog/psychometry/rasshifrovka-i-interpretatsiya-rezultatov-testa-mmpi-smil (accessed: 06.10.2021).
4. Servis onlajn-ocenki personala dlja malogo i srednego biznesa. URL: https://hrscanner.ru/ (accessed: 04.10.2021).
5. Sobchik L. N. Standartizirovannyj mnogofaktornyj metod issledovanija lichnosti. Metodika Minnesotskij mnogoaspektnyj lichnostnyj oprosnik // Psihologija schastlivoj zhizni. URL: https://psycabi.net/testy/472-smil-566-mmpi-test-metodika-minnesotskij-mnogoaspektnyj-lichnostnyj-oprosnik-standartizirovannyj-mnogofaktornyj-metod-issledovaniya-lichnosti-sobchik-l-n (accessed: 14.09.2021).

Солертовская Наталья Константиновна
кандидат педагогических наук,
кандидат педагогических наук,
преподаватель ДМШ им. Й. Гайдна
e-mail: solertovskayan@mail.ru

Solertovskaya Natalia K.
Candidate of Pedagogical Sciences,
teacher of the St. Haydn Children's Music School

РЕПЕТИТОРИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ, ОБУЧАЮЩИХСЯ МУЗЫКЕ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. Статья посвящена авторскому проекту новой формы организации внеурочной и домашней работы обучающихся музыке в системе дополнительного образования. Особенностью этой работы является ненавязчивая помощь детям со стороны консультантов-коучей, задача которых состоит в сопровождении занятий и оказании посильной помощи детям в преодолении трудностей обучения музыке. Описаны условия и основные направления деятельности репетиториев, специфика педагогической помощи обучающимся, организация занятий, конкурентные преимущества репетиториев и прогнозируемые результаты их деятельности.

Ключевые слова: репетитории, обучение музыке, система дополнительного образования, игра на инструменте, педагогическая помощь, консультант-коуч, условия деятельности.

REHEARSAL ROOMS FOR CHILDREN STUDYING MUSIC IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

Abstract. the article is devoted to the author's project of a new form of organization of extracurricular and home work of music students in the system of additional education. A special feature of this work is the unobtrusive assistance to children from consultants-coaches, whose task is to accompany classes and provide all possible assistance to children in overcoming the difficulties of learning music. The conditions and main activities of rehearsal rooms, the specifics of pedagogical

assistance to students, the organization of classes, the competitive advantages of rehearsal rooms and the predicted results of their activity are described.

Keywords: rehearsal rooms, music training, additional education system, playing an instrument, pedagogical assistance, consultant-coach, conditions of activity.

Музыка является неотъемлемой частью не только человеческого общества, но и жизни каждого человека. Ритмичное биение сердца, пульсация крови, интонации голоса, эмоции, «драматургия» и логика поступков отражены в музыке, где все, включая каждую ноту, интонацию, фразу, часть, подчинено общей идее произведения. Поэтому многие родители стремятся научить своих детей понимать язык музыки как аналога жизни. Не говоря уже об изучении накопленного веками музыкального наследия – ярких, впечатляющих произведений и прекрасных мелодий.

Приходит ребенок в музыкальную школу. Он любит петь, танцевать, может даже что-то воспроизводить на клавиатуре фортепиано. И обнаруживает, что в школе надо каждый день систематически делать уроки, выступать на сцене, сдавать экзамены. Зачастую родители, даже если они сами когда-то учились в музыкальной школе, не могут найти время и проявить терпение для приучения детей к труду за фортепиано. Из-за пробелов в обучении и отставания происходят неудачи. В результате ребенок не проявляет в полной мере заложенные в нем способности и таланты, теряет интерес к инструменту, а в худшем случае – бросает музыкальную школу. Более того, комплекс остается на всю жизнь. Заметим, что и при систематической работе в музыке нет предела совершенству, поэтому важно, не теряя времени, начинать активно трудиться.

Столкнувшись в условиях пандемии во время занятий онлайн с тем, что большинство детей играют дома на электронных инструментах, и это – следствие эпохи, мы пришли к идее групповых репетиционных занятий. Речь

идет о выполнении домашнего задания по фортепиано в наушниках на электронных пианино (да и не только пианино – существуют электронные струнные инструменты (скрипки, виолончели) духовые (трубы), барабаны, аккордеоны.

Именно для облегчения домашней работы детей, повышения ее качества и результативности были придуманы репетитории – творческая лаборатория, где один волонтер-консультант или коуч (помощник, тренер, репетитор) может помогать с выполнением домашнего задания сразу нескольким (до 7 человек) детям одновременно. Существует сплиттер, с помощью которого учитель может слушать то, что играет сидящий за инструментом ребенок через свои наушники (есть электронные пианино с двумя выходами для наушников). В таких условиях можно разучивать и репетировать даже ансамблевые произведения.

Дети – активные! Когда в холлах музыкальной школы стоят фортепиано, учащиеся очень часто на них играют. Кто-то учит домашнее задание, кто-то играет любимые мелодии, кто-то репетирует, готовясь к уроку или выступлению. В этом случае дети, находясь в творческом коллективе, осознают серьезность своей деятельности и стараются овладеть необходимыми умениями и навыками.

Волонтеры-консультанты (коучи), в роли которых могут выступать старшеклассники и бывшие выпускники, имеют необходимые навыки и возможность профессиональной помощи начинающим и тем, кто затрудняется с выполнением домашних заданий, подготовкой к зачетам, открытым концертам и т.д.

В свою очередь, консультанты могут быть на связи со штабом, где их самих проконсультирует опытный педагог (которым может быть, в частности, пенсионер, имеющий достаточную педагогическую квалификацию и закончивший свою в музыкальной школе из-за большой нагрузки). Например, такой педагог может подсказать, как справиться со

штрихами и аппликатурой, какими частями лучше делать разбор произведения, чтобы сразу слышать интонации и понимать его форму, запись какого исполнителя лучше послушать, чтобы понять произведение и многое другое.

В современном мире масштабы коучинга – вследствие перспективности этого вида педагогической деятельности – постоянно расширяются. Это – процесс, в ходе которого обучающемуся помогают достичь определенной цели, которую он сам перед собой поставил. Коуч (помощник) мягко подводит к тому, чтобы его подопечный нашел необходимое решение и освоил определенные умения для получения нужного результата. Волонтер - коуч представляет собой важный ресурс для поддержания интереса к музыке, усиления мотивации к обучению и достижению профессионально и личностно значимых результатов.

При статистической обработке результатов проведенного опроса выяснилось, что большинству учащихся, которые нуждаются в помощи, требуются почти ежедневные непродолжительные (один час) занятия для уверенного продвижения вперед.

Таким образом, организация репетиториев по оказанию помощи обучающимся на фортепиано (и не только), в выполнении домашнего задания, организации социальных и музыкально-творческих связей между исполнителями на разных музыкальных инструментах, организации и проведения концертов, в том числе тематических, является актуальной формой поддержки учащихся музыкальных школ, сохранения их мотивации к обучению, а также альтернативой для всех желающих учиться музыке.

Опишем круг проблем и возможностей их решения в процессе работы с юными музыкантами, укажем адресатов и виды образовательных услуг, доступных в репетиториях.

Целевая группа потребителей образовательных услуг через репетитории:

люди, интересующиеся музыкой; родители детей, обучающихся музыке; дети от 6,5 лет, обучающиеся музыке в системе дополнительного образования; дети, нуждающиеся в помощи коуча в процессе занятий музыкой; взрослые энтузиасты без ограничений по возрасту.

Основные виды образовательных услуг в репетиториях:

1. Организация условий для доступной учебной деятельности по освоению музыкальных произведений на фортепиано и других инструментах.

2. Выявление пробелов в знаниях и других учебных проблем в форме устной беседы и тестирования.

3. Планирование и контроль процесса выполнения домашнего задания.

4. Работа над освоением нотного текста с соответствующей помощью в преодолении трудностей.

5. Возможность отдыха в перерывах между занятий в виде чаепития и просмотра записей выступлений выдающихся музыкантов.

6. Как дополнительная, но очень важная услуга – объединение клиентов для творческого создания концертных номеров, предназначенных для открытых выступлений. Уроки фортепиано есть не только у пианистов, но и у представителей всех других инструментов (скрипачей, трубачей и т.д.), а также вокалистов; дети, не имеющие инструмента дома, могут приходить для выполнения домашнего задания по курсу «Общее фортепиано». Таким образом, возможно не только сольное, но и ансамблевое (совместное) исполнение на фортепиано и другом музыкальном инструменте или с вокалистом. Концерты из этих номеров, вызывают большой интерес у зрителей и родителей обучающихся. Особенно, если это тематические вечера и концерты.

Конкурентные преимущества репетиториев: более низкие цены, чем у конкурентов; территориальное размещение поблизости от места проживания; творческая обстановка в специально оборудованном месте.

Прогнозируемый объем оказания услуг связан с тем, что репетитории позволяют приобщать к музыке за небольшое материальное вознаграждение волонтерам-консультантам и коучам, занятия в них охватывают все этапы освоения музыкального произведения, включая: разбор произведения; консультации с высококвалифицированными специалистами в штабе; репетиции под наблюдением коуча с возможностью консультации у опытного педагога; открытые выступления для различных слушательских аудиторий.

Это позволяет на определенном, педагогически оправданном уровне заниматься всем желающим. Следовательно, новые комнаты для репетиций можно открывать по мере необходимости, и не связывать напрямую с количеством обучающихся в детских музыкальных учреждениях района.

Основные клиенты репетиториев: родители детей, учащихся в музыкальных школах, желающие организовать своим детям дополнительные занятия и выполнение домашнего задания; желающие обучаться игре на фортепиано, независимо от возраста; Желающие освоить определенные (любимые или трудно поддающиеся технически) музыкальные произведения на фортепиано и других инструментах.

Главными конкурентами для репетиториев являются частные репетиторы, приходящие домой и проводящие занятия, которые обходятся родителям обучающихся в существенную сумму, не сравнимую с символической стоимостью занятия в репетитории. Сильная сторона конкурентов - наработанная клиентская база.

Слабыми сторонами конкурентов (домашних репетиторов), являются: высокая стоимость уроков; необходимость согласования времени с обеих сторон и подготовка домашних условий для встречи постороннего человека; ограниченность общения во время занятий.

Маркетинг: сезонность работы, поскольку в летний период наибольшая часть детей находится в отъезде в связи с каникулами.

Другие непредвиденные обстоятельства - эпидемиологическая ситуация.

Команда исполнителей: руководящий состав (организатор консультантов – в том числе, старшеклассников, бывших выпускников); консультанты-коучи; компьютерный специалист, способный создать и поддерживать необходимые IT-условия занятий детей в репетитории, а также связь, между консультантами и штабом, заказчиками и репетиториями; уборщица.

Привлечение клиентов обусловлено следующими условиями:

- творческая обстановка в репетиториях; квалифицированная помощь консультантов-коучей; позитивная доброжелательная психологическая обстановка; скидка постоянным клиентам, желающим получать квалифицированную педагогическую помощь и соответствующие условия для домашних занятий детей; - использование предварительной записи для упорядочения занятий в репетитории и обеспечения всех детей коучингом; умеренная информационно-рекламная деятельность для ознакомления желающих с возможностями и порядком занятий в репетиториях; периодическая уборка помещения; - опрятный вид работников.

Реклама: размещение информационной вывески; сообщения в образовательных учреждениях.

Прототип формы:

- Основное время, которое требуется для оказания услуги – 60 минут. Из них 15 минут может приходиться на отдых, в том числе, творческий.
- В бэлланкастерской системе образования (авторы – Э. Бэлл и Дж. Ланкастер) ученики учили учеников под руководством опытного педагога.
- Уместно также вспомнить недавний аналог в профессиональных музыкально-образовательных учреждениях, в частности, «Сектор практики» при Консерватории и Академии им. Гнесиных.

Укажем еще несколько педагогически «окрашенных» соображений. Музыкальные занятия часто называются словом «игра»: «поиграть побольше», «играть гаммы», «разыграться» и т.п. Что же происходит, когда человек, занимаясь на инструменте, «играет»? Восприятие при этом идет по всем каналам связи (тело, чувства, мышление). Выгоды как таковой от игры нет, зато есть радость творчества. Если человеку нравится музыка, значит ему интересно, в том числе – жить. В связи с этим Аристотель полагал, что мысль «сама себя мыслит», а многократное проигрывание произведения формирует целостный образ, отбирает нужные выразительные средства. При этом сам человек меняется и становится более гармоничным.

Когда ребенку постоянно что-то «преподают», исчезает возможность самостоятельного исследования, игра, как способ обучения, тоже исчезает. Ребенок теряет свое игровое пространство, в котором он может быть счастливым, переживать различные состояния, в том числе, «вживаться в игры великих музыкантов»[1, с. 12], творить красоту, ощущать наполненность собственной жизни. Подчеркнем, что волонтерская работа с учащимися не преследует цели в виде обязательного высокого результата, но нацелена на раскрытие их творческого потенциала и стремления стать успешными.

Репетитории, которые предполагается организовать, сделают доступным музыкальное образование широкому кругу людей. Они будут способствовать повышению успеваемости учащихся музыкальных заведений и популяризации музыкального образования в широких слоях населения в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодина Е.А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века. – М.: Юрайт, 2020. – 333 с.

2. Грибкова О. В., Лебедева А. В. Развитие вокально-хорового творчества в современном музыкальном воспитании // Искусство и образование. – 2020. – № 2 (124). – С. 98-105.
3. Грибкова О. В., Уколова Л. И., Афанасьев В. В. Основы учебно-исследовательской деятельности. Учебное пособие / О. В. Грибкова, Л. И. Уколова, В. В. Афанасьев. – М., 2019.
4. Кудринская И. В. Педагогические условия формирования коммуникативных качеств младших школьников в процессе хоровых занятий / И. В. Кудринская, Б. Хань, Л. И. Уколова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 3. – С. 406-415.
5. Низамутдинова С. М. Проблемы музыкальной педагогики в условиях дистанционного обучения // Искусство и образование. – 2020. – № 5 (127). – С. 129-134.
6. Уколова Л. И., Кудринская И. В. Формирование мотивации к успешной учебной деятельности обучаемых на занятиях по вокалу в системе дополнительного образования // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4. – № 1. – С. 23-33.
7. Хютер Г., Кварх К. Спасите игру! Ведь жизнь – это не просто функция. – М.: Ресурс, 2020. – 192 с.
8. Цыпин Г. М. Психология творческой деятельности. – М.: Юрайт, 2017. – 203 с.

REFERENSES

1. Bodina E.A. Muzykal'naja pedagogika i pedagogika iskusstva. Koncepcii HHI veka. M.: Jurajt, 2020. 333 p.
2. Gribkova O. V., Lebedeva A. V. Razvitie vokal'no-horovogo tvorchestva v sovremennom muzykal'nom vospitanii // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. No 2 (124). Pp. 98-105.

3. Gribkova O. V., Ukolova L. I., Afanas'ev V. V. Osnovy uchebno-issledovatel'skoj dejatel'nosti. Uchebnoe posobie / O. V. Gribkova, L. I. Ukolova, V. V. Afanas'ev. M., 2019.
4. Kudrinskaja I. V. Pedagogicheskie uslovija formirovanija kommunikativnyh kachestv mladshih shkol'nikov v processe horovyh zanjatij / I. V. Kudrinskaja, B. Han', L. I. Ukolova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. No 3. Pp. 406-415.
5. Nizamutdinova S. M. Problemy muzykal'noj pedagogiki v uslovijah distancionnogo obuchenija // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. No 5 (127). Pp. 129-134.
6. Ukolova L. I., Kudrinskaja I. V. Formirovanie motivacii k uspeshnoj uchebnoj dejatel'nosti obuchaemyh na zanjatijah po vokalu v sisteme dopolnitel'nogo obrazovanija // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2021. V. 4. No 1. Pp. 23-33.
7. Hjuter G., Kvarh K. Spasite igru! Ved' zhizn' jeto ne prosto funkcija. M.: Resurs, 2020. 192 p.
8. Cypin G. M. Psihologija tvorcheskoj dejatel'nosti. M.: Jurajt, 2017. 203 p.

Лукина Елена Викторовна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: lukinae@bk.ru
Кузнецова Вероника Вадимовна
Заместитель начальника научно-методического отдела,
ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии,
e-mail: kuznecv@inbox.ru

Lukina Elena V.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Kuznetsova Veronika V.
Deputy Head of the Scientific and Methodological Department,
The Moscow State Academy of Choreography

АНАЛИЗ СОДЕРЖАНИЯ ДОМАШНИХ ЗАДАНИЙ ПО МУЗЫКЕ (ООО) В МЭШ

Аннотация. В статье представлен качественный и количественный анализ данных по объему и содержания домашних заданий по учебному предмету «Музыка» (ООО) размещенных в электронных журналах МЭШ. Определены качественные характеристики выборочной совокупности, подготовлена аналитическая справка.

