

BULLETIN
OF THE INTERNATIONAL CENTRE
OF ART AND EDUCATION



БЮЛЛЕТЕНЬ
МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА
«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

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 Azisovich 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. И.Ю.Штрессмайера 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

Игнатович 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

Логинава Лариса Николаевна (Испания), доктор искусствоведения, профессор 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 государственного 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"

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

Sergei Pavlovich Roshchin, 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 Александровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Ekaterina Aleksandrovna Skorobogacheva, 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

Gennadij Moiseevich Cypin, 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

<i>Майковская Лариса Станиславовна</i>	6
<i>РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОХРАНЕНИИ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ</i>	
<i>Новичков Владимир Борисович, Потапов Дмитрий Александрович</i>	20
<i>МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК СТРАТЕГИЧЕСКИЙ РЕЗЕРВ РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА</i>	
<i>Мозгот Светлана Анатольевна, Ли Бинь, Сюн Инвэнь</i>	31
<i>СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ВЕДУЩАЯ ПАРАДИГМА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В КИТАЕ</i>	
<i>Зорина Ольга Юрьевна, Саратовская Ольга Борисовна</i>	45
<i>ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ «ФОЛЬКЛОР»</i>	
<i>Алтунина Виктория Владимировна</i>	63
<i>ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ СОВЕТСКОГО ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В 1970-80-е ГОДЫ</i>	
<i>Фан Минцзе</i>	74
<i>ОПЕРНЫЕ РЕФОРМЫ ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ К РОМАНТИЗМУ: ИСТОРИЯ КАРДИНАЛЬНЫХ СВЕРШЕНИЙ</i>	
<i>Ли Цзяхуэй</i>	86
<i>ВОЗРОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ КУНЬЦЮЙ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ</i>	
<i>Юань Кайцзэ</i>	98
<i>ОТРАЖЕНИЕ КИТАЙСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЦЗЯННАНЬСКОЙ МУЗЫКЕ СЫЧЖУ</i>	
<i>Семишова Анна Михайловна</i>	108
<i>СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КОНСТРУКЦИИ ДОМРЫ: ПОИСКИ НОВЫХ ТЕМБРОВО-КОЛОРИСТИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ</i>	
<i>Покладова Елена Викторовна, Канчо Марсело Луис Эулер</i>	122
<i>НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ КЕНЫ И ЧАРАНГО В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ПЕРУ</i>	
<i>Бычкова Екатерина Сергеевна, Мурзак Ирина Ивановна, Мальцева Ольга Владимировна, Лаврентьева Елена Юрьевна</i>	137
<i>ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ НА ДИВАНЕ ИЛИ ЗОЛОТАЯ МАСКА КАК МЕТАФОРА</i>	
<i>Киселев Вячеслав Юрьевич, Зорина Ольга Юрьевна</i>	147
<i>НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СУЩНОСТИ И СОДЕРЖАНИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АНИМАЦИИ</i>	

Тан Цзин	159
ВЛИЯНИЕ КУБИЗМА НА НАЦИОНАЛЬНУЮ ЖИВОПИСЬ КИТАЯ В XX-XXI вв.	
ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ	
Мамонтов Константин Вадимович	173
ЧАСТНАЯ ШКОЛА Е. Н. ЗВАНЦЕВОЙ КАК ЯВЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ РОССИИ 1900–1910 гг.	
Чжао Цилун	186
ВКЛАД И ЗНАЧЕНИЕ РУССКИХ ПИАНИСТОВ XX ВЕКА В РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ	
Лю Ян	200
НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЁМЫ ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ И ИХ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ XX-НАЧАЛЕ XXI ВЕКА	
Шанжун Цзян	212
ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В КАМЕРНЫХ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ	
Горюнова Ольга Сергеевна	223
ХОРОВЫЕ ФРАГМЕНТЫ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ю. М. БУЦКО	
Тань Сююань	235
ЖАНР БАЛЛАДЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА	
Сунь Юэ	249
СОВРЕМЕННЫЙ КИТАЙСКИЙ КОМПОЗИТОР ЦЗИНЬ ЧЭНЧЖИ: ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСТВА	
ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА	
Подповетная Елена Владимировна	261
ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД К ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ ПОДРОСТКОВ	
Ертин Александр Владимирович, Архипов Александр Александрович, Хлебников Александр Сергеевич, Пензин Иван Сергеевич	278
МЕТОД СИНЕРГЕТИКИ В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ СРЕДСТВАМИ ПЕЙЗАЖНОЙ ГРАФИКИ	
Барсова Анна Александровна	292
ВОЗМОЖНОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ ГЕНДЕРНОГО ПОДХОДА В РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ	
Ван Кэсинь	302
ОСВОЕНИЕ КИТАЙСКИМИ ВОКАЛИСТАМИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ РЕПЕРТУАРА КЛАССИЧЕСКОГО «BELCANTO»	

<i>Го Вэй</i>	317
<i>РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ КАНТОНСКОЙ ОПЕРЫ В СОХРАНЕНИИ И ПЕРЕДАЧИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ БУДУЩЕМУ ПОКОЛЕНИЮ</i>	
<i>Некрасов Антон Андреевич</i>	327
<i>МУЗЫКА В ВИДЕОИГРАХ КАК ОБЪЕКТ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ: К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ И СОДЕРЖАНИИ ФЕНОМЕНА</i>	
<i>Сун Сяосяо</i>	342
<i>ПРИНЦИПЫ ОСВОЕНИЯ СТУДЕНТАМИ ТРАДИЦИОННОГО И КЛАССИЧЕСКОГО ВОКАЛА В УНИВЕРСИТЕТАХ КНР</i>	
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ	
<i>Роцин Сергей Павлович, Филиппова Людмила Сергеевна, Андреева Евгения Вадимовна, Афанасьев Владимир Васильевич</i>	354
<i>К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ВЗРОСЛЫХ ОБУЧАЮЩИХСЯ В СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ</i>	
<i>Новикова Любовь Валерьевна, Мамонтов Константин Вадимович, Супряга Карина Александровна</i>	365
<i>СТРИТ-АРТ И ЕГО ПРИМЕНЕНИЕ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ</i>	
<i>Умеркаева София Шавкатовна, Павлова Анна Алексеевна</i>	377
<i>РАЗВИТИЕ SOFT-SKILLS У ПОДРОСТКОВ СРЕДСТВАМИ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ФОРМАТЕ ОНЛАЙН</i>	
<i>Семенова Дарья Алексеевна</i>	388
<i>ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В МОСКОВСКОЙ ШКОЛЕ</i>	
<i>Курилова Юлия Григорьевна</i>	400
<i>МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В СЕМЬЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА</i>	
<i>Духанина Елена Сергеевна, Морозова Ольга Владимировна</i>	411
<i>СРЕДОВОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ С ДЕТЬМИ 7-9 ЛЕТ</i>	
<i>Сысоева Екатерина Глебовна</i>	425
<i>МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ У ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА</i>	
<i>Сун Бо</i>	437
<i>СУЩНОСТЬ ПРОЦЕССА РАЗВИТИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ПОТЕНЦИАЛА У ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ</i>	

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Майковская Лариса Станиславовна
доктор педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой музыкального образования,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,
e-mail: maykovskaya@mail.com

Maykovskaya Larisa S.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
The Head of the Music Education Department,
Moscow State Institute of Culture

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОХРАНЕНИИ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Аннотация. В статье поднимается актуальная тема сохранения и распространения знаний об этнокультурном наследии, популяризации опыта этномusical творчества среди новых поколений посредством организационно-методического потенциала современной системы образования. В статье освещаются пути становления исследовательской и просветительской деятельности в области этнокультуры, а также высказывается предложение о разработке концепции и программы этнокультурного образования в общеобразовательных школах. Обращая внимание на богатые региональные информационные ресурсы в области аутентичных художественных традиций многочисленных этносов Российской Федерации, автор заявляет о возможности и необходимости решить проблему отсутствия этнокультурной осведомленности у новых поколений детей, проживающих в крупных городских мультиэтнических агломерациях.

Ключевые слова: фольклор, наследие, этнос, музыкальная этнокультура, музыкальное образование, мультиэтническая городская агломерация, общеобразовательная школа, этнокультурный календарь.

THE ROLE OF MUSIC EDUCATION IN THE PRESERVATION OF ETHNO-CULTURAL HERITAGE

Abstract. The article raises the topical issue of preserving and disseminating knowledge about the ethno-cultural heritage, popularizing the experience of ethnomusicological creativity among new generations due to the organizational and methodological potential of the modern education system. The article highlights the ways of formation of research and educational activities in the field of ethnoculture, and also makes a proposal to develop a concept and program of ethnocultural education in secondary schools. Drawing attention to the rich regional information resources on authentic ethnocultural traditions of numerous ethnic groups of the Russian Federation, the author declares about possibility and necessity of solving the problem of the lack of ethno-cultural awareness among new generations of children living in large urban multi-ethnic agglomerations.

Keywords: folklore, heritage, ethnos, musical ethnoculture, musical education, multiethnic urban agglomeration, secondary school, ethnocultural calendar.

Проблема сохранения фольклорного наследия впервые возникла в прогрессивных высокоразвитых европейских странах в XIX веке. Именно в этот период – на этапе расцвета так называемого классического искусства – представители интеллектуальной и культурной элиты многих европейских государств с тревогой задумались о том, что под натиском новых массовых видов, форм, жанров, стилей искусства, накрывающих сплошной информационной волной все социальные классы, все демографические группы благодаря бурному научно-техническому прогрессу, развитию новых средств и форм коммуникации, образования, просвещения и досуга, могут навсегда исчезнуть аутентичные художественные традиции предков, бесценные образцы музыкального, изобразительного, хореографического, декоративно-прикладного искусства, будет потеряна связь с культурными

корнями, стерт культурно-генетический код, позволяющий людям идентифицировать себя со своим родом, этносом, нацией, страной, регионом, цивилизацией.

Подобные наблюдения и размышления на общественном и государственном институциональном уровнях приводили к появлению во второй половине XIX века и в начале XX века этнографических и музыкально-этнографических отделов при географических обществах и университетах, учреждению этнографических музеев в столицах и крупных городах – центрах науки, образования и культуры ведущих европейских государств [4], созданию кружков любителей фольклора, организации экспедиций индивидуальных собирателей творческого наследия, сбору, расшифровке и популяризации посредством печатной, педагогически-просветительской и творческой деятельности тех артефактов, что чудом уцелели в вихре социальных катаклизмов и преобразований, постигших общеевропейское сообщество в последние столетия.

Данные явления и процессы непрестанно и интенсивно набирали скорость распространения и результативность деятельности, расширяя ряды любителей традиционной культуры, народного искусства, творческого наследия, а также профессиональных деятелей искусства, пропагандировавших и распространявших посредством своего творчества память о ценных культурных этнических традициях. Достаточно вспомнить произведения композиторов, сформировавших национальные школы XIX-начала XX столетия, чтобы по достоинству оценить их вклад в сохранение музыкальных этнокультурных традиций своих стран [7].

Следует отметить, что содействие сохранению памяти о музыкально-культурном этническом наследии в рассматриваемый период внесли не только представители искусства. Так как на тот исторический момент еще сохранялись традиции формирования личности-энциклопедиста, многие

ученые, известные своими достижениями в иных областях – экономике, политике и др., оставили бесценные сведения об аутентичных проявлениях духовной и художественной культуры различных этносов.

Так, например, русский инициатор преобразований в сфере экономики, права и политики Н.И. Зибер благодаря своему системному мировоззрению и мультидисциплинарному подходу к исследуемым проблемам в контексте концепции целостности этносферы изложил в своих научных сочинениях экономического и правового характера ценные сведения о музыкально-художественных традициях и обрядах многих этнических групп [5].

Русский ученый-гуманитарий В. И. Ламанский, сотрудничая с отделением этнографии Русского географического общества, уделил достаточно внимания исследованию исторических связей русского и испанского народов, апеллируя географическими, экономическими, художественными, в том числе музыкальными факторами, обращаясь за «поддержкой» в подтверждении общностей к биографическим и творческим результатам деятельности основоположника национальной русской музыки М. И. Глинки, черпавшему вдохновение в испанской культуре [9].

Благодаря становлению и развитию социальных и государственных институтов науки, образования и культуры этнокультурное подвижничество постепенно проникало в регионы, находя преданных последователей среди местной культурной интеллигенции. Это привело к смещению научно-исследовательского интереса с культурного наследия доминирующих этносов на художественные традиции малых народов.

Уже в середине XIX века в просвещенных кругах появляются научные труды и публицистические обзоры о художественной культуре различных этнических групп разраставшейся Российской Империи.

Видный специалист в области экономической географии и промышленности В. М. Черемшанский уже в 1859 году опубликовал

результаты своего широкомасштабного мультидисциплинарного исследования этносов Оренбургской губернии, удостоенного высокой оценки и государственной награды. В этом труде впервые была представлена научному сообществу и ценителям истории исчерпывающая достоверная информация о культуре (музыкальных инструментах, танцевальных традициях, художественных обрядах и т. д.) башкирского этноса – народа с древнейшими культурными традициями, влившегося в мультинациональное поле российского государства еще при Иване Грозном [17].

В 1863-1866 годах произошло одно из самых значительных в истории сохранения локальных культур многонациональной России событие – вышло в свет первое издание «Толкового словаря живого великорусского языка» В.И. Даля, осуществившего поистине подвиг – интеллектуальный и физический – по увековечиванию этнокультурных жемчужин, рассыпанных на необъятных просторах России той эпохи. Благодаря этнографическому подвижничеству В.И. Даля мы сегодня можем узнать, на каком музыкальном инструменте играли рылейщики и что музыканты называли «отбивая трель» [3]. В словаре Даля впервые были зафиксированы сведения о «музыкальном орудии, близком к роялю», носящем название «империал» [3] и т. д.

В последствии, на основе глубокого интереса к лингвистическому и музыкальному фольклорному наследию, были осуществлены комплексные научные исследования, сформированы фундаментальные музыковедческие концепции (например, теория интонации Б.В. Асафьева – основоположника отечественного музыковедения) и многие музыкально-педагогические системы (например, К. Орфа и З. Кодая, опиравшихся в своих теоретических основах и методических принципах на культурные корни, неразрывность освоения поэтического и музыкального языка [8], аутентичность художественного материала для организации музыкального воспитания).

Как мы видим, изучение и усвоение, научный анализ, систематизация и популяризация, а также творческое воспроизведение этнокультурных элементов, исторических сведений и артефактов было неотъемлемой частью интеллектуальной и творческой жизни высокообразованных представителей российского общества, которые укрепляли и обогащали свои размышления об инновациях и совершенствовании различных сфер социальной и государственной жизни ретроспективными изысканиями и практиками. Это представляется наиболее логичным и мудрым шагом в гармоничном, последовательном и прогрессивном развитии социума.

Как справедливо и точно подметил русский филолог и фольклорист, основоположник традиций сохранения артефактов русской народной словесности Ф.И. Буслаев, «вся наша старина со своими поверьями, убеждениями и обычаями, на коих покоится общественный и политический порядок современного быта, следовательно, все, что есть в религии, в высшем образовании и в самом государстве, все это покоится на предании, и своими по целым столетиям глубоко внедрившимися корнями извлекает из него себе пищу и возрастание. Срубите дерево при корне, отлучите настоящее от прошедшего: что станет с образованием?» [2].

Из данного размышления совершенно справедливо, по нашему мнению, вывести утверждение о тесной взаимосвязи, взаимообусловленности и взаимовлиянии этнокультуры и образования независимо от профиля, направленности и уровня.

Современная система образования, несмотря на доминирующую глобализационную линию тематического планирования гуманитарных и художественных дисциплин и курсов, все больше внимания уделяет интеграции этнокультурного компонента в учебно-воспитательный процесс общеобразовательных и профильных учебных заведений. Задача сохранения и распространения этнокультурной специфики, в том числе художественных

традиций, всех народностей Российской Федерации постулирована в качестве одного из ключевых принципов государственной политики в сфере образования на территории нашей страны [14]. Российский ученый в области музыкальной педагогики и образования Е.В. Николаева, обнаруживая в ходе сравнительного анализа широкого ряда программ по музыке доминирование «европоцентристского подхода» [13], обращает внимание на постепенное формирование в различных регионах России мощного движения по разработке и внедрению этномузыкального подхода в региональном художественном образовании, чему способствуют объединенные усилия педагогов, методистов, музыкантов – исполнителей, композиторов, а также представителей администрации, заинтересованных в сохранении этнокультурной идентичности своих регионов.

Многие авторские методики музыкального обучения и воспитания, основные и факультативные программы по музыке содержат этнокультурный (региональный) компонент. Все больше исследователей обращаются к потенциалу народной культуры регионального характера и разрабатывают вопросы внедрения в содержание музыкальных предметов в общеобразовательных школах и учреждениях дополнительного музыкального образования аутентичных этнокультурных музыкальных материалов [1, 6, 13, 15]. Как правило, в фольклоре все педагоги видят действенное средство духовного, нравственного и эстетического воспитания [10]. Безусловно, именно посредством образования, которое в нашей стране является массовым и общедоступным, можно и сохранять, и развивать, интегрируя в духовную и эстетическую жизнь новых поколений, и культуру казачества [6], и технологии организации национальных традиционных праздников на территории самого большого региона Российской Федерации – в Республике Саха (Якутия) [15], и т. д.

На сегодняшний день довольно трудно найти регион, в котором до сих пор не был бы собран, изучен, систематизирован и внедрен в массовую культурно-просветительскую, художественно-досуговую и общеобразовательную деятельность аутентичный музыкальный фольклор и сопутствующие ему артефакты других видов искусства. В то же время значительная проблема кроется в моделировании и реализации этнокультурного музыкального образования в таких макроэкономических высоко урбанизированных районах как, например, города федерального значения – Москва и Санкт-Петербург. Этническая дифференциация в образовательных учреждениях этих мегаполисов не имеет равных в России, однако на программно-методическом уровне этнокультурный компонент уроков музыки в общеобразовательных школах ограничен единичными элементами, одобренными на государственном уровне в федеральных учебно-методических комплексах.

Со всей уверенностью можно говорить о том, что сегодня в Москве не найти ни одного мононационального класса. Однако дети, принадлежащие к самым различным этническим группам, обладающим древними культурными корнями и уникальными художественными традициями, не владеют подобной информацией о своих одноклассниках. Учитывая многократно доказанный потенциал музыкальной учебно-воспитательной деятельности в вопросах формирования этнокультурной толерантности [11, 16], очевидна острая необходимость разработки и реализации в масштабе Московской агломерации концепции и программы знакомства с музыкальными культурами максимального числа этнических групп, представленных в настоящее время в демографическом профиле контингента общеобразовательных школ. Данная масштабная методологическая, проектно-методическая, дидактическая деятельность требует объединения организационных усилий, научных знаний и практического художественного

опыта многочисленных музыкантов-исполнителей, фольклористов-этнографов, композиторов, педагогов.

По аналогии с проведением фольклорных фестивалей на региональном уровне, а также с учетом опыта учреждений дошкольного образования по проведению тематических недель национальных культур, целесообразно будет разработать и внедрить на муниципальном уровне музыкально-этнокультурный календарь, подкрепленный планом, программой, сценариями и соответствующими дидактическими материалами, позволяющими знакомить в наиболее эффективном – интерактивном формате всех школьников Москвы с уникальной этнической музыкальной культурой представителей многонационального населения современной столицы.

Методы, технологии, формы и средства для организации подобной деятельности универсальны, фундаментально проработаны отечественной музыкальной педагогикой и внедрены в систему массового музыкального образования [12]. Поэтому целесообразно сосредоточиться на демографическом и тематическом аспектах данной масштабной акции, которая по праву должна стать неотъемлемой частью учебно-воспитательного процесса всех столичных школ с тем, чтобы целенаправленно и системно сформировать этнокультурно-образованные, толерантные поколения детей и молодежи с сильным нравственным иммунитетом в отношении к деструктивным националистическим идеям, с готовностью поддерживать этнокультурный гомеостаз в усложняющихся социальных условиях глобальных и миграционных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурлак О.А. К вопросу о внедрении национально-регионального компонента в содержание музыкального образования в общеобразовательной школе [Электронный ресурс]// Современные

- проблемы науки и образования. – 2018. – № 6. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=28226> (дата обращения: 20.10.2021).
2. Буслаев Ф. О преподавании отечественного языка. – Ч. 1. – М.: Университетская типография, 1844. – 336 с.
 3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. – Ч. 1-4. – М.: Издательство общества любителей российской словесности. – URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01003833541?page=660&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 25.11.2021).
 4. Зарубежные этнографические музеи: статья [Электронный ресурс]/ Т. В. Станюкович // Большая советская энциклопедия. – URL: https://thelib.ru/books/bse/bolshaya_sovetskaya_enciklopediya_et_ver2-read-6.html (дата обращения: 12.11.2021).
 5. Зибер Н. И. Собрание сочинений: Т. 1-2. Право и политическая экономия. – СПб.: Издатель, 1900. – 778 с.
 6. Кашина Н. И. Музыкальный фольклор уральского казачества на уроках музыки в казачьих кадетских учебных заведениях [Электронный ресурс]// Педагогическое образование в России. – 2011. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-folklor-uralskogo-kazachestva-na-urokah-muzyki-v-kazachih-kadetskih-uchebnyh-zavedeniyah> (дата обращения: 20.10.2021).
 7. Климай Е. В. Изобразительность в произведениях русских композиторов // Е. В. Климай, Е. Н. Резвцова // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: сборник статей. – М.: МГИК, 2021. – С. 146-150.
 8. Климай Е. В. Феномен «обращения» в структуре интонирующего сознания пианиста // Искусство и образование. – 2020. – № 6 (128). – С. 63-68.