Ключевые слова: деятельно-практическая направленность обучения школьников, содержание домашних заданий, учебный предмет «Музыка», московская электронная школа, разработка аналитической справки, объем домашних заданий.

CURRENT CHALLENGES OF ADDITIONAL EDUCATION` DEVELOPMENT ON THE WAY TO INTEGRATION

Abstract. The article presents a qualitative and quantitative analysis of data on the volume and content of homework on the subject "Music" (LLC) posted in

the electronic journals of the MES. The qualitative characteristics of the sample population have been determined, an analytical reference has been prepared.

Keywords: active and practical orientation of schoolchildren's education, the content of homework, the subject "Music", the Moscow electronic school, the development of an analytical reference, the amount of homework.

В настоящее время вектор гуманитаризации и гуманизации образования обращает серьезное внимание на развитие лучших личностных качеств ребенка, его креативных способностей. Дать знания, развить умения и навыки не является самоцелью на уроках музыки, гораздо важнее - пробудить интерес к познанию самого искусства, поэтому воспитание музыкально-образованной, неординарной личности с креативным стилем мышления является одной из важнейших задач музыкального образования в целом [3].

В связи с этим, значительное внимание уделяется деятельно-практической направленности обучения школьников, развивающей их творческий потенциал, проявляющийся в такой форме работы как домашнее задание. Напомним, что дети творят только на основе того, что им уже известно или освоено [1, 4]. А именно самостоятельное творчество школьников на уроке музыки и за его пределами может в полной мере развивать их способности [2].

В тоже время следует отметить, что данная тема слабо разработана в научной и методической литературе и не имеет теоретического обоснования.

Цель данной статьи заключается в выявлении реальных форм и методов организации домашней самостоятельной деятельности обучающихся.

Для этого нами была проведена экспертная оценка объема и содержания домашних заданий по учебному предмету «Музыка» (ООО)

размещенных, в электронных журналах МЭШ. Подготовлена аналитическая записка.

Для выполнения данной работы был выбран один месяц обучения – ноябрь 2020 года.

Анализ проводился по следующим разделам:

- общие сведения (характеристика базы данных о домашних заданиях);
- объем и содержание домашних заданий;
- дополнительные показатели.

Количество школ, по которым имелась информация о домашних заданиях в базе данных за выбранный период, составило 297 единиц.

Общее количество домашних заданий по всем предметам, опубликованных и включенных в исследование в ноябре 2020 года, составило – 7280 единиц. Количество учителей музыки, разместивших домашние задания в МЭШ в указанный период, составило 721 единицу.

В результате статистического исследования были получены следующие данные. Из общего объема выбранных домашних заданий – 33 % (2375 ед.) – не имели содержания и были представлены пояснением «ничего не задано», «без домашнего задания», «нет домашнего задания», «нет заданий», «отработано на уроке», «не» и различными символами.

Всего 16% (1172 ед.) представленных заданий не имели необходимых к выполнению, конкретных пояснений. И сопровождались следующими комментариями: «выучи текст песен», «изучить материал», «ознакомиться», «советую послушать», «просмотреть материалы урока», «читать», «задание для любознательных», «предлагаю посмотреть», «знать два направления», «изучить», «дата», «посмотрите самостоятельно», «новая песня», «повтор».

Доля цифровых домашних заданий составила 5,2 % (377 ед.). В тоже время, доля цифровых домашних заданий, в которых предлагалось использовать материалы именно МЭШ (Московской электронной школы)

составила только 1,6 % (118 ед.). Это электронные учебники, сценарии урока, тестовые интерактивные задания, а также ссылки на определенные главы и параграфы, образовательные приложения, видео, аудио приложения.

Незначительную часть от общего количества, всего 1,9 % (139 ед.) составили ЦДЗ (цифровые домашние задания), задания для самостоятельной работы обучающихся, которые имеют оцифрованный образец и используются для закрепления получаемых знаний и отработки навыков.

В тоже время 12 % (892 ед.) материала были отнесены к устным заданиям. Например, знать содержание учебной темы, выучить музыкальные термины, повторить слова песен, сюжеты опер и других музыкальных произведений.

Лишь 5 % (365 ед.) проанализированного материала мы отнесли к письменным заданиям. В данную группу вошли задания, где обучающимся предлагалось написать примеры относящиеся к различным жанрам музыки, представить письменное сообщение на определенную тему, описать биографию композитора или исполнителя, а также проиллюстрировать образное содержание музыкального произведения на бумаге.

Самый большой процент – 18 % (1346 ед.) – по данному параметру составили учебно-практические задания, такие как: прослушивание аудио и видеозаписей, просмотр презентаций уроков, выполнение практических заданий после параграфа учебника, выполнение тестовых заданий, разработка заданий и подготовка к исполнению на уроке вокальных произведений.

Комбинированные задания, составившие только 3 % (226 ед.), содержали комплекс заданий, включающих различные виды деятельности. Учитель предлагал школьникам изучить материалы учебника, послушать музыкальный материал, продумать ответы на определенные вопросы.

Достаточно большой процент проанализированных заданий – 7,9 % (572 ед.) - относился к заданиям на повторение изученного ранее материала.

Например, повторить материл урока, тексты песен, записанные в тетради музыкальные термины и др.

Следует отметить, что 4,67 % (340 ед.) составили задания, направленные на подготовку к контрольным и проверочным работам. Например, такие как, подготовиться к итоговой контрольной работе по творчеству В. А. Моцарта и др.

Незначительное количество – всего 2,2% (160 ед.) – заданий содержали тесты и тестовые задания. Например, тест по теме «группы оркестра русских народных инструментов» и др.

Репродуктивные домашние задания по учебному предмету «Музыка» составили 48,5% (3532 ед.). Это нетрудоемкие задания, при которых работа выполняется быстро на репродуктивном уровне. Например: просмотреть материал урока и выполнить практическое задание, проработать песню, ранее изученную на уроке. Просмотреть видеоматериал о лучших оперных театрах мира, познакомиться с историей балалайки, прослушать и проанализировать концертные выступления музыкальных коллективов и др.

Всего 3,4 % (248 ед.) от общего количества просмотренных домашних заданий предполагали творческое и оригинальное решение. Например, такие как: подберите свой музыкальный инструмент, напишите рассказ на заданную тему, составьте программу концерта, проведите мини-исследование, разработайте проект, составьте схему групп народных инструментов, сочините частушку и др.

7,9 % (578 ед.) домашних заданий предполагало самостоятельный поиск учащимися необходимой информации. Например, подготовить выступление на тему: «история одного мюзикла»; подготовить доклад в виде презентации на тему: «Творчество Ф. Шопена», проанализировать и найти интересные факты, связанные с творчеством. Г. Свиридова и т.п.

Следует отметить, что «Ресурсы информационно-образовательной среды обучения» (электронные учебные и материалы МЭШ) представлены в

данной подборке лишь в незначительном количестве домашних заданий, их доля составила 1,6 % (118 ед.).

В тоже время в 7,4 % (540 ед.) заданий учитель рекомендовал использовать учебник по музыке на бумажном носителе. При этом имена и фамилии авторов учебников указаны не были.

Всего 1,3 % (95 ед.) домашних заданий имели ссылки на сторонние ресурсы. Это ссылки на YouTube канал, материалы РЭШ и Yandex видео.

Из всего представленного объема домашних заданий 3.4 % (248 ед.) были рассмотрены нами как индивидуальные. При этом учитель не всегда указывал имена и фамилии школьников. Но содержание заданий, такое как подготовка доклада, проекта или выступления по теме, предполагало индивидуальный характер их выполнения.

В процессе анализа было отобрано 11,4 % (830 ед.) домашних заданий, которые включали мыслительные операции. Например, «выпишите пять понравившихся произведений В.А. Моцарта и поясните, почему вы выбрали именно эти произведения»; «прочитайте и проанализируйте материал».

Анализ дополнительных показателей позволил сделать вывод, что в домашних заданиях по предмету «Музыка» представлено незначительное количество, 0,85 % (62 ед.) заданий, в которых предполагается использовать три и более источников (цифровых и бумажных).

Например,

- Подготовить доклад или презентацию о любом инструменте симфонического оркестра (история создания, изображение инструмента и его звучание).
- Прочитать материал учебника и посмотреть видеоматериалы.
- Ознакомиться с видеоматериалом урока "История создания русской гармоники", послушать аудиозапись и написать в тетрадь мини-конспект о разновидностях и истории создания гармоники.

При анализе было выделено 6,3 % (461ед.) заданий, которые требуют длительного времени на их выполнение. Так, например, подготовить исполнение песни и записать его на видео, разработать сценарий концертной программы, посмотреть и изучить видео урок, найти и самостоятельно послушать интерпретации народной музыки, подготовить проект и др.

Следует отметить, что в представленной выборке домашних заданий за ноябрь 2020 года не присутствовали тренировочные задания повышенной трудности, предназначенные для одаренных учащихся. Также не было базовых заданий для учащихся испытывающих трудности в изучении.

Таким образом, проведенный анализ показателей объема и содержания домашних заданий по учебному предмету «Музыка» позволил сделать следующие выводы.

В представленных для анализа материалах преобладают задания, носящие репродуктивный характер 48,5% (3532 ед.), несложные и связанные с воспроизведением ранее полученных знаний и умений. Достаточно высокий процент показывают задания учебно-практического характера – 18 % (1346 ед.), а также устные задания, доля которых составляет 12 % (892 ед.). Обращает на себя внимание не высокий процент заданий, в которых обучающимся предлагается использовать учебные материалы МЭШ – 1,6 % (118 ед.). На наш взгляд это объясняется тем, что в библиотеке МЭШ недостаточно сценариев для основной школы по музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Годин А. М. Статистика: учебник. – М: Дашков и К, 2016. – 451 с.
2. Кузнецова В. В. Задания всероссийской олимпиады школьников по «Искусству» (МХК) как способ выявления одаренности // Современное художественное образование: сохраняя и развивая традиции: Сб. материалов межд. науч.-практ. конф. / Сост. Н. В. Курбатова,

Г. В. Черемных. – М.: ФГБОУ ВО "Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки", 2018. – С. 75-78

3. Лукина Е. В. Творческое развитие младших школьников в процессе имитации, интерпретации и импровизации на уроках музыки // Современные проблемы педагогики и искусства. – М., 2007. – С. 113-116.
4. Щукина Г. И. Роль деятельности в учебном процессе: Кн. Для учителя. – М.: ВЛАДОС, 1886. – 278 с.

REFERENSES

1. Godin A. M. Statistika: uchebnik. M: Dashkov i K, 2016. 451 p.
2. Kuznecova V. V. Zadanija vserossijskoj olimpiady shkol'nikov po «Iskusstvu» (MHK) kak sposob vyjavlenija odarennosti // Sovremennoe hudozhestvennoe obrazovanie: sohranjaja i razvivaja tradicii: Sb. materialov mezhd. nauch.-prakt. konf. / Sost. N. V. Kurbatova, G. V. Cheremnyh. M.: FGBOU VO "Akademija akvareli i izjashhnyh iskusstv Sergeja Andrijaki", 2018. Pp. 75-78.
3. Lukina E. V. Tvorcheskoe razvitie mladshih shkol'nikov v processe imitacii, interpretacii i improvizacii na urokah muzyki // Sovremennye problemy pedagogiki i iskusstva. M., 2007. Pp. 113-116.
4. Shhukina G. I. Rol' dejatel'nosti v uchebnom processe: Kn. Dlja uchitelja. M.: VLADOS, 1886. 278 p.

Иванова Мария Валерьевна
аспирант департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: zoom82@inbox.ru

Ivanova Maria V.
Postgraduate student,
Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются современные педагогические технологии, предпосылки их возникновения, особенности создания и применения в сфере художественно-эстетического образования. Описаны специфические требования педагогики искусства к применению технологий в учебно-воспитательном процессе.

Ключевые слова: педагогический процесс, художественно-эстетическое образование, педагогика искусства, технология, методика, технологизация учебно-воспитательного процесса.

PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF ART AND AESTHETIK EDUCATION

Abstract. The article examines modern pedagogical technologies, the preconditions for their emergence, the features of their creation and application in the field of art and aesthetic education. The specific requirements of art pedagogy for the use of technologies in the educational process are described.

Keywords: pedagogical process, art and aesthetic education, art pedagogy, technology, methodology, technologization of the educational process.

Современное образование – это сложная, многокомпонентная система, которая содержит в себе многолетний педагогический опыт и одновременно

располагает инструментами передачи знаний, отражающими процессы информатизации науки и производства, современные средства коммуникации. С помощью современного педагогического инструментария может быть создана новая образовательная система, учебная среда, требующая иных способов мышления, их алгоритмизации и результативности, отвечающая запросам современного общества. Это актуально и с учетом требований государства к уровню подготовки выпускников, способных к профессиональному самообразованию, к трудовой и общественной деятельности, успешной социализации и инкультурации.

На сегодняшний день российское образование заключает в себе принципы демократизации, гуманизации, развития и вариативности, которые позволяют строить образовательный процесс по необходимой модели, формировать прогрессивные направления в педагогике по принципу поиска и освоения новых идей и технологий при использовании различных возможностей современной педагогической науки, ее теории и практики [6, с. 7].

Одним из инструментов передачи знаний стало использование технологий в процессе образования. «Технология» как научный термин берет свое начало от греческого «tehne» – искусство, мастерство – и «logos» – слово, понятие. Со временем это понятие стало употребляться более широко и приобрело ряд новых возможностей в своем применении. На сегодняшний день понятие технологизации какого-либо процесса связанно не только с промышленностью и техникой, но также с образованием, педагогикой и наукой в целом.

В педагогике продолжают формироваться новые направления, складываться новые образовательные системы и технологии, которые должны функционировать во взаимосвязи между собой и иметь возможность быть апробированными на практике. В этих условиях учитель должен быть

не просто педагогически грамотным, а уметь ориентироваться во всем многообразии современных инновационных технологий, педагогических открытий и новейших образовательных программ [6, с. 35]. На данном этапе необходимо учитывать более общее определение технологии, как системы, которая основана как на практическом применении, так и на научной платформе, которая должна использоваться педагогом с целью повышения интереса ребенка к естественным наукам и сфере искусства.

Процесс преобразования мирового и российского образования преодолевает многие трудности, которые связанны с экономическими, социальными, культурными и политическими проблемами. Время движется быстрее, чем ученые успевают отреагировать на все изменения. При этом российское образование имеет хороший потенциал в виде теоретических достижений отечественной педагогической науки, накопленного практического опыта педагогов и исследователей, большого количества инновационных программ, школ, концепций. Этот объем знаний требуют постоянных интеллектуальных затрат для своевременной систематизации. Решение данной проблемы в сфере образования во многом обеспечивается применением технологического подхода [6, с. 10].

Технологизация педагогической деятельности возникла еще до того, как педагоги и исследователи стали обращать внимание на последовательность – алгоритм действий, которые могут повторяться в педагогическом процессе, тем самым обеспечивая его воспроизводимость и приближая достижение желаемого результата. Процесс создания технологии можно отнести к тем инструментам педагогики, которые с течением времени не получили значительных изменений в своей структуре [3, с. 78].

Структура педагогической науки как сферы деятельности человека включает в себя такие характеристики, как субъект и объект. В классической педагогике учащийся является объектом, педагог – субъектом. В настоящее время произошли значительные изменения на уровне психологических и

социальных процессов жизнедеятельности человека, что внесло существенные поправки в структуру образовательной системы и формирование личности учащегося. Если раньше учитель должен был готовить ученика к будущей жизни, передавая свой опыт, выбирая формы и методы образования ребенка, то сегодня ученик становится и объектом, и субъектом педагогической деятельности, так как является полноправным участником всех образовательных процессов – воспитания, развития и обучения [6, с. 12].

Создателем одной из первых технологий в педагогической науке можно считать Яна Амоса Коменского, который фактически показал ключевую роль технологии как осознанной последовательности действий и гарантии позитивного результата. Я. А. Коменским была сформулирована важнейшая задача в реализации педагогической идеи – создание механизма обучения – «дидактической машины» – для успешного функционирования которой было необходимо обеспечить наличие: точно уставленных целей; средств, приспособленных для достижения этих целей; твердых правил пользования этими средствами для достижения поставленной цели.