9. Ламанский В. И. О славянах в Малой Азии, в Африке и в Испании. – СПб.: Академия наук, 1859. – 370 с.
10. Майковская Л. С. Опыт осмысления потенциала музыки и современной культуры в формировании гендерных стереотипов нового поколения школьников / Л. С. Майковская, В. Р. Акисов // Искусство и образование. – 2021. – № 6 (134). – С. 170-176.
11. Майковская Л. С. Феномен этнокультурной толерантности в музыкальном искусстве и образовании // Искусство и образование. – 2009. – № 1 (57). – С. 65-71.
12. Мансурова А.П. К вопросу о междисциплинарности содержания педагогической профессии на современном этапе развития психологии, нейронаук и информационно-коммуникационных технологий / А. П. Мансурова, П. А. Черватюк // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4. – № 1. – С. 64-73.
13. Николаева Е. В. Этномузыкальный подход к изучению детских песен народов мира на уроках музыки в начальной школе [Электронный ресурс]// Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 3 (19). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnomuzykalnyy-podhod-k-izucheniyu-detskih-pesen-narodov-mira-na-urokah-muzyki-v-nachalnoy-shkole> (дата обращения: 23.12.2021).
14. Федеральный закон от 29 декабря 2021 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». Статья 3. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70191362/> (дата обращения: 12.11.2021).
15. Филиппова Н. И. Якутский традиционный праздник ысыах – уроки этнокультурного образования [Электронный ресурс]/ Н. И. Филиппова, У. М. Флегонтова // Народное образование. – 2012. – № 8. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/yakutskiy-traditsionnyy-prazdnik-ysyah-uroki-etnokulturnogo-obrazovaniya> (дата обращения: 04.01.2022).

16. Черватюк П. А. Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения средствами музыки как педагогическая проблема / П. А. Черватюк, А. П. Мансурова // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2018. – Т. 1. – С. 174-180.
17. Черемшанский В. М. Описание Оренбургской губернии в хозяйственно-статистическом, этнографическом и промышленном отношениях. – Уфа: типография Оренбургского Губернского Правления, 1859. – 472 с.

REFERENCES

1. Burlak O.A. K voprosu o vnedrenii nacional'no-regional'nogo komponenta v sodержanie muzykal'nogo obrazovaniya v obshheobrazovatel'noj shkole // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. 2018. # 6. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=28226> (accessed: 20.10.2021).
2. Buslaev F. O prepodavanii otechestvennogo jazyka. Ch. 1. M.: Universitetskaja tipografija, 1844. 336 p.
3. Dal' V. I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka. Ch. 1-4. M.: Izdatel'stvo obshhestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01003833541?page=660&rotate=0&theme=white> (accessed: 25.11.2021).
4. Zarubezhnye jetnograficheskie muzei: stat'ja / T. V. Stanjukovich // Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija. URL: https://thelib.ru/books/bse/bolshaya_sovetskaya_enciklopediya_et_ver2-read-6.html (accessed: 12.11.2021).
5. Ziber N. I. Sobranie sochinenij: T. 1-2. Pravo i politicheskaja jekonomija. SPb.: Izdatel', 1900. 778 p.

6. Kashina N. I. Muzykal'nyj fol'klor ural'skogo kazachestva na urokah muzyki v kazach'ih kadetskih uchebnyh zavedenijah // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. 2011. # 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-folklor-uralskogo-kazachestva-na-urokah-muzyki-v-kazachih-kadetskih-uchebnyh-zavedeniyah> (accessed: 20.10.2021).
7. Klimaj E. V. Izobrazitel'nost' v proizvedenijah russkih kompozitorov // E. V. Klimaj, E. N. Rezvecova // Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve: sbornik statej. M.: MGIK, 2021. Pp. 146-150.
8. Klimaj E. V. Fenomen «obrashhenija» v strukture intonirujushhego soznaniya pianista // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. # 6 (128). Pp. 63-68.
9. Lamanskij V. I. O slavjanah v Maloj Azii, v Afrike i v Ispanii. SPb.: Akademija nauk, 1859. 370 p.
10. Majkovskaja L. S. Opyt osmyslenija potenciala muzyki i sovremennoj kul'tury v formirovanii gendernyh stereotipov novogo pokolenija shkol'nikov / L. S. Majkovskaja, V. R. Akisov // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. # 6 (134). Pp. 170-176.
11. Majkovskaja L. S. Fenomen jetnokul'turnoj tolerantnosti v muzykal'nom iskusstve i obrazovanii // Iskusstvo i obrazovanie. 2009. # 1 (57). Pp. 65-71.
12. Mansurova A.P. K voprosu o mezhdisciplinarnosti soderzhaniya pedagogicheskoy professii na sovremennom etape razvitiya psihologii, nejronauk i informacionno-kommunikacionnyh tehnologij / A. P. Mansurova, P. A. Chervatjuk // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2021. V. 4. # 1. Pp. 64-73.
13. Nikolaeva E. V. Jetnomuzykal'nyj podhod k izucheniju detskih pesen narodov mira na urokah muzyki v nachal'noj shkole // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. 2017. # 3 (19). URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/etnomuzykalnyy-podhod-k-izucheniyu-detskih-pesen-narodov-mira-na-urokah-muzyki-v-nachalnoy-shkole>
(accessed: 23.12.2021).
14. Federal'nyj zakon ot 29 dekabrya 2021 g. № 273-FZ «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii». Stat'ja 3. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70191362/> (accessed: 12.11.2021).
15. Filippova N. I. Jakutskij tradicionnyj prazdnik ysyah uroki jetnokul'turnogo obrazovaniya / N. I. Filippova, U. M. Flegontova // Narodnoe obrazovanie. 2012. # 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yakutskiy-traditsionnyy-prazdnik-ysyah-uroki-etnokulturnogo-obrazovaniya> (accessed: 04.01.2022).
16. Chervatjuk P. A. Duhovno-nravstvennoe vospitanie podrastajushhego pokolenija sredstvami muzyki kak pedagogicheskaja problema / P. A. Chervatjuk, A. P. Mansurova // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. 2018. V. 1. Pp. 174-180.
17. Cheremshanskij V. M. Opisanie Orenburgskoj gubernii v hozjajstvenno-statisticheskom, jetnograficheskom i promyshlennom otnoshenijah. Ufa: tipografija Orenburgskogo Gubernskogo Pravlenija, 1859. 472 p.

Новичков Владимир Борисович

кандидат педагогических наук, доцент,
Главный редактор научно-методического журнала
«Антропологическая дидактика и воспитание»,
e-mail: buttur1@yandex.ru

Потапов Дмитрий Александрович

кандидат педагогических наук, доцент,
заместитель Главного редактора научно-методического журнала
«Антропологическая дидактика и воспитание»,
e-mail: dimacreator@mail.ru

Novichkov Vladimir B.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Editor-in-chief of the scientific and methodological journal
“Anthropological Didactics and Upbringing”

Potapov Dmitry A.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Deputy Editor-in-Chief of the scientific and methodological journal
“Anthropological Didactics and Upbringing”

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК СТРАТЕГИЧЕСКИЙ РЕЗЕРВ РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Аннотация. В статье ставится вопрос о необходимости усиления внимания к развивающим возможностям освоения музыкальной культуры, более системному подключению в образовательном процессе когнитивно–семиотической сферы человека, ее познавательных свойств в условиях модернизации образования. Утверждается, что полнота человеческих эмоционально-смысловых и творческих возможностей не достижима для техники любого уровня. В связи с этим, обосновывается проблема методического поиска средств мобилизации познавательных свойств человека, осваивающего музыкальную культуру, как резерв его дальнейшего развития.

Ключевые слова: сущность музыки, ее образовательный потенциал, фундаментальность содержания образования, резерв развития.

MUSIC CULTURE AS A STRATEGIC RESERVE DEVELOPMENT OF HUMANITY

Abstract. The article raises the question of the need to increase attention to the developmental possibilities of mastering musical culture, a more systemic connection in the educational process of the cognitive-semiotic sphere of a person, its cognitive properties in the context of modernization of education. It is argued that the fullness of human emotional-semantic and creative possibilities is not attainable for technology of any level. In this regard, the problem of a methodological search for means of mobilizing the cognitive properties of a person mastering musical culture as a reserve for his further development is substantiated.

Keywords: the essence of music, its educational potential, the fundamental nature of the content of education, the reserve of development.

Любое, хорошо выполненное человеком дело с вдохновением и любовью, своим эмоциональным откликом всегда богатеет к музыке – будь то федоскинская шкатулка, кубачинское чеканное блюдо или церковь Покрова на Нерли. Мы их не только видим, но и по-особому слышим. Своим очарованием они издают метафизическое звучание, которое возникает даже тогда, когда мы вспоминаем их в своем воображении. Так звучат для нас Кремлевские башни, Нотр-Дам, Венеция, Петергоф, Соловецкий монастырь. Универсальный язык музыки, не требующий перевода, наиболее полно отображает всю эмоциональную сферу человека: его настроения и стремления, самые противоположные переживания, всю многообразную ритмику жизни.

От хоралов, Героической симфонии и реквиемов, до искрящихся счастьем произведений Штрауса – все это безбрежная жизнь человеческая – его мечты и думы, отчаяния и радости – все его бытие. Во всем, что мы видим, осязаем, обоняем, мы идем прежде всего от самих себя. И только в музыке мы себя забываем, переносясь в ее мир, начинаем жить ее чувствами.

Вот марш Мендельсона или реквием Моцарта – они захватывают нас целиком, пеленают собой и удерживают уже не в нашем, а в своем состоянии. Мелодии – вершители и созидатели нас своими тональностями. От их созидания мы уже не в силах отрешиться. Нам не вздумается побежать под звуки реквиема. Мы не сможем топтаться на месте под звуки марша. Из ведущих мы превращаемся в ведомых музыкой. Она способна поднять на подвиг и примирить с утратой. Она может развеселить нас и заставить пуститься в озорство. Ей по силам повергнуть в ужас и подарить ликование. Музыка еще – и наш оберег. Она сохраняет и возвышает в нас Человеческое – все то, что отделяет нас от биологических особей. Без музыки мы трава, тайга, степь бескрайняя, суровая тундра.

Почему нам так дороги поэзия А. Пушкина, Ф. Тютчева, М. Цветаевой, Д. Самойлова? Потому что в их стихах звучит великая музыка слова, родная музыка, без которой мы немота, нелюди.

Не случайно, как только в нашей стране после 53-го года лед тронулся, поэты-шестидесятники: Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Б. Окуджава стали собирать полные залы в Политехническом музее, в доме литераторов и на стадионах. Люди приходили за глотком свежего воздуха, в поисках единомышленников, за музыкой надежды.

Позже зародились неформальные фестивали авторской песни, продолжавшие традиции поэтов-шестидесятников, собиравшие на природе тысячи своих приверженцев. Здесь звучали мелодии и слова Ю. Визбора, Ю. Кима, А. Якушевой, О. Митяева. Люди ехали со всей страны на эти фестивали за гармонией музыки, противостоящей какофонии действительности.

В те же годы из всех домашних окон страны звучали будоражающие сознание людей магнитофонные записи песен не любящего «против шерсти» В. Высоцкого.

Сейчас весь теле- и радиоэфир заполонила эстрадная, или как говорят в обиходе, легкая музыка. Она действительно «легкая», потому что рассчитана на развлечение слушателя – не на то, чтобы озадачить, озаботить открывающимся, прикоснуться к чему-то сокровенному в душе. Вся она про другое. Она не конкурирует с классикой, т. к. не несет в себе глубокого смысла. Это другая музыкальная ипостась. Обе они родственники, но очень дальние только потому, что и та, и другая записывается нотными знаками. Ну а мы, ими ведомые, один идет на концерт эстрадного исполнителя, для которого этот концерт составная часть его «чеса», а другой – в филармонию. Правда, послушать свою музыку у первых возможностей больше, чем у вторых. Что поделать, *cest la vie*¹.

Нас больше беспокоят не мы, взрослые, а судьбы наших подрастающих поколений. В условиях разворачивающегося процесса модернизации образования все реже и тише звучат голоса защитников музыки в школах. Неужели без Д.Б. Кабалевского музыку в составе общего среднего образования теперь уже и защитить некому? Или мы нашли научное подтверждение тому, что музыка не является необходимым компонентом в развитии человека, поэтому она не входит в состав его образовательного ядра? Или мы выявили научно доказательное опровержение того, что музыка, как никакая другая данность, позволяет раствориться в себе, переиначить себя, распахнуть душу неизведанному; что она как воздух, вода и огонь является той животворящей субстанцией, без которой не прожил еще не один человек на белом свете: от материнской колыбельной до реквиема по усопшему.

¹ *cest la vie* – (фр.), такова жизнь

Чтобы взрастить гражданина и патриота необходимо, чтобы человек видел и слышал свою страну: ее народные песни и сказания, произведения П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Свиридова, Д. Шестаковича, А. Шнитке и других наших выдающихся композиторов.

Д.Б. Кабалевский писал о музыке, музыкальном образовании и воспитании в школе, что они, как глоток живительной влаги, необходимы для жизни. И жизнь непримитивизируется только тогда, если человек слышит многозначные симфонии слова, технологий, религии, социальности, времени и места. А они звучат каждая по-своему. И их грамоте необходимо научить еще в школе.

Он считал, что проблема интереса, увлеченности – одна из фундаментальных проблем всей педагогики, и ее решение важно для успешного ведения занятий по любому предмету. Но особое значение она приобретает в области искусства, где без эмоциональной увлеченности невозможно достичь реальных результатов, сколько бы ни отдавать этому сил и времени.

В воображаемой идеальной ситуации каждый слушатель должен обладать навыками творческого музицирования: подбирать по слуху, импровизировать, сочинять. Разумеется, можно лишь мечтать о таком положении, но для выпускников ДМШ и ДШИ, на наш взгляд, это вполне реальная возможность. И точно так же, как не каждый – пишущий писатель, так и не каждый – музицирующий композитор: художественные достоинства такого творчества зависят от личной одаренности и мастерства.

Как известно, в нашей стране музыканта-любителя подготавливает в первую очередь ДМШ и ДШИ, но, как правило, большинство выпускников впоследствии перестает играть и довольно быстро теряет практическую связь с музыкой. На наш взгляд, одна из главных причин этого – резкий отрыв исполнительства от личного музыкального творчества. Выпускники ДМШ

приобретают только некоторый опыт разучивания музыки по нотам, а потребность и способности самостоятельного творчества остаются на уровне задатков. Отсюда вытекает необходимость специального обучения сочинению музыки.

На наш взгляд, задача массового музыкального образования в принципе должна решаться столь же скрупулезно и надежно и с таким же успехом, с каким решается задача обучения чтению и письму – раз и навсегда, а такое обучение должно включать в себя и обучение сочинению музыки.

Нейропсихология утверждает, что человек всем своим существом живет чувствами, в том числе и слухом. Для него слух – один из важнейших каналов получения необходимой информации о мире. Без этого источника он не сможет проанализировать и верно оценить происходящее вокруг. А значит, будет совершать множество ошибок, платя за них дорогую цену. Если мы не хотим допустить такого положения, то в условиях модернизации образования нам необходимо уделить большее внимание развитию когнитивно-семиотической познавательной сферы подрастающих поколений. Эта сфера напрямую сопряжена со слуховыми рецепторами и всей нейрогенетической сетью семиотической обработки в организме поступающей информации.

Поскольку музыка в истории человечества проявила себя как средство развивающего воздействия на когнитивно-семиотическую сферу человека, то педагогика должна отстаивать ее место в содержании школьного образования как один из путей расширения горизонта человеческих познавательных свойств.

Музыка влечет к себе человека красотой благозвучия и глубиной возбуждаемой мысли. Еще Аристотель в своей «Метафизике» утверждал: «... у многого благое и прекрасное суть начало познания и движения». Но

продуктивное начало в человеческом обществе всегда получает свое продолжение. Таким продолжением должно стать сохранение музыки в ядре содержания обновляемого начального образования.

Совсем не обязательно в общеобразовательной школе всех воспитывать музыкантами. Для этого есть специализированное профильное образование. Но развитие познавательных свойств человека, как фундамента его обучения, есть задача и функция общего (всеобщего) обязательного среднего образования. Человек уже в школе должен научиться различать гармоничную красоту – «огонь, сверкающий в сосуде», от убожества и примитивности.

Мы сейчас держимся двумя руками за фундаментальность образования. Но что такое фундаментальность? Это движение вглубь или вширь знания? Движение только вглубь какой-то области науки не годится, потому что современные достижения науки, технологии, социальной практики базируются на интегративном, трансдисциплинарном знании. Этим путем мы выходим не на общее (всеобщее), а на специализированное образование. Движение только вширь также не продуктивно, так как делает содержание образования неохватным, неподдающимся структуризации, упорядоченности. Известные дидакты советской поры М. А. Данилов и М. Н. Скаткин видели решение задачи фундаментальности школьного образования в отборе в его состав «только самого необходимого, существенного» [4, с. 36]. При этом сам такой отбор оставался за философами, методологами, методистами.

По нашему мнению, фундаментализация содержания образования представляет собой ступенчатый процесс, в котором на первой ступени осуществляется выявление комплекса познавательных свойств человека с максимально возможной их полнотой, без пропусков. На второй ступени возможен отбор адекватных каждой познавательной способности

соответствующих предметных областей знания. На третьей ступени осуществляется моделирование отобранных предметных областей в учебный план с учетом психофизиологических особенностей развивающегося по годам детского организма, обеспечивающий фундаментальность школьного образования.

Мы все равно не сможем дать человеку больше того, чем он способен взять. Но при этом все его познавательные свойства должны быть задействованы максимально.

В обучении могут использоваться различные, самые передовые технологии и организационные формы, но содержание образования априори не может опережать развитие науки и социокультурной действительности. Этим обусловлена невозможность выучиться раз и на всю жизнь без утраты квалификации. Этим же обусловлена необходимость пожизненного получения образования, зафиксированная в документах ЮНЕСКО.

Коль скоро музыка, как и образование, является нашими вечными спутниками, то она требует к себе повышенного внимания. Не может быть, чтобы она была дана человеческой сущности только для удовольствия и развлечения. Правомерно предположить, что музыка представляет собой пока еще не в полной мере раскрытый резерв возможности развития человечества, «золотой ключик» к которому пока еще не найден педагогической наукой. Установлены только всеобщность и универсальность языка музыки, отражающие в себе социокультурную и этническую самобытность, пространственно-временное измерение. Но не выявлены в полной мере ее развивающие возможности.

Сегодня компьютер уже научен блистательно играть в шахматы и обыгрывать чемпионов мира. Кому-то может показаться, что он способен и музыку сочинять. Думается, что это не так. При любом уровне, технического развития человеческий регистр эмоционально-смысловых и творческих

возможностей будет оставаться более широким. Поэтому человек сам для себя моделирует образование, создает музыку, необходимые технические устройства. Сам для себя создал науку, религии, философию, развивает технологии, совершенствует свое экономическое и социально-политическое устройство. Поэтому компьютер никогда не превзойдет возможностей учителя-преподавателя, музыкальный талант Э. Гилельса, Е. Светланова, М. Ростроповича, В. Гергиева, И. Абдразакова, Д. Мацуева и других наших выдающихся музыкантов. А содержанию образования необходимо сделаться таким, чтобы их высокая мировая культура приобщала к себе подрастающие поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Геворкян Е. Н., Мухаметзянова Г. В. Модернизация качества высшего образования в России (стратегии, опыт, принятие решений). – М., 2005.
2. Грибкова О. В., Уколова Л. И., Афанасьев В. В. Основы учебно-исследовательской деятельности. Учебное пособие. – М., 2019.
3. Грибкова О. В., Лебедева А. В. Развитие вокально-хорового творчества в современном музыкальном воспитании // Искусство и образование. – 2020. – № 2 (124). – С. 98-105.
4. Данилов М. А. Дидактика средней школы: Некоторые проблемы современной дидактики: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Под ред. М. А. Данилова и М. Н. Скаткина. – М.: Просвещение, 1975. – 301 с.
5. Левина И. Д. Формирование профессиональной культуры творческой личности: теоретические аспекты // Среднее профессиональное образование. – 2016. – № 1. – С. 44-48.
6. Морозова А. Н. К вопросу о значимости культурных прав и свобод человека и гражданина // Legal Bulletin. – 2019. – Т. 4. – № 4. – С. 76-80.

7. Низамутдинова С. М. Проблемы музыкальной педагогики в условиях дистанционного обучения // Искусство и образование. – 2020. – № 5 (127). – С. 129-134.
8. Новичков В. Б. Сущность и структура дидактической задачи с позиций онтодидактического подхода // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2019. – Т. 2. – № 3-4. – С. 29-43.
9. Новичков В. Б., Кушаев Н. А., Потапов Д. А. Модернизация образования в контексте онтогенеза человека, среды, эпохи // Педагогика. – 2019. – № 8. – С. 23-32.
10. 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.
11. Afanasiev V. V., Milkevich O. A., Sergeeva V. P., Ukolova L. I. Problem analysis of social and cultural partnership implementation in preventing children's ill-being // Indian Journal of Science and Technology. – 2016. – Т. 9. – № 44. – С. 105470.
12. Ganshina G. V., Medved E. I., Levina I. D., Babaeva E. V. The basics of the specialist job profile diagram related to the field of socio-cultural activities // Humanities and Social Sciences Reviews. – 2019. – Т. 7. – № 6. – С. 722-726.

REFERENCES

1. Gevorkjan E. N., Muhametzjanova G. V. Modernizacija kachestva vysshego obrazovanija v Rossii (strategii, opyt, prinjatie reshenij). M., 2005.
2. Gribkova O. V., Ukolova L. I., Afanas'ev V. V. Osnovy uchebno-issledovatel'skoj dejatel'nosti. Uchebnoe posobie. M., 2019.
3. Gribkova O. V., Lebedeva A. V. Razvitie vokal'no-horovogo tvorchestva v sovremennom muzykal'nom vospitanii // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. # 2 (124). Pp. 98-105.