Я. А. Коменский был первым, кто разработал алгоритм технологии, ядром которого являются: цель применения технологии – средства достижения цели – правила использования средств – получение результата [2, с. 165].

В современном образовательном процессе алгоритм создания любой технологии включает в себя следующие этапы: детальное описание целей; поэтапное описание способов их достижения; обратная связь для корректировки процесса технологии; гарантированность последовательности действий; воспроизводимость; оптимальность выбора ресурсов и прилагаемых усилий [5, с. 245].

Сравнивая алгоритмы технологии XVII века и современных технологий, можно проследить явное сходство этих процессов, что

свидетельствует о единых основах процесса создания любых технологий, несмотря на возросшие в тысячи раз темпы развития науки и техники.

В современном образовании прослеживается противоречие между быстрым темпом появления в современном мире новых знаний и ограниченными возможностями их усвоения человеком, что заставляет постоянно обновлять качество педагогического образования, максимально развивать способности человека, возможности его самореализации и самообразования [3, с. 96].

Сегодня педагогическую технологию принято понимать как систему, где функционируют все компоненты педагогического процесса. В отличие от методики, технология основана на закономерностях этого процесса как результата научного познания. Методика «отвечает» лишь за деятельность педагога, технология – за последовательность взаимодействия педагога и учащегося, подкрепленного научными знаниями.

Речь идет об алгоритме, следуя которому у ребенка появляется возможность получить за короткое время максимальный объем социального опыта, а педагог, в свою очередь, может достичь нужного ему результата в обучении, применяя действия, повторяющиеся по определенной схеме и в определенной последовательности [5, с. 230].

В конце прошлого века в теории педагогики появился термин «педагогика искусства», который был призван обозначать особую сферу педагогики, связанную с приобщением к искусству и применением особых, в отличие от традиционной педагогики, методов обучения. Этот термин был введен и активно использовался художником, педагогом и исследователем Б. М. Неменским. По его словам, искусство должно преподаваться теми методами, которые применяются в искусстве [1, с. 9; 4, с. 168].

Применение технологий в художественно-эстетической среде направляет участников данного процесса в область развития эстетических и нравственных качеств личности. Культура воспринимается сегодня в

различных формах нравственного и эстетического воспитания молодого поколения, в его приобщении к художественному наследию своего народа, процессе освоения и изучения каких-либо видов искусств. Эстетическое воспитание отвечает за развитие чувства красоты, способность различать и дорожить тем прекрасным, что есть в окружающем мире. Развитие нравственности опирается на освоение моральных и нравственных ценностей человека, которые общепризнанны и провозглашаются в обществе [1].

Формирование нравственно-эстетической культуры и одновременно с этим развитие художественно-эстетического образования ведет человека к самореализации личности, развитию индивидуальных качеств в сочетании с запросами общества, к высшим формам самосознания – гражданскому, экологическому, планетарному [6, с. 25].

Система методов и подходов в педагогическом процессе общего образования и образования в сфере искусства имеет ряд существенных различий, которые проецируются на технологизацию процесса обучения и, в первую очередь, связаны с тем, что искусство:

- предельно субъективная сфера деятельности, связанная с непосредственными эмоциональными переживаниями учащегося, которую сложно уложить в четкую последовательность, а также выстроить алгоритм;
- область деятельности, в которой сложно предсказать конечный результат, так как исходный продукт эмоциональной сферы не может отвечать привычным представлениям и являться планируемым и точно предсказуемым итогом;
- не может обеспечить полную воспроизводимость процесса, а тем более – определенный и гарантированный положительный результат.

Возможность технологизации художественно-эстетического образования требует более детальной и глубокой проработки для нахождения и выстраивания нужного алгоритма, который должен соответствовать, в первую очередь, творческой направленности деятельности обучающегося и

педагога, побуждению и стимулированию ребенка к творчеству, а также обеспечивать определенную последовательность и воспроизводимость образовательных результатов. Учитывая вышесказанное, технологии педагогического процесса в области художественно-эстетического образования должны отвечать следующим специфическим требованиям:

• предложенный алгоритм должен давать учащемуся определенную свободу для реализации своих индивидуальных потребностей и способностей;

• задачи каждого технологического этапа должны быть достаточно гибкими и содержать в себе возможность вариативного решения;

• последовательность действий должна обязательно учитывать процесс сотворчества педагога и учащегося в процессе их совместной образовательной деятельности в сфере искусства;

• давать возможность учащемуся не просто следовать определенному алгоритму на пути к достижению поставленной цели, а обеспечивать целостность этого процесса, когда учащийся находится «внутри» него и самостоятельно его «проживает» [5, с. 132].

Нынешняя образовательная система дает педагогу возможность найти среди множества инновационных и традиционных технологий именно ту, которая поможет работать с учеником, применяя свой личный опыт и новый инструментарий, направленный на то, чтобы привести обучение в соответствие с запросами общества. Сам по себе технологический способ обучения объективен и не зависит от личностных особенностей учителя и учащихся. Однако технология должна отражать особенности учащихся, для которых она разрабатывается, и соответствовать предмету обучения. Наконец, в процессе реализации технологии проявляются еще и особенности личности учителя.

Применение современных инновационных педагогических технологий не подразумевает, что традиционная методика преподавания будет

вытеснена. Должен сформироваться комплекс методов, форм и приемов организации учебного процесса, основанных на теории обучения и способах обеспечения планируемых результатов.

Таким образом, деятельность педагога в рамках применения технологий, созданных с учетом особенностей образовательного процесса в искусстве, должна обеспечить вариативность и гибкость реализации данного процесса, как со стороны учащегося, так и с позиции педагога. Технологии в процессе художественно-эстетического образования должны давать возможность педагогу интерпретировать задания каждого этапа реализуемой технологии в соответствии с его опытом и художественной практикой, а также с учетом возможностей и способностей обучающихся. Это превращает урок из привычной формы учебного процесса в своеобразный мыследеятельностный эксперимент, позволяющий раскрыть и реализовать творческий потенциал и обучающегося, и педагога.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодина Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века: учебник для вузов. – М.: Юрайт, 2017. – 333 с.
2. Коменский А. Я. Избранные сочинения. – М.: Учпедгиз, 1955. – 287 с.
3. Кукушин В. С. Современные педагогические технологии: начальная школа. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 384 с.
4. Неменский Б. М. Педагогика искусства. – М.: Просвещение, 2012. – 272 с.
5. Селевко Г. К. Воспитательные технологии. – М.: НИИ школьных технологий, 2005. – 320 с.
6. Селевко Г. К.Энциклопедия образовательных технологий. – В 2-х т. – Т. 1. – М.: Народное образование, 2005. – 556 с.

REFERENSES

1. Bodina E. A. Muzykal'naja pedagogika i pedagogika iskusstva. Koncepcii XXI veka: uchebnik dlja vuzov. M.: Jurajt, 2017. 333 p.
2. Komenskiĭ A. Ja. Izbrannye sochinenija. M.: Uchpedgiz, 1955. 287 p.
3. Kukushin V. S. Sovremennye pedagogicheskie tehnologii: nachal'naja shkola. Rostov-na-Donu: Feniks, 2004. 384 p.
4. Nemenskij B. M. Pedagogika iskusstva. M.: Prosveshhenie, 2012. 272 p.
5. Selevko G. K. Vospitatel'nye tehnologii. M.: NII shkol'nyh tehnologiĭ, 2005. 320 p.
6. Selevko G. K.Jenciklopedija obrazovatel'nyh tehnologiĭ. V 2-h v. V. 1. M.: Narodnoe obrazovanie, 2005. 556 p.

Бабаева Елена Вячеславовна
кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории и гуманитарных наук, юридический факультет,
ФГБОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет»
(г. Орехово-Зуево Московской области)
e-mail: babaeva500@gmail.com
Ганьшина Галина Васильевна
кандидат педагогически наук, доцент,
Департамент социально-культурной деятельности и сценических искусств,
Института культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: gv_gansina@mail.ru
Заварина Светлана Юрьевна
кандидат педагогически наук,
доцент кафедры педагогики начального и дошкольного образования,
факультет дошкольного образования
ФГБОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет»
(г. Орехово-Зуево Московской области)
e-mail: gv_gansina@mail.ru

Babaeva Elena V.
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Department of History and Humanities, Faculty of Law,
State University of Humanities and Technology (Orekhovo-Zuyevo, Moscow region)
Ganshina Galina V.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Department of Socio-Cultural Activities and Performing Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Babaeva Elena V.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Department of Pedagogy of Primary and Preschool Education,
Faculty of Preschool Education,
State University of Humanities and Technology (Orekhovo-Zuyevo, Moscow region)

ТЕХНОЛОГИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ РЕАБИЛИТАЦИИ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ В ПРОЦЕССЕ ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Аннотация. В статье представлен обзор практического опыта учреждений культуры и социальных служб по внедрению технологий социально-культурной реабилитации в организацию досуговой деятельности детей с ограниченными возможностями здоровья. Авторы считают, что главными факторами успеха реабилитации людей с ОВЗ являются создание

благоприятных условий для их интеграции в социокультурное пространство, в котором будет комфортно развивать и реализовывать творческий потенциал, поддерживать достаточный уровень их культурной активности.

Ключевые слова: дети с ограниченными возможностями здоровья, творчество, социально-культурная реабилитация, социокультурное пространство, досуговая деятельность.

CHILDREN WITH DISABILITIES IN THE PROCESS OF LEISURE ACTIVITIES: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Abstract. The article presents an overview of the practical experience of cultural institutions and social services on the introduction of technologies of socio-cultural rehabilitation in the organization of leisure activities of children with disabilities. The authors believe that the main factors for the success of rehabilitation of people with disabilities are the creation of favorable conditions for their integration into the socio-cultural space, in which they will be comfortable to develop and realize their creative potential, maintain a sufficient level of cultural activity.

Keywords: children with disabilities, creativity, socio-cultural rehabilitation, socio-cultural space, leisure activities.

Введение. Одним из значимых критериев определения уровня развития и прогрессивности общества, формирования социальных связей является отношение государства к лицам с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), а особенно к детям. Интеграция людей с ОВЗ в социокультурное пространство – сложный и многосторонний процесс, включающий в себя и материально-техническую обеспеченность, и информационно-технологические разработки, и институционально – организационные решения, и формирование соответствующего общественного мнения.

Целью данного исследования является анализ опыта применения традиционных и инновационных технологий социально-культурной реабилитации в организации разноплановой досуговой деятельности детей с ограниченными возможностями здоровья.

Материалы и результаты исследования, их обсуждение. В настоящее время в нашей стране реализуется концепция комплексной реабилитации инвалидов, интегрирующая в себе медико-социальный и социально-культурный подходы. Благодаря продуманно выстроенной социальной политике в России лица с ограниченными возможностями здоровья получили большие возможности для реализации своего творческого потенциала, интеграции в социокультурное пространство. На первый план выходит задача представления поддержки и помощи детям с ОВЗ, равно как и «создание возможности для реализации гражданских, экономических, политических и иных прав» [6, с. 323].

В Федеральном законе «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» (от 24.11.1995 N 181-ФЗ (ред. от 29.06.2015) представлен новый подход к решению вопроса реабилитации лиц с ограниченными возможностями здоровья. Акцент сделан «не только на оказание медицинской помощи инвалидам, но и обеспечении прав и свобод наравне с другими гражданами» [1 (гл. 1, ст. 2)].

Ю. С. Моздокова определяет социокультурную реабилитацию как «комплекс мероприятий, главной целью которых является оказание помощи инвалиду в достижении и поддержании оптимальной степени участия в социальном взаимодействии, обеспечение положительных изменений в образе жизни человека, интеграция его в общество» [10].

В 2012 году Российская Федерация ратифицировала Конвенцию ООН о правах инвалидов, что ознаменовало кардинальный поворот в отношении к ним: инвалидность является «результатом взаимодействия, которое происходит между имеющими нарушения здоровья людьми и

отношенческими и средовыми барьерами и которое мешает их полному и эффективному участию в жизни общества наравне с другими». Конвенция вводит важные термины, подчеркивающие социально-культурный характер ее концепции: социально-культурная реабилитация – это комплекс мероприятий, направленных на восстановление, возмещение нарушенных или утраченных возможностей инвалида для самореализации и самоутверждения в разных видах творчества и досуга, а также на удовлетворение его потребностей в культурно-досуговой сфере, поддержание уровня культурной активности.

В конвенции подчеркивается, что «общение» включает «использование языков, текстов, азбуки Брайля, тактильного общения, крупного шрифта, доступных мультимедийных средств, равно как печатных материалов, аудиосредств, обычного языка, чтецов, а также усиливающих и альтернативных методов, способов и форматов общения, включая доступную информационно-коммуникационную технологию».

В 2008 году в Российской Федерации была разработана Программа «Доступная среда» для инвалидов. Действие ее впоследствии было продлено до 2025 года. В программе предусмотрены расходы на проведение мероприятий по комплексной реабилитации и абилитации инвалидов в субъектах РФ, по подготовке кадровой базы специалистов по работе с инвалидами: обучение; стимулирование к профессиональной деятельности; повышение квалификации.

В данный момент большей востребованностью пользуются практики, которые не просто развлекают инвалидов, а добиваются качественных изменений в их жизни. Как подчеркивает в своих выступлениях и научных трудах Л. В. Тарасов, «социально-культурная реабилитация лиц с ОВЗ опирается на разнообразные средства культуры и искусства. Спектр технологий и методик социально-культурной реабилитации инвалидов может классифицироваться исходя из целого ряда оснований: по целевым группам

(люди с различными видами нарушений), по используемым средствам культуры и искусства, по методологическим подходам (научно обоснованная система деятельности) и т.д. Особенность технологического подхода в данной сфере заключается в том, что здесь не всегда возможно перенесение технологии из одного места в другое без соответствующей настройки на новую аудиторию, реализацию в условиях иного учреждения, использование специалистами разных профилей подготовки» [11]. Использование в реабилитации детей с ОВЗ современных социально-культурных технологий способствует не только раскрытию творческого потенциала инвалидов, но и восстановлению утраченных способностей к деятельности [12].

Современные технологии социально-культурной реабилитации разрешают разнообразные проблемы детей с ОВЗ, создавая возможности для самореализации, включения их в творческие, рекреационные и развлекательные виды социально-культурной деятельности [8, с. 872]. Содержательные формы досуга направлены на формирование здоровой гармоничной личности, на удовлетворение потребности детей в общении и творчестве, саморазвитии [2, с. 228]. Рекреационная направленность досуговой деятельности ведет к формированию стойких установок на ведение здорового образа жизни, пропаганду ценности здоровья [3; 7].

Сегодня технологии социально-культурной реабилитации включают в себя не только кружки по интересам, студии, где люди с инвалидностью и ОВЗ танцуют, поют, рисуют и т.д. Они представлены масштабнее и многограннее. Технологии социально-культурной реабилитации людей с ОВЗ следует рассматривать как процесс проектирования и реализации инновационных технологий, направленных на создании инклюзивной культурной среды, открытой для людей с ограниченными возможностями здоровья, позволяющей решать социальные проблемы детей и молодых инвалидов. Грамотное построение проектной деятельности по созданию инклюзивной культурной среды является важным этапом в процессе

социально-культурной реабилитации детей с ОВЗ на основе инновационных технологий, в центре которого лежит не «дефект», а «социальный барьер» [11].

Хочется остановиться на анализе конструктивного опыта организаций, которые уже долгие годы ведут многогранную работу по социально-культурной реабилитации людей с ОВЗ.

Так, центр социокультурной анимации (ЦСА) «Одухотворение» основан в 2002 году выпускником Московского института культуры, тренером по спортивным бальным танцам Л. В. Тарасовым, увлеченного идеями социокультурной работы с инвалидами. В основу работы центра были положены бальные танцы и литературное творчество. С самого начала деятельность ЦСА «Одухотворение» приобрела инклюзивный характер. В стенах центра все желающие, независимо от состояния здоровья и особенностей развития, без ограничения возраста, могли научиться танцевать. А молодой талантливый поэт, инвалид первой группы из Рязани Ирина Позднякова, возглавила издательство «Луч Фомальгаута». Деятельность издательства быстро привлекла внимание авторов с инвалидностью со всей страны. Сотрудники центра «Одухотворение» с первых дней работы подтверждали название, создавая для детей, молодежи и взрослых людей с ОВЗ комфортные доступные условия для развития и реализации творческого потенциала каждого [9, с. 5]. В 2017 году в центре «Одухотворение» была создана студия «Волшебная песочница» для занятий с детьми 4-12 лет песочной терапией. Все они имеют инвалидность, связанную со множественными диагнозами, чаще всего это ментальные нарушения и нарушения опорно-двигательного аппарата. Основным методом песочной терапии всегда было и остается свободное от каких-либо ограничений творчество на песке. Здесь терапевт выполняет скорее роль наблюдателя, очень редко вступая во взаимодействие с клиентом для того, чтобы услышать историю клиента и прояснить в ней некоторые моменты.