4. Danilov M. A. Didaktika srednej shkoly: Nekotorye problemy sovremennoj didaktiki: ucheb. posobie dlja studentov ped. in-tov / Pod. red. M. A. Danilova i M. N. Skatkina. M.: Prosveshhenie, 1975. 301 p.
5. Levina I. D. Formirovanie professional'noj kul'tury tvorcheskoj lichnosti: teoreticheskie aspekty // Srednee professional'noe obrazovanie. 2016. # 1. Pp. 44-48.
6. Morozova A. N. K voprosu o znachimosti kul'turnyh prav i svobod cheloveka i grazhdanina // Legal Bulletin. 2019. V. 4. # 4. Pp. 76-80.
7. Nizamutdinova S. M. Problemy muzykal'noj pedagogiki v uslovijah distancionnogo obuchenija // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. # 5 (127). Pp. 129-134.
8. Novichkov V. B. Sushhnost' i struktura didakticheskoy zadachi s pozicij ontodidakticheskogo podhoda // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. 2019. T. 2. № 3-4. S. 29-43.
9. Novichkov V. B., Kushaev N. A., Potapov D. A. Modernizacija obrazovanija v kontekste ontogeneza cheloveka, sredy, jepohi // Pedagogika. 2019. # 8. Pp. 23-32.
10. Ukolova L. I., Kudrinskaja I. V. Formirovanie motivacii k uspesnoj uchebnoj dejatel'nosti obuchaemyh na zanjatijah po vokalu v sisteme dopolnitel'nogo obrazovanija // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2021. V. 4. # 1. Pp. 23-33.
11. Afanasiev V. V., Milkevich O. A., Sergeeva V. P., Ukolova L. I. Problem analysis of social and cultural partnership implementation in preventing children's ill-being // Indian Journal of Science and Technology. 2016. V. 9. # 44. P. 105470.
12. Ganshina G. V., Medved E. I., Levina I. D., Babaeva E. V. The basics of the specialist job profile diagram related to the field of socio-cultural activities // Humanities and Social Sciences Reviews. 2019. V. 7. # 6. Pp. 722-726.

Мозгот Светлана Анатольевна

доктор искусствоведения,
доцент кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»,
e-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Ли Бинь

аспирант Института музыки, театра и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»,
e-mail: 361903944@qq.com

Сюн Инвэнь

аспирант Института музыки, театра и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»,
e-mail: -mail: 465151401@qq.com

Mozgot Svetlana A.

Assistant professor, Doctor of Arts,
Department of Music Education and Upbringing,
Institute of Music, Theater and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University

Li Bin

Postgraduate student of Institute of Music, Theater and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University

Xiong Yingwen

Postgraduate student of Institute of Music, Theater and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ВЕДУЩАЯ ПАРАДИГМА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В КИТАЕ

Аннотация. В статье анализируется ведущая тенденция развития современного музыкального искусства в Китае, обусловленная желанием академических композиторов приблизить высокое искусство к восприятию и пониманию широкой публики. Цель работы – выявить потенциал синтеза искусств в расширении смысловых возможностей передачи информации в сочинениях современных китайских композиторов, отвечающих современному развитию технологий и потребностям аудитории слушателей. Рассматриваются проблемы сочетания национального звукового материала, академических музыкальных традиций и электронных, мультимедийных

технологий. Методы исследования – феноменологический и герменевтический подходы, метод сравнительно-типологического анализа. Показывается, что синтез искусств в сочинениях современных китайских композиторов и, в том числе использование мультимедийных технологий, существенно повышает возможности восприятия смысла произведения широкой публикой и серьёзным образом влияет на психоэмоциональный уровень восприятия. В выводах определяется, что синтетическая направленность современного композиторского творчества становится фундаментальной для будущего развития музыкального искусства Китая, объединяя естественно-научную и гуманитарную составляющие и открывая новые тематические области и выразительные средства.

Ключевые слова: современные музыкальные композиции, Восток, Запад, Чжан Сяофу, Чжан Имоу, этношоу, Лю Саньцзе.

SYNTHESIS OF THE ARTS AS A LEADING PARADIGM FOR THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY MUSIC IN CHINA

Abstract. The article analyzes the leading trend in the development of contemporary musical art in China, conditioned by the desire of academic composers to bring high art closer to the perception and understanding of the general public. The purpose of the work is to identify the possibilities of the synthesis of arts in expanding the semantic possibilities of transferring information in the works of modern Chinese composers that meet the modern development of technologies and the needs of the audience. The problems of combining national sound material, academic musical traditions and electronic, multimedia technologies are considered. Research methods – phenomenological and hermeneutic approaches, the method of comparative typological analysis. It is shown that the synthesis of arts in the works of modern Chinese composers, including the use of multimedia technologies, significantly increases the possibilities of perceiving the meaning of the work by the general public and

seriously affects the psycho-emotional level of perception. The conclusions determine that the synthetic orientation of modern composer's creativity becomes fundamental for the future development of the musical art of China, combining the natural-scientific and humanitarian components and opening up new thematic areas and expressive means.

Keywords: contemporary musical compositions, East, West, Zhang Xiaofu, Zhang Yimou, ethnoshow, Liu Sanjie.

Актуальность исследования обусловлена сменой социо-политической и культурной направленности в развитии Китая во второй половине XX начале XXI веков. Политика «открытости» обусловила усиление международных связей, привнесение многочисленных европейских традиций в музыкальное образование и искусство Китая, освоение китайскими музыкантами разнообразных европейских композиторских техник и технологий. Важной отличительной чертой в слиянии различных стилей в музыкальном искусстве Китая является поиск индивидуальных путей в современном композиторском творчестве, выраженных решением ряда проблем. К наиболее существенным из них отнесём: сохранение своего национального начала при преобладании европейских методов композиции; поиск собственного музыкального языка, основанного на национальных звуковых символах; разработку философских концепций музыкальных произведений, отражающих ведущие установки сознания и традиции китайского народа. Цель работы – выявить возможности синтеза искусств в расширении смысловых возможностей передачи информации в сочинениях современных китайских композиторов, отвечающих современному развитию технологий и потребностям аудитории слушателей. Методы исследования – феноменологический и герменевтический подходы, метод сравнительно-типологического анализа.

Чжан Сяофу – современный китайский композитор. Начальное музыкальное образование он получил в Китае и более 20 лет обучался во Франции в области освоения электронной и электроакустической музыки. В настоящее время занимает должность профессора Центральной консерватории музыки в Пекине; с 2002 года – основатель, президент и член Ассоциации электроакустической музыки Китая (EMAC); инициатор и исполнительный президент одного из самых престижных в мире международных фестивалей электронной музыки «MUSICACOUSTICA – BEIJING» (с 1994 года проводится в Китае ежегодно). Чжан Сяофу – один среди немногих современных китайских композиторов, чьи сочинения охватывают широкий спектр жанров, включая электроакустическую, симфоническую, традиционную китайскую оркестровую музыку, камерную музыку, балет и музыку к фильмам. Его произведения исполняются в Китае, США, Канаде, странах Европы, на Кубе, в Японии, Южной Корее, Тайване и Гонконге. Чжан Сяофу вошёл в историю китайской академической музыки как музыковед, композитор, исполнитель, педагог, организатор ряда программ международного обмена [1, с. 136].

Последние 20 лет творчества композитора и работы в различных творческих, образовательных организациях Китая и международных сообществах¹ подчинены раскрытию потенциала синтеза искусств. Инновации Чжана Сяофу направлены на поиски новых способов отражения современного мира и создания диалога с ним. Многие из его музыкальных произведений объединяют электронную музыку с академической инструментальной музыкой, вокалом, хореографией, окружающим звуковыми материалами. Ведущей идеей сочинений китайского композитора становится взаимодействие различных звуковых объектов друг с другом, отражение уникальных картин и явлений природы, представленных фото и

¹ К таковым в деятельности Чжана Сяофу отнесём Международную федерацию электронной музыки (ICEB), Международную ассоциацию компьютерной музыки (ICMA).

видеопрезентациями, разворачивающимися в непосредственной связи с музыкальным материалом.

Ряд сочинений Чжан Сяофу представляют собой интерактивную электронную музыку. Обращаясь к глубинным уровням человеческой психики, композитор объединил китайские культурные смыслы, семантику отдельных фраз китайского языка и электронные звуковые ресурсы в создании произведений. В своём творчестве он делает значительный акцент на философском «контексте» своих работ.

Восьмого июня 2021 года в Пекине состоялась премьера симфонической сюиты «Безмолвная земля Брахмы» в исполнении специально приглашённого Тяньцзиньского симфонического оркестра под руководством дирижёра Джин Е. Основу симфонической сюиты составили три редакции ранее написанных произведений Мастера, представляющие совершенно новые концепции ранее декларированных идей: «Ярлунг Зангбо II» (название реки в Тибете), «Нуориланг» (имя «мужского бога», символизирующего мужественность и справедливость), «Знамя Ветряной Лошади» (досл. перевод с тибетского – «фэн ма ци (风马旗)» – посланник, соединяющий небо и землю).

Остановимся более подробно на произведении «Ярлунг Зангбо II», которое рассмотрим исходя из трёх параметров – сохранения национального начала в фольклорном материале, использование электронной музыки и особенностей включения мультимедийных технологий. Ведущей философской темой произведения является проблема взаимоотношения Человека и Природы, их «оппозиция» и «единство», выражающая ведущие творческие идеи композитора.

В интервью с композитором, проведённым одним из авторов данной статьи, Ли Бинем 08.07.2021 года, композитор подчеркнул, что река Ярлунг Зангбо в понимании тибетцев подобна реке Янцзы или Хуанхэ в Китае,

ассоциированных с образом матери. «Я потратил много времени на эту концепцию, чтобы объединить философию, культуру и музыку» [2]. В произведении сочетаются три ведущие темы. Одна основная линия описывает природное состояние реки, которая берёт начало от Цинхай – Тибетского плато, где таящие ледники и снежная вода превращается в капли воды, а капли воды сливаются с источником, из которого берёт начало река. Другая тематическая линия – воплощение жизни от рождения до зрелости. Она метафорически выражается образом реки, представленном в фото и видеоматериалах, снятых в разное время. Весной начинается таяние снега и река «собирается» из капли таящего льда; летом Ярлунг Зангбо представлена степенным движением воды по зелёным предгорьям Тибета; осень воплощена бурными потоками воды, катящимся через горные массивы; зима – массивной панорамой гор, вершины которых скрыты в тумане, через которые намечена линия реки. Симфония для большого симфонического оркестра, визуальных образов (дизайн Лю Тао) и электронной музыки «Ярлунг Зангбо II»¹ (2017-2021/ 40 мин.) включает шесть частей. Симфония объединяет оригинальные звуковые материалы тибетской культуры, которые композитор собирал 30 лет в полевых условиях, когда изучал музыкальное наследие Тибета. Записи включают фольклорные заклички, заговоры-повторы молитвы тибетского ламы, хоровое пение тибетских народных песен и звуки из естественного мира. Большинство записей было сделано на магнитофон, а затем обработаны на компьютере и объединены с электронными шумами и специально созданными звуковыми комплексами.

Уровень электронного сопровождения очень высокий. Композитор создал 24-канальную иммерсивную систему распространения звука и оборудовал динамиками зал. Чжан Сяофу находился в центре зала в

¹ Предшествующая версия «Ярлунг Зангбо-I» – симфоническая поэма для трех тибетских вокалистов, электронной музыки и большого симфонического оркестра была написана в 2001-2002 годах/продолжительность 24 минуты. Премьера состоялась в концертном зале Чжуншань в Пекине в 2002 году.