Выбор пал именно на песок в связи с тем, что такие занятия способствуют развитию мелкой моторики, которая тесно связана с развитием головного мозга в целом, всех высших психических функций, особенно речи.

За долгие годы плодотворной деятельности центр вышел на всероссийский и международный уровень. Так, ЦСА «Одухотворение» стал инициатором ежегодного международного благотворительного танцевального фестиваля «Inclusive Dance», международного симпозиума «Социально-культурная реабилитация инвалидов: от терапии искусством – к творческому развитию личности», конкурса на соискание инклюзивной литературно-просветительской премии «Золотое сердце», проекта «Доступная культурная среда», поддержанного Фондом президентских грантов. Среди спикеров мероприятий крупные специалисты, признанные эксперты в своей сфере: доктор педагогических наук, профессор МГИК Н. Н. Ярошенко; доктор культурологии, профессор МГПУ Е. И. Григорьева, профессор МГИК О. Ю. Мацукевич, певица и общественный деятель Диана Гурцкая и др.

Деятельность Региональной общественной организации социально-творческой реабилитации детей и молодежи с отклонениями в развитии и их семей «Круг», на базе учреждения дополнительного образования ГБОУ ДО ЦДТ «Строгино», с 1997 года направлена на создание условий, необходимых для инклюзии детей и молодежи с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) и их семей в культуру и общество. Ядром социокультурной деятельности является театр. С 1998 года и в настоящее время реализуются семь масштабных долгосрочных проектов, среди них Всероссийский фестиваль особых театров «Протеатр», с 2011 года – проходит ежегодный семинар «Искусство. Терапия. Инклюзия». В проекте Арт-Про «Музей, открытый для всех» – с 2008 года в рамках сотрудничества с образовательным отделом «Новой Третьяковки» на Крымском валу – проводится комплекс мероприятий для людей с ОВЗ. Были организованы

выставки «От архаики до авангарда», «Протография» (3-13 июня 2010 г.), выставка работ арт-мастерской «Персонимаж» города Париж, (12-22 ноября 2010 г., в рамках года Франции в России). С 2018 года реализуется новаторский инклюзивный проект «Суть вещей. Натюрморты начала XX века» – для учащихся школ VIII вида и их здоровых сверстников. Проект включает в себя интерактивные экскурсии, создание перфоманса.

В ГБУ культуры города Москвы «Государственный Дарвиновский музей» с 2005 года реализуется долговременный проект по социокультурной реабилитации инвалидов музейными средствами. Осуществляя координационную деятельность, музей разработал и внедрил собственную программу «Музей без барьеров». В учреждении активно внедряются в практику инновационные проекты, позволяющие осуществить наибольший доступ посетителей к экспонатам музея:

– свето-видео-музыкальная программа «Живая планета»,

– информационный центр «ЭкоМосква»,

– единственная в России, доступная для самостоятельного осмотра незрячими посетителями, мультимедийная экспозиция «Пройди путем эволюции»,

– интерактивный центр «Познай себя – познай мир», учебная и изобретательская лаборатории.

Все экспонаты музея доступны для тактильного осмотра, продублированы шрифтом Брайля. Многие интерактивные экспонаты доступны незрячим посетителям. В экспозиции под открытым небом «Экологическая тропа» установлены, продублированные шрифтом Брайля, таблички с названиями растений.

У государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина богатая история работы с посетителями с ОВЗ. Первые показы незрячим людям произведений искусства предпринимались

И. А. Антоновой еще в 70-е годы. В 80-е и 90-е годы среди сотрудников музея появились люди с инвалидностью. В 2006 году открылся Центр эстетического воспитания детей «Мусейон», в котором работают арт-мастерские. Для организации более комфортного пребывания в музее посетителей с ОВЗ в музее реализуется волонтерская программа «волонтеры инклюзивного направления». Старший научный сотрудник музея Дрезнина Мария Григорьевна ведет постоянные занятия по изобразительной деятельности с детьми и взрослыми с особыми потребностями и их близкими. В 2014 году вышло большое учебное пособие «Семейная палитра», в котором детально прописана методика проведения семейных творческих проектов. В последние 15 лет ведет обучение специалистов, педагогов, психологов, музейных сотрудников методам и приемам работы с такой категорией людей.

Проекты и программы по организации досуга детей и молодых инвалидов способствуют «преодолению социально-психологической изолированности, интеграции их в социокультурное пространство, формированию навыков ведения самостоятельной жизни, а также направлены на оказание помощи родителям, создание благоприятного социального окружения силами сотрудников учреждения и добровольцев» [4; 5]. Так, большая работа по социально-культурной реабилитации лиц с ОВЗ ведется в Российской государственной детской библиотеке». В начале 2016 года в РГДБ был разработан план мероприятий («дорожная карта») по повышению значений показателей доступности для инвалидов объектов и услуг ФГБУК «Российская государственная детская библиотека». На основании этой «дорожной карты» закупаются необходимые ассистивные приспособления, формируется фонд, организуются мероприятия и специальные проекты в библиотеке. Большое место в работе уделяется проведению совместных мероприятий с общественными организациями и благотворительными фондами, поддерживающими детей с особенностями.

Кроме разовых мероприятий, в библиотеке реализуется несколько проектов, носящих инклюзивный характер. Два раза в неделю с маленькими читателями занимаются собаки-терапевты и волонтеры из благотворительного фонда «Я свободен». Все собаки фонда – собаки-терапевты, которые прошли специальное обучение и тестирование, а хозяева собак – логопеды, канистерапевты, социальные работники. Занятия проводятся по предварительной записи по электронной почте, адрес которой указан в анонсе этого мероприятия. Каждый ребенок занимается (читает или общается с собакой) по 15 минут. В комнате он находится наедине с собакой и волонтером. Родители присутствуют в комнате как зрители. Цель занятий: научить ребенка читать; привить любовь к чтению; научить не бояться читать вслух. На занятия приходят «особенные» детки с особенностями здоровья. С ними занимается канистерапевт, прошедший специальное обучение. Благотворительный проект «Школа волонтера» РГДБ направлен на работу с детьми, попавшими в трудные жизненные обстоятельства и не имеющими возможности посещать библиотеки и другие культурные центры. Проект «Школа волонтера» пропагандирует чтение и распространение культурных ценностей вне стен библиотек. В «Школе волонтера» принимают участие студенты московских вузов. Студенты проходят подготовку по программе, разработанной учебным центром РГДБ.

Вывод. Безусловно, использование традиционных и инновационных технологий социально-культурной реабилитации позволяет вовлекать детей с ограниченными возможностями здоровья и их семьи в современный мир культуры и творчества, тем самым расширяя познания и опыт, что делает пространство инноваций доступным и применимым в жизни каждый день. Современные технологии социально-культурной реабилитации людей с ОВЗ, направленные на организацию групповой творческой, образовательной или спортивной деятельности, позволяют каждому проявить свои способности, реализовать возможности и почувствовать себя нужным другим людям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон от 24.11.1995 N 181-ФЗ (ред. от 29.06.2015) «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_8559/ (дата обращения: 26.09.2021).
2. Бабаева Е. В, Умеркаева С. Ш. Функциональный подход к организации молодежной анимации // European Social Science Journal. – 2015. – № 10. – С. 225-230.
3. Бабаева Е. В. Формирование здорового образа жизни семьи средствами рекреативных технологий / Е. В. Бабаева, Ж. В. Муравьева, Л. В. Старых // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 3. – С. 91-99.
4. Бабаева Е. В., Муравьева Ж. В. Организация досуга студенческой молодежи: историко-культурологический опыт 1970-1980 гг. Монография. – М.: ГГТУ, 2017. – 168 с.
5. Ганьшина Г. В. Методика преподавания специальных дисциплин. – М.: МГПУ, 2017. – 224 с.
6. Ганьшина Г. В. Организация досуга детей с ограниченными возможностями здоровья средствами социально-культурной анимации / Г. В. Ганьшина, Е. В. Бабаева, Ж. В. Муравьева // Современные проблемы науки и образования. – 2016.– № 6. – С. 323-234.
7. Ганьшина Г. В. Формирование здорового образа жизни молодежи средствами рекреативных технологий: дис... канд. пед. наук. – Тамбов, 2005. – 168 с.
8. Грибкова Г. И., Бабаева Е. В. Интерактивные технологии в образовательных программах учреждений музейного типа // Экономика и предпринимательство. – 2015. – № 6-3 (59-3). – С. 870-873.
9. Зотова Е. И. Предисловие // Притяжение: сборник лучших российских практик социально-культурной реабилитации инвалидов / Сост.

Л. В. Тарасов, Е. И. Зотова. – М.: АНО «Центр социокультурной анимации «Одухотворение», 2018. – С. 5-7.

10. Моздокова Ю. С. Новые пути решения проблем детской инвалидности средствами культуры и искусства: Метод. пособие. – М.: МГУКИ, 2001.
11. Тарасов Л. В. От ликвидации дефекта – к преодолению социального барьера // Притяжение: сборник лучших российских практик социально-культурной реабилитации инвалидов / Сост. Л. В. Тарасов, Е. И. Зотова. – М.: АНО «Центр социокультурной анимации «Одухотворение», 2018. – С. 8-15.
12. Шляпина Е. Д. Социально-культурная анимация как конструктивный способ преодоления социального отчуждения личности // Экономика и предпринимательство. – 2015. – № 6-3 (59-3). – С. 956-960.

REFERENSES

1. Federal'nyj zakon ot 24.11.1995 N 181-FZ (red. ot 29.06.2015) «O social'noj zashhite invalidov v Rossijskoj Federacii». URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_8559/ (accessed: 26.09.2021).
2. Babaeva E. V, Umerkaeva S. Sh. Funkcional'nyj podhod k organizacii molodezhnoj animacii // European Social Science Journal. 2015. No 10. Pp. 225-230.
3. Babaeva E. V. Formirovanie zdorovogo obraza zhizni sem'i sredstvami rekreativnyh tehnologij / E. V. Babaeva, Zh. V. Murav'eva, L. V. Staryh // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. 2017. No 3. Pp. 91-99.
4. Babaeva E. V., Murav'eva Zh. V. Organizacija dosuga studencheskoj molodezhi: istoriko-kul'turologicheskij opyt 1970-1980 gg. Monografija. M.: GGTU, 2017. 168 p.
5. Gan'shina G. V. Metodika prepodavanija special'nyh disciplin. M.: MGPU, 2017. 224 p.
6. Gan'shina G. V. Organizacija dosuga detej s ogranichennymi vozmozhnostjami zdorov'ja sredstvami social'no-kul'turnoj animacii /

G. V. Gan'shina, E. V. Babaeva, Zh. V. Murav'eva // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. 2016. No 6. Pp. 323-234.

7. Gan'shina G. V. Formirovanie zdorovogo obraza zhizni molodezhi sredstvami rekreativnyh tehnologij: dis... kand. ped. nauk. Tambov, 2005. 168 p.
8. Gribkova G. I., Babaeva E. V. Interaktivnye tehnologii v obrazovatel'nyh programmah uchrezhdenij muzejnogo tipa // Jekonomika i predprinimatel'stvo. 2015. No 6-3 (59-3). Pp. 870-873.
9. Zotova E. I. Predislovie // Pritjazhenie: sbornik luchshih rossijskih praktik social'no-kul'turnoj reabilitacii invalidov / Sost. L. V. Tarasov, E. I. Zotova. M.: ANO «Centr sociokul'turnoj animacii «Oduhotvorenie», 2018. Pp. 5-7.
10. Mozdokova Ju. S. Novye puti reshenija problem detskoj invalidnosti sredstvami kul'tury i iskusstva: Metod. posobie. M.: MGUKI, 2001.
11. Tarasov L. V. Ot likvidacii defekta k preodoleniju social'nogo bar'era // Pritjazhenie: sbornik luchshih rossijskih praktik social'no-kul'turnoj reabilitacii invalidov / Sost. L. V. Tarasov, E. I. Zotova. M.: ANO «Centr sociokul'turnoj animacii «Oduhotvorenie», 2018. Pp. 8-15.
12. Shljapina E. D. Social'no-kul'turnaja animacija kak konstruktivnyj sposob preodolenija social'nogo otchuzhdenija lichnosti // Jekonomika i predprinimatel'stvo. 2015. No 6-3 (59-3). Pp. 956-960.

Чукралиева Татьяна Викторовна
педагог дополнительного образования,
Образовательный центр «Аттестатус» (г. Астрахань)
e-mail: chukralieva75@mail.ru

Churaleva Tatiana V.
Teacher of additional education,
“Attestatus” Educational Center

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ ДЕТЕЙ С ОВЗ

Аннотация. Ребенок с ограниченными возможностями испытывает трудности в понимании и построении межличностных отношений. Основная проблема часто заключается не только в физических ограничениях, вызванных спецификой заболевания, а в нарушении связи ребенка с миром, в ограниченном контакте со сверстниками и взрослыми. В данной статье рассмотрена роль театральной терапии в развитии социальных навыков у детей с ограниченными возможностями здоровья.

Ключевые слова: дети с ограниченными возможностями здоровья, дети с ОВЗ, театральная терапия, арт-терапия, социализация, адаптация, речевые дефекты, дети с РАС, теория разума, равные права.

THE USE OF THEATRICAL TECHNOLOGIES IN THE SOCIO-CULTURAL ADAPTATION OF CHILDREN WITH DISABILITIES

Abstract. A child with disabilities has difficulties in understanding and building interpersonal relationships. The main problem often lies not only in the physical limitations caused by the specifics of the disease, but in the violation of the child's connection with the world, in limited contact with peers and adults. This article examines the role of theater therapy in the development of social skills in children with disabilities.

Keywords: children with disabilities, children with disabilities, theater therapy, art therapy, socialization, adaptation, speech defects, children with ASD, theory of mind, equal rights.

Ограниченные возможности здоровья (ОВЗ) – это нарушения физического и/или психического развития. Педагогика и медицина подходят к ним различными способами, исходя из своих задач. Независимо от категории ОВЗ, к которой относится ребенок, российские инклюзивные и коррекционные школы стараются создавать «особым» ученикам условия для получения качественного образования, корректировать нарушения развития и развивать социальную адаптацию.

Сегодня в России более 1,15 миллиона детей с ОВЗ. В рамках федерального проекта «Современная школа» национального проекта «Образование» в более чем 50% коррекционных школ (около 900 образовательных организаций) проходит модернизация инфраструктуры, которая затронет и инфраструктуру дополнительного образования обучающихся с особыми образовательными потребностями. Федеральный проект «Успех каждого ребенка» предусматривает создание условий, позволяющих детям с ОВЗ получать качественное и доступное дополнительное образование. К 2024 году программами дополнительного образования планируется охватить до 70% детей с ОВЗ [1]. Потребность общества и государства в социализации детей с ограниченными возможностями отражена также в Федеральном законе от 18 июля 2019 г. N 184-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» [3] и Государственной программе «Доступная среда» [2].

Педагогическая реабилитация детей с ОВЗ представляет собой специфическую деятельность для улучшения их социальных навыков,

повышения готовности к реальной жизни и реализации нормативных (для каждой категории детей) социальных условий.

Почему социализация детей так важна? Социализация относится к непрерывному процессу обучения ожидаемому поведению, ценностям, нормам и навыкам людей, играющих определенные роли в обществе. Агенты социализации – это социальные структуры, в которых происходит социализация. Основными агентами социализации являются семья и школа, а также средства массовой информации, группы сверстников и другие основные социальные институты, такие как религия и правовая система. Кроме того, социализацию можно разделить на два этапа: первичную и вторичную.

Первичная социализация происходит в семье, здесь дети впервые узнают свою индивидуальную идентичность, овладевают языком и развивают когнитивные навыки. Внутри семьи они приобретают особый образ мышления о морали, культурных ценностях и социальных ролях. Первичная социализация во многом зависит от социального класса, этнического, религиозного, культурного происхождения и отношения семьи.

Вторичная социализация относится к социальному обучению, которое дети получают, поступая в социальные учреждения, например, детский сад или школу. Хотя семья по-прежнему остается важной частью социализации теперь у детей появляются другие значимые люди, у которых они будут учиться навыкам социального взаимодействия. Основная цель социализации – сделать ребенка социально компетентным [6].

К сожалению, традиционная система воспитания и обучения детей с ограниченными возможностями предполагает дифференциацию, которая в настоящее время отражена в развитой системе закрытых социальных учреждений, которые, помимо положительных аспектов (ухода и заботы), оказывают негативное влияние на социализацию «особых» детей. Существовавшая долгие годы исключительно дифференцированная система

воспитания и обучения детей с ОВЗ не позволяла им развивать необходимые личностные качества, что приводило к неудовлетворительной социальной и культурной адаптации.

Возможности детей-инвалидов не случайно называются ограниченными – часто это некий «социальный приговор» на ограниченность не только физических, но социальных перспектив. Стигматизация людей с ОВЗ существует давно. Термин «стигма» происходит от греческой практики клеймения сбежавших рабов особой меткой, так называемой сигмой. Впоследствии этот термин был расширен, чтобы обозначать любые признаки отклонений от социальных норм. Так, стигма содержит три основных элемента: недостаток знаний (незнание), отрицательное отношение (предубеждение) и негативное поведение (дискриминация). Сегодня общество пытается преодолеть эту неправдивость, отталкиваясь, прежде всего, от признания ее наличия, а затем, создания специальных условий для борьбы за равные права для всех.

Социокультурные технологии инклюзии детей с ограниченными возможностями здоровья реализуются специальными службами и организациями посредством самых разных программ. Театральная деятельность является одним из наиболее эффективных методов социальной адаптации и общения для детей с ограниченными возможностями. Жизнь любого ребенка наполнена игрой, через которую он познает свою значимость. Смысл театральной методики – посредством игры научить детей выполнять определенные действия (роли), а также приобретать необходимые повседневные навыки (доброжелательность, решительность).

Благодаря участию в театральной деятельности под руководством квалифицированного специалиста дети учатся справляться с застенчивостью, отсутствием уверенности в себе. Театр учит видеть красоту и пробуждает желание лично ее создавать – любимые герои спектаклей становятся образцом для подражания. Используя методы театральной постановки,

можно помочь детям с ограниченными возможностями создать серию поведенческих алгоритмов и выбрать приемлемую версию поведения. Кроме того, театрализованные игры создают условия для творчества, раскрепощают и повышают самооценку [5].

Дети с ограниченными возможностями часто страдают от логопедических проблем, поэтому театральные представления, путем созданий копий героев, улучшают речь. В процессе театрализованной игры незаметно активизируется наполнение словаря ребенка, совершенствуется звуковая культура речи, интонационный строй. Исполняемая роль, произносимые реплики ставят ребенка перед необходимостью ясно, четко и понятно изъясняться, что улучшает способность вести диалог. Более того, известны случаи, когда у ребенка присутствуют речевые барьеры, например, заикание, однако текст на сцене он произносит без запинки, потому что в это время ассоциирует себя с другом человеком – героем спектакля [4].

В театральном действии уместной будет и ритмопластика, которая включает в себя пластические движения под мелодичные композиции, предназначенные для «пробуждения» естественных психомоторных способностей, придания независимости движениям тела, что способствует обретению чувства гармонии с окружающей обстановкой.

Помимо прямого участия в самом спектакле, для ребенка очень важен подготовительный процесс: распределение ролей в соответствии с талантами и способностями; репетиции и обсуждения различных сцены, продумывание сценических костюмов. С помощью костюмов и макияжа дети перевоплощаются в персонажей представления, которые помогают им подражать различным ситуациям, выражая и развивая идеи и эмоции, которых им не хватает в повседневной жизни. Индивидуальным театральным костюмам следует удалить особую роль, проводя мониторинг психоэмоционального состояния ребенка в процессе функционирования системы «костюм – ребенок – театральная роль».

Участие в театральном представлении преследует две важные цели: с одной стороны, улучшение или развитие навыков пения, танцев и декламации, а с другой формирование поведенческой культуры – развитие ответственности, уроки морали и многие другие важные качества необходимые личности для успешной социальной жизни.

Кроме того, что игра играет ключевую роль в детском развитии, она служит также тренировочной площадкой, поскольку порождаемые ею навыки продолжают расти в течение всей жизни. Импровизация и театр – это игра в более широком смысле, обладающая несколькими общими чертами, включая гибкое использование символов и контекста, а также общинный характер деятельности. Учитывая эти характеристики, детские ролевые игры, в которых участвуют другие, являются естественным предшественником театра.

Театральная (арт-терапевтическая) педагогика – социальный театр – инструмент разрешения конфликтов и способ самовыражения, метод обучения и социальной практики, средство социокультурной и социально-психологической реабилитации детей (и не только) с ограниченными возможностями. Методика, по которой работают социальные театры, может эффективно применяться в коррекционно-профилактической работе с детьми, имеющими различные проблемы развития в любых образовательных учреждениях, включая основные и дополнительные. Дети с ограниченными возможностями, посещая социальный театр, получают уникальную возможность лучше узнать друг друга и людей, которые живут рядом; открыть новые качества в себе и других; установить успешные контакты, прежде всего, со сверстниками.

К сожалению, вряд ли можно добиться абсолютного успеха в работе с категорией детей, имеющих сложный диагноз, но положительную динамику, происходящую со всеми, можно считать очевидной – дети приобретают бесценный опыт. Возможность преобразовать обычные детские игры в

театральную постановку автоматически превращает ребенка в активного участника воспитательного (учебного) процесса.

В настоящее время установлено, что театральный опыт открывает возможности для социализации детей с расстройствами аутистического спектра (РАС). Актерство подразумевает достоверную передачу другим того, что чувствует и думает персонаж. Этот аспект можно использовать для обучения эмоциональному распознаванию, невербальному поведению, жестам, навыкам слушания, зрительному контакту и стратегиям поведения в социальных ситуациях. Театр – это очень структурированная среда, которая может хорошо вписываться в жесткое, черно-белое мышление людей с РАС. Деятельность, связанная с игрой в театре, может предоставить участникам-аутистам возможность получить целенаправленный и значимый опыт в контролируемой, структурированной среде.

Пожалуй, одно из лучших на сегодняшний день исследований, посвященных влиянию театрального искусства на РАС, было проведено в Университете Вандербильта (штат Теннесси, США). Тридцать участников с РАС в возрасте от 8 до 14 лет были случайным образом распределены в театральную и контрольную группу. После вмешательства (театральных постановок) были замечены положительные эффекты в сторону улучшения социальных способностей, возможности группового взаимодействия, памяти на лица. Самым интересным и самым важным в этом исследовании является то, что результаты последующего двухмесячного наблюдения показали, что, по-прежнему, обнаруживаются положительные эффекты в отношении коммуникативных симптомов. Исследования, подобные этому, имеют решающее значение в оказании помощи детям с РАС в преодолении того, что считается их самой серьезной проблемой – дефекту теории разума [8].

Термин theory of mind (теория разума) проистекает из невозможности непосредственного наблюдения психических процессов другого живого существа. Каждый человек может удостовериться в существовании

собственного мышления лишь посредством интроспекции (самонаблюдения). «Теория разума» в данном случае просто название, которое отсылает нас к человеческой способности понимать других людей, но не в рамках конкретного поведения, а в отношении их мыслей и чувств.

После публикации научной работы Д. Премака и Г. Вудраффа «Есть ли у шимпанзе теория разума?», количество исследований на тему применения этой теории к людям, росло в геометрической прогрессии и стало особенно актуальным в изучении аутизма. Ученые пришли к выводу, что обладание теорией разума имеет решающее значение в развитии социальных навыков.

Для того чтобы ребенку поставили диагноз «аутизм», он должен продемонстрировать: дефициты социально-эмоционального взаимодействия (например, сложности в поддержании двухсторонней беседы); дефициты в средствах невербальной коммуникации, которые обычно используются при социальных взаимодействиях (слабый социальный зрительный контакт); дефициты в навыках развития и поддержания отношений на уровне, который соответствует возрасту развития ребенка (например, трудности с игрой понарошку, трудности с осознанием того, что другой человек расстроен).

Понимание мыслей и чувств других – ключевая проблема для людей с РАС, которая препятствует участию в социальных буднях, ведению содержательных бесед, групповой деятельности и вовлечению в поведение, которое указывает на готовность сотрудничать и демонстрировать понимание чувств других. Театральное искусство предлагает новые многообещающие возможности для людей с РАС для построения теории разума, общения и улучшения социальных навыков.

Для вовлечения детей с ОВЗ в театральную среду, в России создан проект «Инклюзион – малым городам» – это гастрольный тур инклюзивных спектаклей по небольшим российским городам, который организован Центром «Инклюзион» при содействии Фонда президентских грантов. Идея проекта – показать возможности и социокультурные ресурсы инклюзивного

театра, сформировав творческое и профессиональное сообщество. Гастроли инклюзивных спектаклей уже состоялись во многих городах России: постановки посмотрели жители Орска, Альметьевска, Кинешмы, Торжка, Бердска, Искитима, Выборга [7].

Для крупных городов инклюзия в культурных учреждениях становится повседневным делом, театры активно включаются в работу по созданию доступной среды и интеграции людей с инвалидностью в творческий процесс. Однако в небольших городах страны, ситуация иная: здесь нет доступной среды, необходимой инфраструктуры, инклюзивных творческих проектов, студий. В некоторых городах возникают сложности даже на этапе подбора площадки, – организаторы ожидаемо сталкиваются со скептическим отношением к инклюзивным постановкам. Несмотря на сложности, в ряде городов на спектаклях «Инклюзиона» бывает аншлаг (даже с учетом пандемических ограничений).

Инклюзивный театр может иметь две формы: самодеятельный (где актерами являются исключительно люди с ОВЗ) и смешанный. Смешанный инклюзивный театр (где профессиональные актеры участвуют в спектакле наравне с актерами с ограниченными возможностями) обладает самым большим инклюзивным потенциалом, поскольку он реализует практики, стимулирующие изменения на трех уровнях:

– макроуровне (изменения в социальной среде из-за представления социальной проблемы в публичном пространстве посредством театральной деятельности);

– мезоуровене (постановка проблем через практики зрительского опыта);

– микроуровне (изменение самовосприятия людей с ограниченными возможностями).

Театральная терапия – несложный и вместе с тем удивительно результативный метод корректировки поведения и обучения. Театральные техники развивают креативность мышления, умение «правильно» проживать различные эмоциональные состояния, что способствует росту уверенности в себе, раскрытию внутренних сил, и формированию целостной личности. Воспитательные возможности данного метода необычайно широки.

Как сказано выше, дети, участвуя в театральной терапии, знакомятся с окружающим миром через образы, краски, звуки, а умело поставленные профессионалами вопросы заставляют их думать, анализировать, делать выводы и обобщения, способствуя созданию психологического баланса.

Искусство способно уравнять «игровое поле» жизни, потому что дети с трудностями в учебе могут преуспеть, например, в актерском мастерстве. Познакомить ребенка с нарушением обучаемости с миром искусства – это правильная идея. В конечном счете, включение людей с ограниченными возможностями в искусство и культуру – это не вопрос доступа, – это право. Театр транслирует гостеприимный и поддерживающий контекст, в котором люди с ОВЗ (а также их семьи) находят признание, что помогает открыть понимание человеческого опыта не только для самих «особых» детей, но также для более широкого сообщества.

Трансляция идеи, которая позволяет людям рассматривать особенности развития просто как различия, а не как отклонения от нормы, ведет к постепенным социальным изменениям. По мере того, как дети с ОВЗ получают больший доступ к театру и возможности для взаимного социального общения, сообщество становится все более осведомленным об их проблемах, а значит, ищет пути их решения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Министерство просвещения Российской Федерации Дети с особыми образовательными потребностями [Электронный ресурс]. – URL:

https://edu.gov.ru/activity/main_activities/limited_health/ (дата обращения: 17.11.2021).

2. Постановление Правительства РФ от 29 марта 2019 г. N 363 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Доступная среда» [Электронный ресурс] – URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72116666/ (дата обращения: 17.11.2021).
3. Федеральный закон от 18 июля 2019 г. N 184-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» [Электронный ресурс] – URL: https://rg.ru/2019/07/22/sozzashita-dok.html (дата обращения: 17.11.2021).
4. Буровкина Л. А. Реабилитация творчеством – как инструмент в работе с детьми-инвалидами / Л. А. Буровкина, В. А. Андрейчук // Искусство и образование. – 2016. – № 3. – С. 46-54.
5. Возможности социального театра для воспитания и социализации детей с ОВЗ [Электронный ресурс] / А. Н. Котенко, Н. В. Павлова. – М.: Перо, 2018. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=38551163 (дата обращения: 17.11.2021).
6. Кантор В. З. Вступительное слово // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2018. – № 190. – С. 7.
7. Социокультурные проекты в малых городах России. Проект – «Инклюзион» – малым городам») [Электронный ресурс]. – URL: daydzhest-sotsiokulturnyh-inklyuzivnyh-proektov-malyh-gorodov-rossii.pdf (дата обращения: 17.11.2021).
8. Sam Goldstein Development of theatrical art for the development of social and communication skills in people with autism spectrum disorder [Электронный ресурс]. – URL: https://autismspectrumnews.org/the-development-of-theatre-arts-to-facilitate-social-and-communication-skills-for-people-with-autism-spectrum-disorder/ (дата обращения: 17.11.2021).

REFERENSES

1. Ministerstvo prosveshhenija Rossijskoj Federacii Deti s osobymi obrazovatel'nymi potrebnostjami. URL: https://edu.gov.ru/activity/main_activities/limited_health/ (accessed: 17.11.2021).
2. Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 29 marta 2019 g. N 363 «Ob utverzhdenii gosudarstvennoj programmy Rossijskoj Federacii «Dostupnaja sreda». URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72116666/ (accessed: 17.11.2021).
3. Federal'nyj zakon ot 18 ijulja 2019 g. N 184-FZ «O vnesenii izmenenij v Federal'nyj zakon «O social'noj zashhite invalidov v Rossijskoj Federacii». URL: https://rg.ru/2019/07/22/sozzashita-dok.html (accessed: 17.11.2021).
4. Burovkina L. A. Reabilitacija tvorchestvom kak instrument v rabote s det'mi-invalidami / L. A. Burovkina, V. A. Andrejchuk // Iskusstvo i obrazovanie. 2016. No 3. Pp. 46-54.
5. Vozmozhnosti social'nogo teatra dlja vospitanija i socializacii detej s OVZ / A. N. Kotenko, N. V. Pavlova. M.: Pero, 2018. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=38551163 (accessed: 17.11.2021).
6. Kantor V. Z. Vstupitel'noe slovo // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2018. No 190. Pp. 7.
7. Sociokul'turnye proekty v malyh gorodah Rossii. Proekt «Inkljuzion» malym gorodam»). URL: daydzhest-sotsiokulturnyh-inklyuzivnyh-proektov-malyh-gorodov-rossii.pdf (accessed: 17.11.2021).
8. Sam Goldstein Development of theatrical art for the development of social and communication skills in people with autism spectrum disorder. URL: https://autismspectrumnews.org/the-development-of-theatre-arts-to-facilitate-social-and-communication-skills-for-people-with-autism-spectrum-disorder/ (accessed: 17.11.2021).

Афанасьева Марианна Амбарцумовна
специалист ООО «Сириус»,
e-mail: Zakaryan-91@bk.ru

Afanasyeva Marianna A.
Specialist, «Sirius»

ПРОПЕДЕВТИКА ФОРМИРОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ НАВЫКОВ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. Коммуникативные навыки детей дошкольного возраста можно рассматривать как сформированные на определенном уровне речевые действия, которые обуславливают готовность субъекта к продуктивной межличностной коммуникации. Такая готовность определяется способностью ребенка понять партнера по коммуникации, способностью сопереживать, сочувствовать; способностью на своем уровне оценить себя и других; способностью принять точку зрения другого, сформированностью навыка взаимодействовать с членами группы.

Поиск новых форм, методов и средств развития навыков коммуникации дошкольников способствует активизации социальной перцепции в процессе общения детей дошкольного возраста со сверстниками и взрослыми. Их реализация обеспечит эмоционально-позитивное сближение детей между собой в процессе общей деятельности, формирование представления о важности жизни своей и всего живого вокруг. Одной из пропедевтических форм развития коммуникаций у детей старшего дошкольного возраста выступает мультстудия, а создание мультфильма рассматривается как один из видов деятельности и как средство успешного и эффективного развития навыков коммуникации у дошкольников.

Ключевые слова: дети старшего дошкольного возраста, развитие личностных качеств детей, коммуникативные навыки, методы и средства коммуникации, деятельность ребенка в условиях мультстудии.