Пекинском центре искусств «Тяньцзяо», где проходила премьера, за пультом и регулировал звуковую драматургию произведения, также отправляя свои указания дирижёру, который мгновенно реагировал на них, изменяя качество звучности симфонического оркестра. Каждый динамик 24-канальной системы распространения звука был настроен на «панорамный звук», спроецированный в ту часть зала, где был расположен. При такой подаче звук аккумулировался в нескольких точках, создавая многомерное звуковое пространство, формируя в отдельных фрагментах наслоения, в других – разделение звукового поля. Способ передачи звука подобен движению видеокамеры оператора, при котором изображение показывается слева направо и сверху вниз, что приводит к различным эффектам восприятия. Динамическое изменение звука, сосредоточенное мульти-звуковое распределение по аудитории усиливает такие пространственные параметры звука, как расстояние, факторы приближения и удаления, высоту, объём, плотность, массу и другие. Музыка находится в состоянии постоянного изменения и движения в пространстве, создавая «виртуальное пространство» диалога между композитором, исполнителями и слушателями.

Позади симфонического оркестра находится большой экран, транслирующий подачу фото и видеоматериалов. Тщательный дизайн видеоиллюстраций направлен на усиление воздействия музыки и её уточнение её смысла. Так, первая часть «Снежное плато» представлена фотографиями горного кряжа, возвышающегося в тумане, образом могучего яка, отражающими внутреннюю силу и мощь горного пейзажа. Вторую часть «Источник жизни» олицетворяет видео таяния ледяных горных массивов и весенняя капель, а также панорама пейзажей зеленеющего тибетского предгорья. Третью часть «Счастливая Родина» визуализируют портреты тибетцев – улыбающихся стариков, женские портреты с детьми, с мужьями, в кругу всей семьи в ярких праздничных костюмах. Четвертая часть

«Благочестивая молитва» сопровождается видео горящих свечей, сменяющимся изображениями древней мозаики с образом Будды и молящихся людей. Пятая часть «Путешествие в поисках судьбы» воплощает главный образ симфонии – мощную и полноводную реку,двигающуюся через горные массивы. Панорама лесных массивов Тибета, через которые протекает Ярлунг Зангбо, показывает место кочевого передвижения тибетцев и место жизни народа. Шестая часть «Нирвана» иллюстрирована начальными образами – изображением величественных горных вершин, возвышающихся над облаками. Портреты пожилых молящихся тибетцев, картины древней мозаики и видео фейерверка на фоне тёмного неба завершают симфоническую концепцию, представляющую живописание сакрального и земного начал, представленных отдельными фрагментами жизни тибетцев – народа, изучению культуры которого композитор посвятил более 30 лет своей жизни.

Все элементы симфонической концепции: исполнение музыки симфоническим оркестром, оригинальные природные звуковые комплексы, электронная музыка и визуальный ряд синхронизированы и оказывают сильное психоэмоциональное воздействие на зрителя.

Скрипач из Тяньцзиньского симфонического оркестра Цзэн Вэй отмечал: «Живой эффект – великолепен. Мы все были потрясены! Я думаю, что это произведение – действительно тяжелая работа композитора, дело его жизни» [3]. Режиссер Хуан Чжипэн из Центра электронных аудиовизуальных изданий выразил свои чувства так: «...оригинальные тибетские народные песни, яркие визуальные образы тибетских стариков и детей, синхронное сочетание электронной музыки и исполнения симфонического оркестра создали чрезвычайно сильные аудиовизуальное впечатление от «Ярлунг Зангбо», что взволновало публику». Директор и дирижер Тяньцзиньского симфонического оркестра Донг Цзюньцзе считает, что четвертая часть

«Благочестивая молитва» – самая тихая часть симфонии: сочетание соло бас-кларнета, фагота, а затем виолончели настолько великолепно, что шокирует. Успех выступления был очень высок [4]. Репортер издания «Новости искусства Китая» («China Art News») Пу Бо в специальной статье подчёркивает, что «...действительно, это выступление в концертном зале “Тяньцзяо” вызвало общие чувства, как у профессиональных, так и у непрофессиональных слушателей. Точно такое же, как если бы они находились в «звуковой стране чудес», иммерсивный и панорамный звук был идеальным». Мэн Линчжи, представитель компании «Tianjin Lehai Yangfan Education Consulting Co., Ltd.» сказал: «В шумном мегаполисе “Чистая земля Брахмы” – это произведение, полное философских идей... Оно очищает и успокаивает людей, просветляя душу» [5].

Композитор Чжан Сяофу был очень обрадован результатами концерта: «Как только спектакль закончился, восторженные зрители пришли обменяться со мной идеями. Это самые обычные зрители, но они были чрезвычайно довольны этим симфоническим представлением. Многие зрители говорили, что я никогда раньше не видел такого представления, и это поражает» [6]. Концерт транслировался в прямом эфире на онлайн-платформе. Двухчасовая прямая трансляция привлекла 120 000 человек, которые посмотрели её онлайн [7].

Чжан Сяофу, презентуя симфоническую сюиту «Чистая земля Брахмы», представленную в трёх новых редакциях сочинений «Ярлунг Замбо II», «Нуориланг», «Знамя Ветряной Лошади» показал значительный смысловой потенциал нового синтеза. По словам композитора, он объединил музыкальный язык и технические достижения трех эпох – аграрной (вокальная народная музыка), индустриальной (симфоническая музыка) и научно-технической цивилизации (электронная музыка и мультимедийный ряд) [6].

Похожую тенденцию в развитии современного музыкального искусства мы отмечаем и в других регионах Китая. Такова серия масштабных пейзажных представлений – этношоу, сделанных китайскими кинорежиссёрами Чжаном Имоу, Ваном Чаоге, сценографом Фань Юэ, продюсером Мэй Шуайюань. Представления создаются на локальном географическом и этническом материале, объединяя музыкальный фольклор, его современные обработки, визуальные эффекты и представления артистов, инкрустированных в природную среду отдельного региона. К таким этношоу можно отнести: «Впечатление о Лю Саньцзе» (регион Гуанси), «Впечатление о Лицзян», «Впечатление о Западном озере», «Впечатление об острове Хайнань», «Впечатление от Дахунпао», «Впечатление о Путо», «Впечатление о Пиньяо», поставленных объединённой группой творческих деятелей [см. подробнее: 8, с. 38].

Наиболее репрезентативным из перечисленных произведений является этношоу «Впечатление о Лю Саньцзе». Миф о Лю Саньцзе – легендарной народной певице – бытует в Китае, начиная с династии Тан (618-907 гг. н.э.), охватывая эпоху династии Сун (1127-1279 гг.) и время правления династии Мин (1368-1644 гг.) и Цин (1636-1912 гг.), вплоть до основания Нового Китая.

Образ Лю Саньцзе воплощает обобщённое представление китайского народа об одарённой девушке, имеющей феноменальные способности раскрывать в пении те трудности, которые тревожили её народ, обличая случаи злоупотребления, ущемления прав и ниспровержения человеческого достоинства. Он привлекает к себе внимание художников, композиторов, писателей на протяжении XX века. В 1956 году появляется мифологическая драма Дэн Чансюаня «Лю Саньцзе», в которой автор обработал и представил в литературной форме легенду о «поющей фее». В 1959 году появляется опера «Лю Саньцзе», написанная в традициях Cai Diao – китайской народной

драмы Гуанси. В 1961 году появляется первый музыкальный фильм «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» (режиссер Сури, аранжировщик Лэй Чжэньбан), в котором главная героиня выступает представительницей народного меньшинства Гуанси-Чжуан в Китае. В 2004 году о легендарной народной певице ставится этношоу «Впечатление о Лю Саньцзе», созданное Чжан Имоу. В нём главная героиня воплощена как «богиня пения» соответственно древним мифам и легендам Гуанси [9, с. 208].

Важная особенность этношоу – декларируемая преемственность от музыкального фильма «Лю Саньцзе», кадры которого воспроизводятся на экране в начале и в конце шоу. Вместе с тем, произведение Чжан Имоу показывает значительно больше возможностей воздействия на зрителей. Режиссёр использует пространственные ресурсы, разворачивая шоу на берегах реки. Зрители находятся на одном берегу, тогда как показ действий артистов экспонируется на воде, на другом берегу и, также, непосредственно перед зрителями. Этношоу состоит из Введения «Легенда о ландшафтах» и пяти основных частей: 1) «Красное впечатление. Антифонные песни»; 2) «Зеленое впечатление. Дом»; 3) «Золотое впечатление. Рыболовный огонь»; 4) «Голубое впечатление. Любовная песня»; 5) «Серебряное впечатление. Фестиваль», Финал «Пение небесам и земле».

В основе музыкального ряда произошли серьёзные изменения. Стиль пения Лю Саньцзе в опере и фильме в амплуа героини пекинской оперы «дань» с характерной высокой тесситурой в шоу заменён на технику бельканто. Музыка и текст песен объединяет древнюю и современную китайскую поэзию, виртуозно зарифмованную на английском языке. От фильма сохранена преемственность в виде народных мелодий «Виноградная лоза, обвивающая дерево», «Откройте, Врата Поющего Бога», в антфонах «Собираемся на Поющий базар (куплеты-экспромты)», «Антфоны народных песен», «Большое спасибо» представлены другие тексты и

мелодии фильма. Большинство народных мелодий «Лю Саньцзе» подвергается обработке в стиле hip-hop, гар, поп-музыки, элементы мелодии и ритма объединены коллажной техникой с комбинацией китайского и английского языков. Например, песня «Когда бабочка любит цветок» поётся и на китайском, и английском языках. А «Большое спасибо» и «антифон» – это комбинация китайского и английского языков.

Выводы. В целом, этношоу «Впечатление. Лю Саньцзе» показывает существенную эволюцию театральных форм, объединяющих пейзажную оперу, лэнд-арт, импрессионистскую живопись и светотеневую технику. Синтез искусств обеспечивается смешением легендарного сюжета и современных форм его репрезентации; смешением пространств и времен: это не повествование, а презентация символов, отсылающих к знакомым понятиям и явлениям и скрытым отношениям между нами; полиязычием (китайский, английский); синтезом стилей вокального исполнения: белькано, рэп, хип-хоп, рок, народные песни, антифоны. Всё это репрезентирует новые формы развития современного искусства, предлагающего через синтез новые выразительные средства и раскрывающего иные смысловые возможности.

На наш взгляд, благодаря найденной синтетической жанровой модели была разработана культурная и творческая индустрия, которая заметно активизировала экономическую, социальную и туристическую активность в отдельных районах Китая.