PROPEDEUTICS OF THE FORMATION OF COMMUNICATION SKILLS OF OLDER PRESCHOOL CHILDREN

Abstract. The communication skills of preschool children can be considered as speech actions formed at a certain level, which determine the subject's readiness for productive interpersonal communication. Such readiness is determined by the child's ability to understand the communication partner, the ability to empathize, sympathize; the ability to evaluate oneself and others at one's own level; the ability to accept the point of view of another, the formation of the skill to interact with group members.

The search for new forms, methods and means of developing communication skills of preschoolers contributes to the activation of social perception in the process of communication of preschool children with peers and adults. Their implementation will provide an emotionally positive rapprochement of children with each other in the process of common activities, the formation of an idea of the importance of their own life and all living things around. One of the propaedeutic forms of communication development in older preschool children is the animation studio, and the creation of a cartoon as one of the activities is considered as a means of successful and effective development of communication skills in preschoolers.

Keywords: children of senior preschool age, development of personal qualities of children, communication skills, methods and means of communication, child's activities in a cartoon studio.

Постановка проблемы. Развитие коммуникативной сферы и коммуникативных навыков дошкольников представляет собой один из целевых ориентиров Федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования [1].

Коммуникация представляет собой одну из важнейших сфер деятельности человека. В общении происходит развитие речевой

деятельности ребенка, умения выстраивать и поддерживать диалог. Активная коммуникация способствует развитию эмоционального интеллекта и эмоциональной сферы ребенка: он получает возможность наблюдать разнообразные эмоциональные проявления окружающих, учится соизмерять собственные эмоциональные реакции с происходящими событиями, а также выстраивать собственную стратегию поведения в соответствии с наблюдаемыми эмоциональными реакциями, например, учится сочувствовать, совместно радоваться и др. Также следует отметить, что коммуникации происходит освоение ребенком социально приемлемых и одобряемых паттернов поведения и взаимодействия с другими людьми, говоря иначе, осуществляется социализация ребенка. В более старшем возрасте коммуникация начинает обретать деловой характер в определенных ситуациях: например, помогая ребенку достигать поставленных в деятельности целей и др. В связи с этим возникает необходимость поиска новых средств и методов, которые позволили бы эффективно развивать коммуникативные навыки дошкольников и являлись бы для них интересными. Одним из таким средств может служить мультипликация, например работа с детьми в условиях мультстудии над создание мультфильмов.

Деятельность ребенка в условиях мультстудии предполагает необходимость ставить задачу, планировать формы и этапы работы, решать множество промежуточных задач, направленных на получение конечного результата. Это предполагает активную коммуникацию детей между собой и взрослыми в процессе создания мультфильма. Однако подобная деятельность детей в мультстудии с точки зрения развития их коммуникативных навыков недостаточно изучена, поскольку является довольно новым направлением.

Обзор литературы. В исследованиях А. Н. Леонтьева Б. Ф. Ломова, Д. Б. Эльконина феномен коммуникации представлен как способ организации

взаимодействия любых представителей материального и духовного мира; как процесс обмена информацией в обществе в целях воздействия на него.

В целом, под коммуникативными навыками следует понимать выработанные в определенной степени осуществления конкретных вербальных действий, которые лежат в основе готовности человека к коммуникации. В качестве составляющих коммуникативных навыков могут быть выделены следующие: как способность понять другого участника процесса общения, умение сопереживать, сочувствовать; умение составить адекватное представление о себе и окружающих; умение понять и принять мнение другого человека; умение применять конструктивные способы поведения в конфликтных обстоятельствах; способность организовывать взаимодействие с другими членами коллектива. Формирование коммуникативных навыков осуществляется в ходе непосредственного общения с другими людьми [2].

Е. О. Смирнова интерпретирует коммуникативные навыки как некоторую степень сформированности эффективных методик и средств построения процесса коммуникации с другими людьми, способность реализовывать эффективные средства и способы взаимодействия с окружающими; умение в ходе конструктивной коммуникации реализовывать способы разрешения возникающих игровых, когнитивных, бытовых и творческих трудностей [14]. В структуре коммуникаций можно выделить следующие навыки [6, 13]:

1. Речевые: способность слушать собеседника и корректно воспринимать его суждения и умозаключения, выражать в ответ свое собственное мнение, адекватно и этично формулировать собственные представления, трансформировать в соответствии с мыслями партнера по коммуникации тему речевого взаимодействия; сохранять определенную эмоциональную окраску в общении; придерживать максимально адекватной языковой формы, с помощью которой осуществляется передача мыслей;

воспринимать собственную речевую активность и контролировать ее корректность;

2. Невербальные навыки.

3. Нормы речевого этикета.

Коммуникативные навыки включают в свой состав:

– мотивацию к участию в процессе взаимодействия с другими людьми («Я хочу»);

– умение организовать взаимодействие в ходе общения («Я умею»), в состав которого можно включить умение случать другого участника взаимодействия, эмоционально сопереживать, конструктивно разрешать возникающие конфликтные разногласия;

– понимание норм и правил, которых необходимо придерживаться в процессе общения с другими людьми («Я знаю»).

Согласно результатам исследований Т. Т. Архиповой и С. А. Бухтияровой можно сделать выводы, что преобладающее количество детей старшего дошкольного возраста обладают средней степенью сформированности коммуникативных навыков в осуществлении коммуникации со взрослыми и другими детьми. Также они выяснили, что высокий и средний уровень сформированности коммуникативных навыков в данном возрасте выражается в большей степени при организации и реализации общения с другими дошкольниками, чем со взрослыми [2].

В. И. Слободчиков придерживается точки зрения о том, что в возрасте шести лет у дошкольников происходит становление кооперативно-соревновательной формы коммуникации. Дошкольник в процессе общения начинает учитывать не только собственные интересы, но и мнение другого участника взаимодействия, формируется способность сохранять представления о задаче на протяжении всего процесса совместной

деятельности по решению данной задачи, происходит становление умения представлять вероятное последствия собственного поведения в ходе беседы.

А. Ф. Лалетина особое внимание уделяет роли коммуникации как одного из обязательных условий формирования психической сферы дошкольника. Общение – «это активные действия, в ходе выполнения которых ребенок пытается транслировать определенную информацию окружающим, а также получать ту или иную информацию от других, выстраивать с другими людьми требуемое эмоционально окрашенное взаимодействие, соотносить собственные действия с действиями других участников акта взаимодействия» [10].

Наибольшая значимость в дошкольный период развития отводится таким коммуникативным навыкам, как [13]:

1) навыки, направленные на становление способности дослушать и выслушать, способность понимать и принимать во внимание эмоциональные переживания других людей;

2) способность ориентировать в меняющихся условиях коммуникации: способность понимать и принимать во внимание специфические характеристики других участников общения, а также способность принимать во внимание складывающиеся условия коммуникации;

3) учёт в собственной речи эмоционального состояния партнёра, способность соотносить свое поведение и точку зрения с представлениями других участников коммуникации;

4) навыки, которые соотносятся со способностью вести беседу: умение поддерживать диалог как со взрослыми, так и с детьми, способность опираться в разговоре на содержание, интересное для собеседника.

Сущностные характеристики процесса формирования коммуникативных навыков детей

В целом развитие навыков коммуникации старших дошкольников естественным образом соотносится с логикой всего психического и личностного развития ребенка на данном этапе онтогенеза.

Познавательное, эстетическое, моральное, иными словами, социальное, происходит достаточно стремительно. В данном возрастном периоде происходит совершенствование всех характеристик речевой деятельности дошкольника. К завершению данного возрастного периода у детей развивается самооценка. Ее сущностью является определенный уровень развития практических навыков и нравственных качеств дошкольника, проявляющихся в выполнении правил поведения, характерных для данной группы. В общем, самооценка ребенка находится на достаточно высоком уровне, что дает ему возможность овладевать новыми типами деятельности, без сомнений и тревог входить в занятия по типу уроков при подготовке к школьному обучению. Ребенок проявляет большой интерес к познанию окружающего мира. Он с одинаковым усердием старается овладеть той информацией, которую способен осознать в рамках своего возрастного периода, и теми знаниями, которые он пока не может корректно и глубоко понять. Именно у старших дошкольников наиболее активно проявляются познавательные запросы. Их познавательные потребности охватывают все процессы и явления окружающего мира [4].

Значимые изменения в личности дошкольника основаны на его самосознании (образе Я) и пониманием отношений к нему других людей. Следовательно, можно сделать вывод, что старший дошкольник обладает более развитым физическим и психическим потенциалом, чем дети на более ранней ступени дошкольного детства. Их взаимодействие с другими детьми и взрослыми обретают большую сложность и содержательность. Дошкольники обладают достаточным для свободной коммуникации словарным запасом,

развиваются все личностный характеристики дошкольника: когнитивная, моральная, эмоционально-волевая и др. [14].

В старшем дошкольном возрасте происходит активное формирование внеситуативно-личностной формы общения, что подчиняется определенным закономерностям и требует определенных действий и методов работы со стороны педагога. Следует обеспечить, чтобы информация о нормах поведения постоянно поступала и транслировалась со стороны взрослых: какое поведение является одобряемым, а какое – нежелательным. Выполнение указанных норм на более раннем этапе онтогенеза являлось прямым подчинением требованиям взрослого. Теперь, когда дети достигают старшего дошкольного возраста, нормы поведения, взаимоотношения между людьми, качества, поступки интересуют уже самих детей. Им необходимо понимать суть требований окружающих, удостовериться в собственной правоте. Таким образом, «дети старшего дошкольного возраста демонстрируют тенденцию общаться со взрослыми не на познавательные темы, а на личностные, которые затрагивают вопросы, касающиеся жизнедеятельности людей. Таким образом формируется наиболее сложная и высшая в дошкольном возрасте – внеситуативно-личностная форма общения» [2].

Внеситуативно-личностное общение ребенка этого возраста функционирует автономно и рассматривается, как «чистое общение», не включенное ни в какую другую деятельность. Оно стимулируется личностными мотивами, когда другой человек интересен для дошкольника, как личность. Соответственно, такой тип общение обретает определенное сходство с тем элементарным типом общения, личностным (но ситуативным), которое фиксируется в младенческом возрасте.

Тем не менее, личность взрослого имеет для дошкольника совершенно иной статус, нежели для младенца. Старший партнер для ребенка – это не только абстрактный источник внимания и доброжелательности, он является

личностью, наделенной индивидуальными характеристиками, такими как возраст, семейное и социальное положение, профессия. Все эти характеристики очень важны для дошкольника. Взрослый для него - это компетентный судья, имеющий четкое и точное понимание того, что хорошо и что плохо, а также эталон для подражания [13].

Система методов, форм и средств развития умений коммуникации детей способствует активизации у них социальной перцепции в процессе взаимодействия детей со сверстниками и взрослыми; эмоционально-позитивному общению детей между собой в процессе общей деятельности в природе; формированию целостного представления о важности жизни как собственной так и окружающего мира [6].

Мультстудия – среда формирования коммуникативных навыков у детей

Мультипликация как форма современного искусства является весьма популярной среди детей. Детство – это период, в котором происходит интенсивное становление личности человека [5].

Конкретный период возникновения мультфильмов неизвестен, но еще в первобытные времена люди пытались «оживлять» свои рисунки, которые они делали на скалах. Науке известно, что первые теневые представления, похожие на мультфильмы, появились в Китае в X-XI вв. В течение нескольких столетий изобретатели создавали и усовершенствовали различные способы и средства создания мультипликации. Наиболее известными стали братья Люмьер, которые в 1895 г. разработали конструкцию для съемки и проекции движущихся изображений. Это изобретение получило всем известное название кинематограф. История развития мультипликации продолжается и сегодня. Мультфильм как вид киноискусства наиболее привлекателен для детей дошкольного возраста. Сюжет мультфильма учит детей бережному отношению к вещам и знакомит с морально-этическими нормами поведения, например, такими, как защита

слабых и маленьких. Например, всем известный персонаж кот Леопольд из мультфильма «Приключения кота Леопольда» (1975-1986 гг., режиссеры А. Резников, З. Сараева). В нем раскрыта тема доброго отношения друг другу. Для ребенка кот Леопольд может стать примером миролюбия.

Мультфильмы имеют достаточно высокую педагогическую ценность. Исследователи А. Ф. Бурухина [7], А. Ф. Лалетина [10] указывают, что они обогащают знания дошкольников об окружающем мире, увеличивают словарный запас, демонстрируют алгоритмы поведения, что содействует социализации дошкольников, развивают мышление и понимание причинно-следственных связей, формируют оценочное отношение к миру, способствуют развитию чувства юмора, эстетического чувства, реализации эмоциональной потребности.

Работы таких мультипликаторов как И. П. Иванова, Ю. Б. Норштейна позволяют говорить о том, что мультипликационный фильм – уникальный инструмент воздействия на ребенка. С точки зрения педагога и теоретика искусства С. М. Эйзенштейна, мультипликационный фильм – один из методов психологического влияния на ребенка, который запускает механизмы отождествления, расширения и обогащения опыта личности.

Р. Г. Казакова отмечает, что «мультипликационные фильмы, которые демонстрируют значимые для дошкольника жизненные ситуации, доступные для его понимания события увлекают его и способствуют «вхождению», «вживанию» в экранные образы» [9].

Такая форма деятельности, как работа в мультстудии, дает возможность достичь выполнения нескольких основных принципов дошкольного образования согласно ФГОС, а именно: поддержка детской инициативы, помощь и взаимное общение детей и взрослых, признание ребенка полноценным участником (субъектом) образовательных отношений и др.

Мультипликация – особый вид деятельности, который подразумевает включенность дошкольника в деятельность различными видами искусства: рисование, лепка, аппликация, музыка, чтение и т. д. [12].

Создание мультфильма условно состоит из 6 стадий [11]:

1. Разработка сценария. Деятельность может осуществляться двумя путями: можно взять за основу уже созданные художественные произведения (рассказы, сказки, стихи с познавательной идеей); можно создать свой оригинальный сюжет (предлагает педагог, родитель, собственный рассказ ребенка или совместное творчество).

2. Раскадровка. Данная стадия является достаточно важной, так как происходит создание своеобразного плана мультфильма, где педагог и дети без учета эстетической составляющей, схематично, делают для себя зарисовку будущих сцен и их очередности (происходит условное «проигрывание» фильма, чтобы не упустить какую-либо часть). Это нужно для того, чтобы во время монтажа будущего мультфильма не обнаружилось пробелов в сюжете и недостающих сцен, из-за которых придется вернуться к съемке

3. Подготовка фотооборудования и места для проведения съемки. Для данного этапа необходимы цифровой фотоаппарат, штатив. Высота штатива должна быть такой, чтобы дошкольник в экране фотоаппарата видел ту картинку, которую снимает. Также необходим микрофон, он будет нужен позже, в процессе озвучивания роли.

4. Непосредственно съемочный процесс. Здесь необходимо продемонстрировать детям, что плавности движений персонажей мультфильма можно достичь только в том случае, когда на сцене персонаж выполняет очень малые передвижения.

5. Монтаж отснятого материала (целиком работа взрослого).

6. Озвучивание ролей. Когда вся видеодорожка смонтирована, необходимо подобрать музыкальное оформление фона (можно это сделать с

музыкальным руководителем), следующая звуковая дорожка – это реплики героев.

Создание мультфильма совместно с детьми представляет собой современную форму проектной технологии, которая является очень интересной для дошкольников. Воспринимая события, происходящие в мультфильме, ребенок абсолютно верит в реальность происходящих событий и существование мультипликационных персонажей в реальности. Дети испытывают желание познакомиться с ними. Педагог знакомит воспитанников с процессом и спецификой создания мультфильма и предлагает им решить проблемную ситуацию по созданию мультипликационного фильма собственными силами. Соответственно, данный аспект выступает исходным пунктом начала проектной деятельности [3, 8].

Создание мультфильма – это объединяющая деятельность, включающая в себя речевую, игровую, познавательную, изобразительную, музыкальную и другие формы деятельности ребенка. Благодаря подобной творческой деятельности у детей старшего дошкольного возраста формируются коммуникативные умения. Ребенок становится любознательным, активным, эмоционально отзывчивым, он может контролировать собственное поведение, владеет умениями и навыками коммуникации и т.д.

Выводы

Коммуникативные навыки представляют собой комплекс сформированных в той или иной степени речевых навыков, определяющих степень готовности к осуществлению продуктивного взаимодействия со сверстниками и взрослыми. Старший дошкольный возраст является сензитивным для развития коммуникативных навыков.