Синтетическая направленность современного композиторского творчества становится фундаментальной для будущего развития музыкального искусства Китая. Она объединяет естественно-научную и гуманитарную картины мира и открывает перспективы в раскрытии, как новых тематических, содержательных областей, так и инновационных выразительных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Qiuxiao Li. Characteristics of Early Electronic Music Composition in China's Mainland / Li Qiuxiao // Contemporary Music Review. – 2018. – Vol. 37. – № 1-2. – С. 135-146.
2. Ли Бинь. Интервью с Чжан Сяофу 08.07.2021 (рукопись).
3. Тяньцзиньский симфонический оркестр. [Электронный ресурс]. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/troc9YoX2x3swxEqdCqbxw> (дата обращения 09.06.2021)
4. Новости Центральной консерватории. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2020f/202011/t20201126_74707.html (дата обращения 26.06.2021).
5. Пу Бо. Продемонстрируйте «китайский дух» с помощью яркой китайской речи: Чжан Сяофу на мультимедийном симфоническом концерте «Чистая земля Брахмы» 2021 года [Электронный ресурс]/ Бо Пу // Новости искусства Китая. – URL: https://h5.newaircloud.com/detailArticle/16512424_32222_zgysb.html?app=1&source=1 (дата обращения: 29.06.2021).
6. Цуй Иминь. Композитор Чжан Сяофу: Концерт «Чистая земля Брахмы» формирует дух современной китайской культуры [Электронный ресурс] // Пекинский художественный центр Тяньцзяо-Art +. – URL: <https://v.qq.com/x/page/c3250esz449.html> (дата обращения: 29.06.2021).
7. Лу Ян. Чжан Сяофу: создание собственного музыкального контекста на родном языке / Ян Лу // Музыкальный еженедельник. [Электронный ресурс]. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/V34ogCwPX9aQLgtgiIeKjw> (дата обращения: 27.06.2021).
8. Ван Цзяньвэй. Мэй Шуайюань: «Впечатление о Лю Саньцзе» / Цзяньвэй Ван // Современный Гуанси? – 2006. – № 14. – С. 38.
9. Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе – онтология мифа в современных исследованиях Китая / Инвэнь Сюн // Манускрипт. – 2020. – Том 13. – Вып. 3. – С. 208-211.

REFERENCES

1. Qiuxiao Li. Characteristics of Early Electronic Music Composition in China's Mainland / Li Qiuxiao // Contemporary Music Review. 2018. Vol. 37. # 1-2. P. 135-146.

2. Li Bin'. Interv'y'u s Chzhan Syaofu 08.07.2021 (rukopis').
3. Tyan'tszin'skii simfonicheskii orkestr. URL:
<https://mp.weixin.qq.com/s/troc9YoX2x3swxEqdCqbxw> (accessed:
09.06.2021)
4. Novosti Tsentral'noi konservatorii. URL:
http://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2020f/202011/t20201126_74707.html
(accessed: 26.06.2021).
5. Pu Bo. Prodemonstriruite «kitaiskii dukh» s pomoshch'yu yarkoi kitaiskoi
rechi: Chzhan Syaofu na mul'timediinom simfonicheskom kontserte
«Chistaya zemlya Brakhmy» 2021 goda / Bo Pu // Novosti iskusstva Kitaya.
URL:
https://h5.newaircloud.com/detailArticle/16512424_32222_zgysb.html?app=1&source=1 (accessed: 29.06.2021).
6. Tsui Imin'. Kompozitor Chzhan Syaofu: Kontsert «Chistaya zemlya
Brakhmy» formiruet dukh sovremennoi kitaiskoi kul'tury / Imin' Tsui // Pekinskii
khudozhestvennyi tsentr Tyan'tsyao-Art +. URL:
<https://v.qq.com/x/page/c3250esz449.html> (accessed: 09.06.2021).
7. Lu Yan. Chzhan Syaofu: sozдание sobstvennogo muzykal'nogo konteksta na
rodnom yazyke / Yan Lu // Muzykal'nyi ezhenedel'nik. URL:
<https://mp.weixin.qq.com/s/V34ogCwPX9aQLgtgileKjw> (accessed:
09.06.2021).
8. Van Tszyan'vei. Mei Shuaiyuan': «Vpechatlenie o Lyu San'tsze» /
Tszyan'vei Van // Sovremennyyi Guansi. 2006. # 14. P. 38.
9. Syun Inven'. Lyu San'tsze ontologiya mifa v sovremennykh issledovaniyakh
Kitaya / Inven' Syun // Manuskript. Tambov: Gramota, 2020. Tom 13. V. 3.
P. 208-211.

Зорина Ольга Юрьевна

аспирант

департамента социально-культурной деятельности

и сценических искусств,

Институт культуры и искусств,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

e-mail: olusha.zorina@yandex.ru

Саратова Ольга Борисовна

аспирант департамента социально-культурной деятельности

и сценических искусств,

Институт культуры и искусств,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

e-mail: olga-saratova@mail.ru

Zorina Olga Yu.

Postgraduate student,

Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts,

Institute of Culture and Arts,

Moscow City University

Saratova Olga B.

Postgraduate student,

Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts,

Institute of Culture and Arts,

Moscow City University

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ «ФОЛЬКЛОР»

Аннотация. В статье рассматриваются пути сохранения характерного культурного наследия через фольклор, ставится актуальный вопрос духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения через приобщение к национально-культурным традициям своего народа; анализируется понятийный аппарат фольклора, его атрибуты (синкретизм, коллективность, бифункциональность, традиционность). В работе раскрываются содержание основных фольклорных жанров (драматические; прозаические; песенные), являющихся эффективным средством для исторического познания прошлого своего народа и развития творческого начала в человеке. Автор акцентирует внимание на воспитательной и познавательной функции фольклора, в котором заложена действенная система образов, норм и морально-нравственных ценностей русской культуры, обосновывает ценность жанра

русской народной сказки как действенного педагогического средства этнокультурного воспитания подрастающего поколения.

Ключевые слова: фольклор, народное творчество, нравственные ценности, подрастающее поколение, культурное наследие, народное декоративно-прикладное творчество, фольклорные жанры.

HISTORICAL AND CULTURAL FOUNDATIONS OF THE CONCEPT OF "FOLKLORE"

Abstract. The article discusses ways to preserve the characteristic cultural heritage through folklore, the topical issue of spiritual and moral education of the younger generation through familiarization with the national and cultural traditions of their people is raised; the conceptual apparatus of folklore, its attributes (syncretism, collectivity, bifunctionality, traditionality) are analyzed. The work reveals the content of the main folklore genres (dramatic, prose, song), which are an effective means for historical knowledge of the past of their people and the development of creativity in a person. Russian folklore focuses on the educational and cognitive function of folklore, which contains an effective system of images, norms and moral values of Russian culture, substantiates the value of the genre of the Russian folk tale as an effective pedagogical means of ethno-cultural education of the younger generation.

Keywords: folklore, folk art, moral values, the younger generation, cultural heritage, folk arts and crafts, folklore genres.

Введение. Одним из успешных вариантов сохранения национального облика и культурного наследия народа является включение фольклорных элементов в процесс занятий учебной и внеаудиторной работой в учреждениях образования и культуры. Социальные функции культурно-досуговой деятельности и фольклора во многом совпадают, а значительный инструментарий народного творчества позволяет разнообразить досуговые

программы, делая их интересными, познавательными и доступными для всех слоев общества.

В настоящее время большое внимание уделяется модернизации системы дополнительного образования детей на основе сохранения и совершенствования традиций российского художественного образования. Одной из главных целей учреждений дополнительного образования и культуры является воспитание подрастающего поколения на основе нравственных ценностей мировой и отечественной культуры, приобщение обучающихся к лучшим образцам национально-культурного наследия страны в процессе освоения разных видов народного художественного творчества.

Различные аспекты этнокультурного, этнохудожественного и художественно-творческого развития, формирования этнокультурной компетентности детей, подростков и молодёжи раскрыты в научных трудах Т. И. Баклановой, О. А. Блоха, Н. Д. Булатовой, Г. В. Ганьшиной, Е. И. Григорьевой, Г. И. Грибковой, М. Г. Кайтанджян, О. И. Киселевой, И. Д. Левиной, Э. И. Медведь, Н. А. Опариной и др. [2, 3].

Материалы и результаты исследования, их обсуждение. На современном этапе наука ещё не объединила нескольких точек зрения, чтобы однозначно трактовать термин «фольклор». Так, первоначальное значение актуально для исследования в научной дискуссии, чтобы указать на сегмент, вложенный народом в быт и находящийся в тесной связи с другими компонентами бытия. К XX веку изучение фольклора подвело к тому, что понятие приобрело смысл узкий, конкретизировалось как словесное народное творчество.

Первоначально о фольклоре рассуждали как о совокупности верований, хореографии, музыкального наследия, сказок и преданий, сказаний и поговорок, но не исключалось и всё, относящееся к жилью, одежде и обуви, обиходу народа.

Фольклор является концепцией коллективной, объединяет творчество не только одного человека, но и группы, возникший как результат ожиданий социума, его убеждений и позволяющий выразить самобытность народа как культурную, так и социальную [1].

Сошлемся на автора Б. Н. Путилова, выделившего в понятии фольклор несколько ключевых направлений, связанных с неравнозначностью содержания термина:

1. В фольклоре сочетаются всё разнообразие присущих традиционной культуре форм, их многообразие. В таком случае определение синонимично другому термину – «традиционная культура»;

2. Фольклор носит комплексный характер, отражает возникшие в традиционной духовной культуре явления, и проявляется словом, идеей, верованиями, движением, мотивом. Не только сфера художественного творчества открыта фольклору, но и он обуславливает менталитет народа, формирует традиционные верования, философскую позицию и восприятие бытия;

3. В фольклоре народ выражает себя как создатель продуктов художественного творчества;

4. Фольклор причастен к словесному искусству, что доказывает разнообразие произведений авторов, создавших устное народное творчество;

5. Народ создаёт духовную культуру, вербальный компонент которой проявляется в явлениях и фактах, более чем многообразных и формирующих фольклор [10].

На сегодняшний день высокую устойчивость среди перечисленных терминов демонстрирует один из самых узких, где фольклор привязан к устному народному творчеству, и подразумевает, что проявления феномена - вербальные (словесные). В фольклористике по степени развитости эту сферу иные не опережают, а в результате формируется мощный слой, на котором

идут литературные разработки, поскольку литература продолжила миссию устного народного творчества, и происходит из этой сферы.

Говоря о фольклоре, рассматривается созданное народом художественное творчество, не имеющее отношения к литературе, но несущее декоративные функции – архитектура, предметы быта. Закономерность только подтверждает, что профессиональное искусство в любом виде или жанре связано с истоками народного творчества и народного искусства [6].

Фольклорным произведениям присущи определенные атрибуты, перечислить которые необходимо для институциализации феномена:

1. Является бифункциональным, поскольку сочетаются два важных начала духовное и практическое;
2. Особенностью является бесписьменный характер, поскольку творчество народа только устное;
3. Художественно-образные элементы интегрированы и придают фольклору синкретичность;
4. Обязательным является условие вариативности, так как материал излагается с определенной мерой импровизации;
5. Соответствует концепту традиционности. Обязательно каноничен не только при создании, но и с использованием фольклорного произведения;
6. Продукт принадлежит к коллективным, так как конкретным автором не создан, а весь народ является его соавтором, изменяющим и дополняющим произведение.