Развитие коммуникативных навыков происходит в логике естественного процесса психического развития ребенка. Происходит

развитие всех психических процессов ребенка: мышления, воображения, повышается интерес к окружающему миру и к взаимодействию с окружающими людьми, как детьми, так и взрослыми, активно развивается речевая деятельность детей. Создание мультфильма для дошкольника является достаточно новым методом деятельности. Создание мультфильма происходит от разработки сценария и создания создание персонажей до представления мультфильма зрителям. На каждой из этих стадий у детей развиваются навыки коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. ФГОС дошкольного образования [Электронный ресурс] // ФГОС – Федеральные государственные образовательные стандарты. – URL: https://fgos.ru/ (дата обращения: 08.05.2020).
2. Архипова Т. Т., Бухтиярова С. А. Особенности коммуникативных умений старших дошкольников // Тенденции и инновации в образовательном пространстве России, ХМАО Югры и НВГУ: материалы II Всерос. науч.-практ. конф. / Отв. ред. Г. Н. Артемьева. – Нижневартовск, 2013. – С. 124-126.
3. Афанасьев В.В. Социальное проектирование культурно-досуговой деятельности как фактор эффективности системы дополнительного образования детей / В.В. Афанасьев, И. Д. Левина, И. В. Афанасьева // Искусство и образование. – 2019. – № 6 (122). – С. 227-237.
4. Афанасьев В. В., Левина И. Д. Особенности развития детей старшего дошкольного возраста с ограниченными возможностями здоровья // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2019. Т.1. – С. 84-93.
5. Бабошина Э. С. Мультипликация в жизни ребенка-дошкольника // Вестник научных конференций. – 2015. – № 2-3 (2). – С. 17-19.
6. Баженова Ю. А. Роль общения и речи в психическом развитии дошкольника // Психологическое здоровье личности: актуальные проблемы и пути из разрешения. II Всероссийская научно-

практическая заочная конференция, Оренбург. 11 апреля 2011 года: сборник статей. – Оренбург: ОГПУ, 2011. – С. 28-31.

7. Бурухина А. Ф. Внимание! Мультфильм!: книга для родителей и педагогов: методика использования мультфильмов для воспитания и обучения детей дошкольного возраста. – Челябинск: Челябинский дом печати, 2011. – 89 с.
8. Куниченко О. В. О критерий отбора мультфильма для нравственного воспитания детей 5–7 лет // Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире. – 2014. – № 5. – С. 47.
9. Казакова Р. Г., Мацкевич Ж. В. Мультипликация как вид кинематографического искусства и ее влияние на развитие детей // Воспитатель дошкольного образовательного учреждения. – 2012. – № 12. – С. 26-40.
10. Лалетина А. Ф. Анализ воспитательного потенциала мультипликационных фильмов // Начальная школа плюс до и после. – 2010. – № 8. – С. 38-40.
11. Мелик-Пашаев А. А. Создание мультфильмов как творческая деятельность детей // Культурно-историческая психология. – 2014. – Т.10. – № 4. – С. 66-71.
12. Николаева Н. П. Использование возможностей мультипликации в познавательно-ценностном развитии дошкольников // Этнопедагогические факторы духовно-нравственного развития личности детей. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – М.: Перо, 2018. – С. 225-228.
13. Пахомова Н.А. Понятие общения, его виды и значение для развития детей дошкольного возраста // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. – 2012. – № 24-2. – С. 115-120.
14. Смирнова Е. О. Особенности общения с дошкольниками: Учебное пособие для студентов средних педагогических учебных заведений. – М.: Академия, 2005. – 160 с.

REFERENSES

1. FGOS doshkol'nogo obrazovanija // FGOS Federal'nye gosudarstvennye obrazovatel'nye standarty. URL: https://fgos.ru/ (accessed: 08.05.2020).
2. Arhipova T. T., Buhtijarova S. A. Osobennosti kommunikativnyh umenij starshih doshkol'nikov // Tendencii i innovacii v obrazovatel'nom prostranstve Rossii, HMAO Jugry i NVGU: materialy II Vseros. nauch.-prakt. konf. / Otv. red. G. N. Artem'eva. Nizhnevartovsk, 2013. Pp. 124-126.
3. Afanas'ev V.V. Social'noe proektirovanie kul'turno-dosugovoj dejatel'nosti kak faktor jeffektivnosti sistemy dopolnitel'nogo obrazovanija detej / V. V. Afanas'ev, I. D. Levina, I. V. Afanas'eva // Iskusstvo i obrazovanie. 2019. No 6 (122). Pp. 227-237.
4. Afanas'ev V. V., Levina I. D. Osobennosti razvitija detej starshego doshkol'nogo vozrasta s ogranichennymi vozmozhnostjami zdorov'ja // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. 2019. V.1. Pp. 84-93.
5. Baboshina Je. S. Mul'tiplikacija v zhizni rebenka-doshkol'nika // Vestnik nauchnyh konferencij. 2015. No 2-3 (2). Pp. 17-19.
6. Bazhenova Ju. A. Rol' obshhenija i rechi v psihicheskom razvitii doshkol'nika // Psihologicheskoe zdorov'e lichnosti: aktual'nye problemy i puti iz razreshenija. II Vserossijskaja nauchno-prakticheskaja zaochnaja konferencija, Orenburg. 11 aprelja 2011 goda: sbornik statej. Orenburg: OGPU, 2011. Pp. 28-31.
7. Buruhina A. F. Vnimanie! Mul'tfil'm!: kniga dlja roditelej i pedagogov: metodika ispol'zovanija mul'tfil'mov dlja vospitanija i obuchenija detej doshkol'nogo vozrasta. Cheljabinsk: Cheljabinskij dom pechati, 2011. 89 p.
8. Kunichenko O. V. O kriterij otbora mul'tfil'ma dlja nravstvennogo vospitanija detej 57 let // Fundamental'nye i prikladnye issledovanija v sovremennom mire. 2014. No 5. Pp. 47.
9. Kazakova R. G., Mackevich Zh. V. Mul'tiplikacija kak vid kinematograficheskogo iskusstva i ee vlijanie na razvitie detej // Vospitatel' doshkol'nogo obrazovatel'nogo uchrezhdenija. 2012. No 12. Pp. 26-40.

10. Laletina A. F. Analiz vospitatel'nogo potenciala mul'tiplikacionnyh fil'mov // Nachal'naja shkola pljus do i posle. 2010. No 8. Pp. 38-40.
11. Melik-Pashaev A. A. Sozdanie mul'tfil'mov kak tvorcheskaja dejatel'nost' detej // Kul'turno-istoricheskaja psihologija. 2014. V.10. No 4. Pp. 66-71.
12. Nikolaeva N. P. Ispol'zovanie vozmozhnostej mul'tiplikacii v poznavatel'no-cennostnom razvitii doshkol'nikov // Jetnopedagogicheskie faktory duhovno-nravstvennogo razvitija lichnosti detej. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. M.: Pero, 2018. Pp. 225-228.
13. Pahomova N.A. Ponjatie obshhenija, ego vidy i znachenie dlja razvitija detej doshkol'nogo vozrasta // Psihologija i pedagogika: metodika i problemy prakticheskogo primenenija. 2012. No 24-2. Pp. 115-120.
14. Smirnova E. O. Osobennosti obshhenija s doshkol'nikami: Uchebnoe posobie dlja studentov srednih pedagogicheskih uchebnyh zavedenij. M.: Akademija, 2005. 160 p.

Зотов Владимир Владимирович
кандидат экономических наук, доцент,
доцент кафедры «Управление»,
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»,
e-mail: kafedra-RSUK@yandex.ru

Zotov Vladimir V.
PhD (economy), Senior Lecturer
Senior Lecture of the «Management »Department
N.A.Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)

ПУТИ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПРОФОРИЕНТАЦИОННОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКИХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению деятельности детских общественных организаций и возможностей повышения эффективности профориентационной работы с подростками. На основании результатов проведенного исследования выделены обстоятельства, при которых процесс профессионального самоопределения участников детского общественного объединения будет протекать эффективно.

Ключевые слова: детские общественные организации, профориентационная работа, социализация подростков, социально-профессиональное самоопределение, профессиональные практики.

WAYS OF INCREASING THE EFFICIENCY OF VOCATIONAL GUID-ANCE WORK IN CHILDREN'S PUBLIC ORGANIZATIONS

Abstract. The article is devoted to the consideration of the activities of children's public organizations and opportunities of increasing the effectiveness of vocational guidance work with adolescents. Based on the results of the study, the circum-stances under which the process of professional self-determination of the participants of the children's public association will proceed effectively are highlighted.

Keywords: children's public organizations, career guidance work, socialization adolescents, social and professional self-determination, professional practices.

В прежние годы вопросами молодежи в сфере социализации подростков и профессионального самоопределения занимались государственные структуры, специальные молодёжные организации и обязательная идеология. Сегодня перед государством стоят более масштабные задачи, связанные с воспитательным процессом в общеобразовательных организациях, как ключевому объекту образовательной деятельности – в федеральные государственные образовательные стандарты общего образования включены требования к личностным результатам образования. Сложившаяся социально-экономическая ситуация, появление тенденций нового времени и развитие цифровой среды вытеснили из интересов молодёжи пропагандируемую ранее идеологию, и подрастающее поколение вынуждено адаптироваться к жизни в современном обществе и выбирать свой профессиональный путь самостоятельно. Поэтому на современные детские общественные объединения легли задачи развития и профессионального самоопределения детей и молодёжи, а российское движение школьников в последние годы становится популярным среди молодых людей. Сегодня в детских общественных организациях созданы единые подходы и принципы организации деятельности детей и молодёжи, включающие в себя: четко сформированные цели, учитывающие психологические особенности возраста; организационную структуру, выстроенную при вертикальном иерархическом построении и способствующую социальному росту подростков. Следовательно, детская общественная организация ориентирована на выстраивание своей деятельности таким образом, чтобы способствовать самоопределению личности и профессиональной ориентации.

Перед детскими общественными организациями, как важным социальным институтом в формировании подрастающего поколения, в настоящее время поставлена задача по профессиональному самоопределению молодёжи. Эффективная профориентационная работа детских общественных организаций напрямую зависит от оказываемой методической помощи специалистам и педагогам детских общественных организаций, работающих с детьми и подростками по этим направлениям.

Цель настоящей работы заключается в рассмотрении деятельности детских общественных организаций и выявлении путей повышения эффективности профориентационной работы среди детей и подростков.

Вхождение подрастающих граждан в жизнь современного общества в противоречивых условиях происходит с помощью позитивной деятельности детских общественных организаций, которые позволяют молодым людям выбрать среду общения, предоставляют право на уважительное и справедливое отношение к себе со стороны взрослых. Приоритетным направлением государственной социальной политики по отношению к молодым гражданам является реализация права на активное участие в жизни общества.

Личностное развитие человека и формирование его личности происходит в результате его деятельности под воздействием взаимоотношений с другими людьми, протекающее на протяжении жизненного пути. Дети, объединяясь в разнообразные группы по интересам, команды и организации, консолидируют таким образом свой опыт и свои возможности для игровых мероприятий, учебы и другой деятельности. Детские общественные движения в современной России включают множество направлений деятельности, сопровождающихся проведением тематических мероприятий, и массу удивительных идей и полезных и содержательных инициатив.

Личностное развитие и профессиональное самоопределение сегодня выступают ключевыми направлениями в процессе формирования и саморазвития личности ребенка несмотря на то, что цели личностного развития ребёнка могут ставится совершенно различными. В частности, развитие ребёнка может быть творческим, духовным, материальным и физическим. Каждый ребёнок имеет право на собственный выбор для себя пути, по которому в дальнейшем сможет двигаться к своим новым достижениям и победам. Целей личностного развития может быть определено одновременно несколько, поэтому иногда приходится подростку самосовершенствоваться, выбрав сразу несколько совершенно разных направлений. Направление «Личностное развитие» в детских общественных организациях делится на три основных блока: творчество, здоровый образ жизни и популяризация профессий [1].

Детские общественные организации создаются на добровольной основе, имеют различные виды, в своей деятельности опираются на законодательные нормы и локальные акты организации. Организации дополнительного образования детей включены в часть образовательного процесса, орган ученического самоуправления действуют в рамках образовательной организации, а детские общественные организации осуществляют свою работу с подростками на основании договора о сотрудничестве с общеобразовательными организациями.

В 2019 году сотрудниками РАНХиГС был осуществлен мониторинг региональных практик организации профориентационной работы в регионах Российской Федерации. В результате были определены две проблемные зоны профориентационной работы с детьми и молодёжью. Первой проблемой стала избыточная насыщенность профориентационной среды в сочетании с её неупорядоченностью. Вторым вопросом, требующим рассмотрения, стала необходимость адаптации профориентационной работы школьников к текущим условиям. Существующие региональные модели профориентации

нацелены на подготовку молодых людей к выбору профессий сегодняшнего, а то и вчерашнего дня, ориентируясь на имеющиеся данные о востребованных профессиях в экономике региона [4].

Анализ результатов, полученных по второму направлению исследования – «качество профориентационной работы со школьниками» показал, что взгляды школьников разделились по девяти критериям (рис. 1).

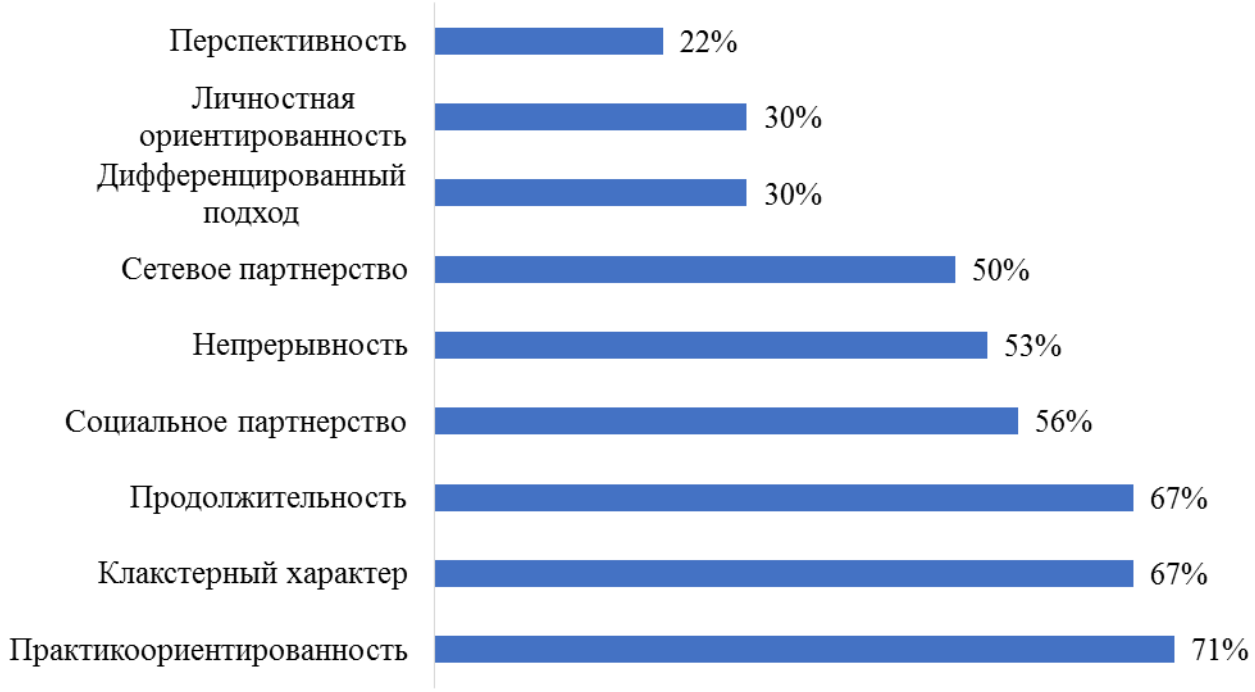

Рисунок 1 – Качество профориентационной работы со школьниками, в % [4]

Как показало исследование, хороший результат (71%) по критерию «практикоориентированность» свидетельствует о том, что многие российские регионы освоили и успешно реализуют технологию организации профессиональных проб для школьников. Положительной тенденцией в профориентированной работе среди школьников является практикоориентированность, которая выводит профориентацию из «кабинетно-диагностического» пространства на площадки колледжей, вузов, предприятий-работодателей, вовлекая в процесс профессионального самоопределения и детские общественные организации. Анализируя

показатели по критерию «Перспективность», означающему нацеленность профориентационной работы на подготовку школьников к профессиональному самоопределению в условиях завтрашнего дня, можно заключить, что среди школьников этот критерий имеет самое низкое значение (22%).

Формируя цель профориентационной работы в детской общественной организации важно принимать во внимание, что определить кем стать ребёнку в будущем невозможно, а необходимо лишь приблизить молодого человека к самостоятельному выбору профессиональной деятельности, подводя к осознанному решению и формируя психологическую готовность личности к профессиональному самоопределению. Следовательно, целью профориентационной программы, реализуемой в каждой детской общественной организации, ставится создание условий для успешного профессионального самоопределения подростков, гибкой адаптации на рынке труда, а также развитие способностей правильно оценить свои индивидуально-психологические особенности и возможности с требованиями выбираемой профессии.

Профориентация предполагает единство трех компонентов:

1) получение подростками необходимых для профессионального самоопределения знаний о себе самом (формирование адекватного образа – «Я»);

2) информация о мире профессионального труда;

3) осуществление профессиональных проб (соотнесение знаний о себе и знаний о профессиональной деятельности).

При проведении профориентационной работы с молодыми людьми важным моментом является целеполагание с соблюдением ряда принципов:

– доброжелательность педагога и готовность помочь тому, кто к тебе обратился;

– достоверность и обоснованность информации, предлагаемой к вниманию;

– доступность для восприятия информации о мире профессий;

– индивидуальный подход к каждому подростку;

– актуальность материалов о востребованности профессий в современных условиях;

– сотрудничество с другими специалистами (психологами и др.).

Таким образом, исследование деятельности детских общественных организаций на современном этапе развития социально-общественных отношений и рассмотрение направлений повышения эффективности профориентационной работы с подростками позволяет заключить, что процесс профессионального самоопределения участников детского общественного объединения будет протекать эффективно, если:

- деятельность деткой общественной организации органично включает ознакомление с миром профессий, актуальных на текущий момент и трансляцию знаний о востребованных, новых и профессиях будущего;

- в процессе профориентационной работы у подростков формируются представления о правилах выбора профессии, сочетающих следующие принципы: сочетание желаний, возможностей и потребностей рынка труда («хочу – могу – надо»);

- в детской общественной организации предусмотрены социально-ориентированные профессиональные практики, которые сопровождаются проведением рефлексивного анализа результатов;

- в рамках деятельности детской общественной организации разработана и реализуется система мотивации её участников к получению профессиональных навыков;

- в деятельности детской общественной организации созданы условия для неформального образования в сфере профессиональных интересов участников.

ЛИТЕРАТУРА

1. В помощь профориентаторам: учебное издание / Авт.-сост. Г. В. Резапкина, Л. Н. Суворова, Н. Ф. Романова, С. И. Антоничева, Е. Е. Тупикова. – Йошкар-Ола, 2015. – 92 с.
2. Методические рекомендации по формированию структуры Общероссийской общественно-государственной детско-юношеской организации «Российское движение школьников» на школьном, муниципальном, региональном и федеральном уровнях и организационно-методической поддержке деятельности организаторов детских общественных объединений. – М, 2018. – 78 с.
3. История детского и юношеского движения в России: учебное пособие / В.А. Кудинов; отв. ред. Л.И. Тимонина. – Кострома: Изд-во Костром. гос. ун-та, 2017. – 289 с.
4. Сергеев И.С. Профориентация: вдогонку за настоящим или вперед в будущее? [Электронный ресурс]// Вестник образования России: информ. портал. – URL: https://vestniknews.ru/prilozhenie/intervyu-i-stati/4484-4064.html. (дата обращения: 16.05.2021).

REFERENSES

1. V pomoshh' proforientatoram: uchebnoe izdanie / Avt.-sost. G. V. Rezapkina, L. N. Suvorova, N. F. Romanova, S. I. Antonicheva, E. E. Tupikova. Joshkar-Ola, 2015. 92 p.
2. Metodicheskie rekomendacii po formirovaniju struktury Obshherossijskoj obshhestvenno-gosudarstvennoj detsko-junosheskoj organizacii «Rossijskoe dvizhenie shkol'nikov» na shkol'nom, municipal'nom, regional'nom i federal'nom urovnjah i organizacionno-metodicheskoj podderzhke

dejatel'nosti organizatorov detskih obshhestvennyh ob#edinenij. M, 2018. 78 p.

3. Istorija detskogo i junosheskogo dvizhenija v Rossii: uchebnoe posobie / V.A. Kudinov; otv. red. L.I. Timonina. Kostroma: Izd-vo Kostrom. gos. un-ta, 2017. 289 p.
4. Sergeev I.S. Proforientacija: vdogonku za nastojashhim ili vpered v budushhee? [Jelektronnyj resurs]// Vestnik obrazovanija Rossii: inform. portal. URL: https://vestniknews.ru/prilozhenie/intervyu-i-stati/4484-4064.html. (accessed: 16.05.2021).

Абир Хусин
аспирант,
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»,
Научный руководитель: д.э.н., профессор Лебедев Александр Николаевич,
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: abeerhusin94@gmail.com

Abeer Husin
Postgraduate student,
Moscow Pedagogical State University,
Supervisor: Doctor of Economics, Professor Lebedev Alexander Nikolaevich,
Moscow Pedagogical State University

СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ТИП МЕДИА ПРОСТРАНСТВА И СРЕДА МЕЖЛИЧНОСТНОГО ОБЩЕНИЯ

Аннотация. Социальная сеть не просто веб-сервис, который служит для взаимодействия между людьми, находящимися на определенном расстоянии друг от друга. Это прежде всего объединяющее начало, объединяющая среда для самых разных людей с потребностью в межличностном общении. Показано, что практически любая социальная сеть представляет собой онлайн-сообщество, созданное для оптимизации коммуникационного взаимодействия людей в одном медиа пространстве, имеющих схожие интересы. Даны результаты опроса 236 респондентов, ответившие на вопрос о необходимости, преимуществах и перспективах развития социальных сетей для туристической отрасли. В виде матрично-топологических моделей представлены количественные данные по таким критериям как «средняя частота использования респондентами источников информации», «среднее значение важности функциональности» используемой социальной сети.

Ключевые слова: интернет, социальные сети, путешествия, туризм.

SOCIAL NETWORK AS AN INNOVATIVE TYPE OF MEDIA SPACE AND INTERPERSONAL COMMUNICATION ENVIRONMENT

Abstract. The article examines the sources of information for tourists, their assessment, the advantages of social networks as a source of information for

tourists. The results of the survey, which was answered by 236 participants, were analyzed, the most influential features of the use of social networks in tourism were identified, the perception of social networks by travelers was analyzed, important functions and advantages were identified.

Keywords: internet, social networks, travel, tourism.

Введение

В прошлом люди полагались на книги, журналы и другие читаемые источники, но сегодня, с быстрым развитием технологий, ситуация изменилась. Социальные сети – это основа общения и взаимоотношений между людьми.

Web 2.0

Проанализируем Интернет 2 (Web 2.0), который представляет второе поколение Интернета [1]. В нем описывалось, как пользователи начали менять то, как они ежедневно используют Интернет, то есть пользователи начали использовать Интернет как платформу, где контент постоянно изменяется любым пользователем, а не создается и публикуется одинокий человек. В этом поколении Интернета пользователи и их взаимодействия становятся источниками типообразующей информации коллективный разум [2]. Web 2.0 позволяет пользователям взаимодействовать и сотрудничать друг с другом. Пользователи являются не только потребителями, как в предыдущем поколении Интернета, но они также являются создателями (потребителями) пользовательского контента в виртуальном сообществе [1].

Представленный анализ [3] показывает социальные сети как новые типы онлайн-медиа, которые обладают различными характеристиками Web 2.0, такими как:

– Участие – социальные сети искажают грань между СМИ и аудиторией, побуждая пользователей вносить вклад и давать отзывы всем, кто заинтересован;

– Открытость – в настоящее время практически нет препятствий для доступа к контенту. Большинство сайтов и сервисов социальных сетей открыты для участия в форме голосований, комментариев и обмена информацией;

– Разговор – в отличие от традиционных СМИ все зависит от охвата, поэтому они в основном ориентированы на вещание, социальные сети можно определить как двусторонний разговор;

– Сообщество – социальные сети позволяют быстро формировать различные типы сообществ и эффективно общаться;

– Связность – большинство сайтов связаны друг с другом. Часто есть ссылки, ведущие к другим сайтам и онлайн-сообществам.

Рассмотрим структуру "Honeycomb" представляет семь основных строительных блоков или функций социальных сетей: идентичность, разговоры, совместное использование, присутствие, отношения, репутация и группы. Каждая функция позволяет изучить определенный аспект взаимодействия с пользователем в социальных сетях и его последствия для компаний, как показано на рисунке 1 [4].

Рисунок 1 – Honeycomb структура

Преимущества социальных сетей

Мы выделили на основе проведенного анализа четыре основных преимущества, которые необходимы для туристов и должны иметь положительные перспективы использования социальных сетей: *функциональные, социальные, психологические и гедонистические преимущества* [5].

Функциональные преимущества

Члены онлайн-сообщества стремятся к функциональным преимуществам при подключении к Интернету для удовлетворения конкретных потребностей и действий, таких как поиск информации о своих поездках, по этой причине взаимосвязь между этим типом льгот и использованием социальных сетей имеет фундаментальное значение для определения использования социальных сетей.

Социальные преимущества

Эти преимущества включают в себя общение с другими туристами, обмен мнениями, построение отношений с другими туристами и участие пользователей в обмене информацией и доверие к сообществу.

Психологические преимущества

Онлайн-сообщества путешественников также предоставляют своим пользователям существенные психологические преимущества за счет формирования сообщества.

Гедонистические преимущества

Эти преимущества включают развлечения, счастье, удовольствие, удовольствие, поиск удовольствия и другие положительные эмоции.

Однако, чтобы определить, как туризм может использовать социальные сети, необходимо ответить на следующие подвопросы:

1. Какие функции социальных сетей туристы считают более важными?

2. Каковы воспринимаемые туристами выгоды от использования социальных сетей при планировании и путешествии?
3. Как туристы воспринимают сайты социальных сетей при планировании и путешествии?

Чтобы ответить на вопросы, поставленные в статьи, была создана следующая Модель создания ценности социальных сетей в туризме (рис. 2).

Рисунок 2 – Модель создания ценности социальных сетей в туризме

Эта модель создания ценности используется как своего рода концептуальная модель, которая разработана, чтобы связать вместе все различные концепции, актуальные для анализа, и помочь лучше понять предмет данного исследования.

Модель опирается на функциональность социальных сетей, описанных в сотовой структуре (Honeycomb структура), которая может быть применена к туризму [6].

В настоящее время ни один из крупных сайтов социальных сетей не концентрируется исключительно на одной из функций, по сути [6]; сайты социальных сетей обычно сосредоточены на трех или четырех основных функциях.

Основываясь на вышеизложенном, первая гипотеза такова:

➢ *Гипотеза 1. При планировании и путешествии туристы считают важным функционал социальных сетей.*

➢ *Гипотеза 2: туристы считают важными функциональные, социальные, психологические и гедонистические преимущества при планировании и совершении поездок.*

➢ *Гипотеза 3. Туристы воспринимают сайты социальных сетей как надежные, информативные, интересные, полезные, точные, простые для поиска, развлекательные и ценные.*

Источники информации

Как показано на рисунке 3, источником информации, который респонденты чаще всего используют при планировании и совершении поездок, являются туристические сайты со средней оценкой 3,95 из 5, а более конкретно, 169 участников заявили, что они используют сайты путешествий более или менее часто, что соответствует оценке 4 или 5. Вторым наиболее часто используемым источником информации являются семья и друзья со средней оценкой 3,60 из 5, при этом 141 участник заявили, что они более или менее используют семью и друзей в качестве источника информации. Социальные сети являются третьим по популярности источником информации: 139 респондентов подтвердили, что они используют социальные сети время от времени, часто и часто, что соответствует средней оценке 2,95. Напротив, наименее используемыми источниками информации являются телевидение и радио: 195 участников заявили, что никогда или редко использовали их в качестве источника информации при планировании и совершении поездок, что соответствует средней оценке 1,65, в то время как мобильные приложения имеют средняя оценка 1.94 из 5.

Рисунок 3– Средняя частота использования респондентами источников информации

Функциональности и преимущества

Одна из основных целей этой статьи – определить, какие функции и преимущества более важны для путешественников, поэтому в анкете для этой цели было задано два вопроса: один о функциональных возможностях и один о преимуществах.

Сравнивая повернутую матрицу компонентов со средними рейтингами важности, которые респонденты приписывают заявлениям о функциональности.

Респонденты однозначно считают репутацию наиболее важной функциональностью социальных сетей; два утверждения, используемые для проверки важности этой функции имеют наивысшую среднюю важность, как показано на рисунке 4: надежный контент имеет среднюю важность 3,91 из 5, а доверие к сайту социальных сетей имеет среднее значение 3,81 из 5. Другими элементами, имеющими наивысшую среднюю важность для выборки, являются: чтение контента и обзоров, которыми поделились другие туристы (3,69 из 5), что связано с функцией обмена, с разделением информации по категориям (3,59 из 5), которые связан с функциональностью групп и возможностью редактирования настроек конфиденциальности (3,02 из 5), что является частью функциональности идентификации.

Можно сделать вывод, что туристы будут учитывать функциональные возможности как важные при планировании и совершении поездок, что означает, что гипотеза 1 (*при планировании и совершении поездок туристы считают важными функциональные возможности социальных сетей*) принята. Репутация – это самая важная функция для туристов, и некоторые элементы функций совместного использования, идентичности и групп, перечисленные выше, также очень важны.

Рисунок 4 – Среднее значение важности функциональности

Тринадцать пунктов преимуществ подвергаются анализу основных компонентов (PCA) в SPSS, но сначала оценивается пригодность данных для факторного анализа, как это делается для функциональностей. Анализ корреляционной матрицы показывает наличие различных коэффициентов от 0,3 и выше. Значение Кайзера-Мейера-Олкина составляет 0,878, что превышает рекомендуемое значение 0,6, а критерий сферичности Бартлетта достигает статистической значимости, подтверждающей факторизуемость корреляционной матрицы.

Наиболее важные преимущества использования социальных сетей при планировании и поездках – это функциональные преимущества; три утверждения, используемые для проверки важности этого преимущества, имеют одни из самых высоких средних оценок важности: получение информации имеет среднюю важность 3,78 из 5, эффективность использования социальных сетей имеет среднее значение 3,35 из 5, а удобство использования социальных сетей имеет среднюю важность 3,21

из 5. Однако наибольшая воспринимаемая выгода для респондентов со средней важностью 3,81 – это доверие, которое связано с социальными преимуществами.

Можно сделать вывод, что туристы считают важными функциональные преимущества и доверие (социальные преимущества) при использовании социальных сетей для планирования и совершения поездок. Все остальные социальные, психологические и гедонистические преимущества не считаются важными. Таким образом, гипотеза 2 (*туристы считают функциональные, социальные, психологические и гедонистические преимущества важными при планировании и совершении поездок*) отклоняется.

Рисунок 5 – Среднее значение важности преимуществ

Заключение

Каждый день в социальных сетях появляется огромное количество информации. Люди задают вопросы о своих будущих поездках, делятся опытом путешествий, рассказывают о местных достопримечательностях, регистрируются, публикуют фотографии, хвалят или критикуют рестораны, музеи и все остальное.

Влияние социальных сетей – туристических блогов и форумов – с каждым годом растет. Большинство респондентов сообщили, что социальные

сети влияют на их мнение при выборе места и типа проживания. Более чем один участник также упомянул, что социальные каналы являются основным источником туристической информации. На выбор потенциальных туристов влияют рассказы, живые фотографии, комментарии и другой контент, инициированный другими пользователями. При этом почти 50% респондентов доверяют рассказам и комментариям других путешественников.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENSES

1. O'Reilly T. (2004). What is Web 2.0? Design patterns and business models for the next generation of software. Accessed: October 2012, from http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html.
2. Stocker A. et al. (2007). The three pillars of 'corporate web 2.0': a model for definition. // Proceedings of I- Media '07 and I-Semantics '07.
3. Mayfield A. (2008) What is Social Media. [e-book] crossing. Available through: Google Scholar Accessed: October 2012.
4. Kietzmann J. (2011). Social Media? Get Serious! Understanding the functional building blocks of social media // Business Horizons, 54, 241-251.
5. Wang Y., & Fesenmaier D. R. (2004a). Modeling participation in an online travel community // Journal of Travel Research, 42, 261-270.
6. Smith, G. (2007). Social software building blocks. Accessed, October, 2012. URL: http://nform.ca/publications/ social- software-building-block.