Поскольку в социуме возникло разделение труда, то в фольклоре заявили о себе профессии, позволяющие создавать, транслировать, обмениваться поэзией и музыкой. О таких видах профессиональной деятельности узнаем из истории: в Древней Греции ее вели рапсоды, на Руси – гуслиеры, в Украине – кобзари, в Киргизии – акыны, в Азербайджане –

ашуги, во Франции – шансонье. Но коллективность фольклора подразумевает далеко не примитивное соавторство. Так, произведение совершенствовалось без ведома автора и после его смерти, длительно и во всех местах и сферах, где народ использовал словесное творчество.

Значит, коллективность дарила произведению народного автора бессмертие и неустанно предавала совершенство. Закономерность особенно заметна в народной поэзии, так как здесь отбирались и совершенствовались различные произведения – народ определялся с лучшими, учитывал, какие моменты согласуются с убеждениями или эстетическими вкусами. Но фольклор всегда отталкивался от индивидуального начала, чтобы сформировать коллективное: сочинитель или исполнитель, редактор фольклорных текстов и мотивов проявлял свою индивидуальность, а коллективность этим тенденциям не перечила.

Фольклор, учитывая устную форму существования, уже подразумевал коллективность, так как значительно опередил письменность, а тысячелетиями передавался из уст в уста. В народной поэзии устная форма привела к появлению такой черты как вариативность. В фольклорных произведениях художественная форма кардинально не похожа особенностями на черты, присущие художественной литературе. Народ придерживался традиционной поэтики, не допускал экспериментов с формой, создал символику, принял как неизменные эпитеты и метафоры, колоритные и уникальны у каждого народа. Письменную литературу и фольклор нельзя сопоставлять и потому, что не одинаковая типизация. В литературе отражается типичный характер, который развивается и существует в типичном пространстве, воплощает все то, что общего существовало в обществе конкретной эпохи, каким индивидуальным качествам отвечает герой, между тем существующий в облике

индивидуальном и неповторимом. Но в народном творчестве индивидуализация образов не применяется [1].

Функции фольклора очень разнообразные, но направлены на совершенно разные цели. Изучая фольклор, подростки глубже познают духовную культуру, созданную народом, рассказывают о прошлых и настоящих днях. Фольклорное наследие является пространством, концентрирующим особенности быта, традиции, обычаев, через которые можно познать свой народ или соседние культуры.

Интерес к фольклору у подростка позволит закрепить установки и ценности, нормы конкретной культуры в плане нравственности и поведения, которые закрепила культура конкретного народа. Чтобы раскрыть нормы поведения и его ценности, строится система образов. Сказочные персонажи имеют особый характер, взращенный в традициях народа, а также служат наглядным примером для подростка, показывая хорошие и плохие поступки, позволяя перенести в реальную жизнь правильное поведение, но и отказаться от неправильного, постичь духовную красоту. С раннего детства пословица и поговорка рассказывают о нормах поведения.

Не зная фольклора, сложно понять, насколько великим является этнос, какую культуру создал. Без таких знаний подростку не стать толерантным, не воспринимать без отторжения не родную этническую культуру. Детей нужно привлекать к исследованию фольклора, продолжать изучение в подростковом возрасте, и показывать, что народ создал уникальное культурное наследие, достойное восхищения и гордости, хранящее многие века народного труда.

Фольклорные произведения как никакие другие развивают эстетический вкус. Подростку открывается народная мысль во всей её красоте, создается необходимость общаться с народом. Таким образом, подросток увидит свойственные народу эстетические начала, перенесёт их в

свою жизнь. Хорошо знакомая с родным фольклором личность развивается гармонично и целостно.

Говоря о воспитательной функции фольклора, нужно отметить, что этот инструмент веками формировался народной педагогикой, чтобы воспитать высоко морального индивида по стандартам у конкретного народа, заложить у личности важные качества [5]. Благодаря пословицам и поговоркам, былинам и сказкам подростки узнают, как предки оценивали позитивные и негативные события, что ценили и с чем не соглашались, какое поведение одобряется и какое критикуется. Без сомнения, фольклор также обладает и познавательной функцией: рассказывает об окружающем мире.

В настоящее время используется группировка фольклорных жанров, а группы (или виды) представляют следующие:

- драматические;
- прозаические;
- песенные.

Из-за такого многообразия важно изучать изучить разнообразие загадок, пословиц и поговорок.

Жанр пословицы объединяет все изречения, которые метко и образно передают назидательную установку, сообщение, где раскрыто конкретный и типичный феномен народного бытия. Пословица оформляется как предложение с законченным смыслом. Значимость пословиц была всегда очень велика для простого человека: их функция охватывала образовательную и производственную сферу, несла эстетические переживания и нравственные, активизировала познание и интеллектуальное восприятие действительности. Голос народа сохранился благодаря пословицам живым, используются только актуальные, нужные формулировки. Пословица связывает настоящее с будущим и прошлым, хвалит или критикует события, ситуацию, действия и поведение, поскольку у

народа сложились уникальные культурные идеалы.

Как фольклорное произведение пословица коллективная, а народ передаёт обобщённое мнение, оценивает жизнь, передаёт сложившиеся результаты наблюдения. Только солидарность афоризма с мнением большинства, выводит высказывание из числа индивидуальных, возводит в высокий ранг «народной пословицы».

Особого интереса заслуживает такой фольклорный жанр как загадка. Литературная энциклопедия трактует загадки как описания сложные и замысловатые, обычно переданные поэтически, услышав которые нужно разгадать, используя смекалку и сообразительность, определенный объект, явление, событие бытия.

Загадку характеризует совокупность особых признаков:

- описание дано замысловато, нуждаются в расшифровке, декодировании;
- нередко вариантом описания является вопрос;
- загадка всегда лаконичная, и построено как ритмическое, рифмованное высказывание.

Как видим, в загадке народ ёмко и лаконично описывал явление или предмет, облек описание в поэтическую форму, а затем сформулировал сложную задачу, вопрос которой может быть либо явным, либо скрытым.

Несмотря на кажущуюся взрослость подростков, загадки актуальны в работе с этой возрастной группой, так как развивают мышление, воображение, учат анализировать, обращать внимание, на всё, что существует в окружающем мире. Об одном и том же предмете формулировались разные загадки, если явление было многосторонним.

Загадки, учитывая несовпадение современных жизненных реалий и реалий прошлого, являются средством для исторического познания прошлого народа, рассказывают о том, как проходила жизнь в прошлом.

Подростки уже могут использовать различные мыслительные операции синтеза, анализа, дедукции, чтобы разгадать загадки, больше узнать о мире вокруг, человеческих взаимоотношениях, жизни социума. Еще одним важным качеством загадки является состязательность. С включением в урок загадки активизируют память, побуждают мыслить образно, быстро давать ответ, вовлекают подростков в работу на уроке. Разгадывание загадок требует подростка сопоставить множество предметов, учитывая сходные атрибуты, найти общие, провести классификацию, определиться с ключевыми признаками и с несущественными. Значит, работа над загадкой учит мыслить творчески, применять теоретические понятия.

Народ создавал не только сложные произведения героического эпоса, но и достаточно простые - басни, из них возникали поговорки и пословицы, пустившиеся в живую речь народа и ставящие акцент на определённом моменте в басне. При этом в пословице или поговорке идея произведения трансформируется до образного намека, пересказывает суть и тему, ставит ключевые акценты: «свинья под дубом», «собака на сене», «он выносит сор из избы».

Между пословицами и поговорками существуют отличия: вторая поучительного смысла с обобщающим вектором не содержит. И в пословицах, и поговорках высказывание всегда иносказательное, сравнительное, а народ передает мудрость, подмеченную за годы бытия.

Загадки богаты метафорами, а в поговорках присутствуют концентрированные образные сравнения, без которых бы не создалось народной поэзии.

Фольклор включает в себя разнообразные письменные жанры: это песни эпические, обрядовые, трудовые, лирические, а также баллады, частушки и импровизации. Исследователи полагают, что и причитание нужно включить в структуру песенного жанра [7].

Песня как форма народного творчества показывает значительное усложнение против загадок и пословиц. В песнях формируется тяга к прекрасному, любовь к тому, что народ считает эстетически привлекательным. В песнях народ поэтизировал бытие, что важно для воспитания подростков. Умение исполнить народную песню воспитывалось с детства, а таким образом народ доносил молодому поколению прекрасное и доброе как вечные ценности.

Без песни не происходило ни одного события: в народной жизни песня сопровождала труд и торжества, дополняла игру или похороны. Человек облакал в песню весь жизненный цикл с рождения до завершения земного бытия, внося этику, эстетику, личностную сущность. Наши предки смогли уложить в полном песенном цикле все события. Так, песней встречают родившегося человека и провожают ушедшего из жизни. Песнями забавляли младенцев, с ними играли, трудились и учились, а затем провожали покойников. Известно, что песня улучшает психическое развитие ребёнка, не только внутриутробно, но и в раннем возрасте, повышает эмоциональный тонус, радует и приносит спокойствие. Частично песни привязывали к возрастным или социальным группам, но в большинстве своём народная песня не привязана к возрасту, и может быть успешно использована в работе с подростками, ориентируясь на предпочтения обучающихся и образовательные цели [9].

Воспитательное воздействие нужно признать за такими фольклорными произведениями, как пестушки и потешки. В жизни ребенка они входили с того момента, когда ребенок подрастал настолько, чтобы малыша можно было нянчить, взять из колыбели на руки. При этом распевались короткие рифмованные строки, сопровождающие развивающее занятие с ребёнком и своеобразную народную гимнастику для детей раннего возраста. Эффективность пестушек возрастает, если сопровождать их тактильными

контактами, массажем, а движения, выполняемые под ритмичные стихотворные строки, радуют ребёнка и веселят. В пестушки вкладывался текст, смысл которого легко воспринимается, а содержание готовит к ближайшему этапу развития. Пестушки создавались так, чтобы учесть все варианты, по которым происходит физическое развитие: сначала для обучающихся стоять, а затем учиться твердо шагать и ходить.

Пестушки поскольку ребёнок развивается, заменяют песенки-потешки, когда взрослый играет с ребёнком: используя пальчиковую гимнастику, показывает движения рук или ног. Здесь наставляются значимые навыки: быть трудолюбивым, добрым и дружелюбным.

Песня в народном поэтическом творчестве выделяется сложностью формы и уникальным эстетическим предназначением, осуществляет эстетическое воспитание. Вместе с тем песня формирует личность, комплексно воздействует на ребёнка в любом возрасте. Подросткам песня донесет, что народ видит человека красивым не только внешне, но и внутренне, а также расскажет о том, что нация и этнос считает действительно прекрасным. В песне поэтическое слово становится сильнее, так как дополнено красивой мелодией. Известно, что в прошлом крестьяне влияли на подростков, так как учили народным песням, воодушевляли прекрасным словом, мелодией, раскрывали мысль, концентрирующую сильнейшие содержание.

Но и сказка в плане воспитания несла огромное значение, так как народ выработал и проверил её эффективность за многие столетия. Сказки, несомненно, ценные в педагогических целях. Конечно, в подростковом возрасте доверия к сказке уже угасло, но сказочный сюжет воспринимается ново и заставляет вспомнить те переживания, которые испытывал дошкольник и младший школьник, читая о сказочных героях и событиях.

Особенностью сказки является несколько характеристик: она глубоко народная, оптимистичная, увлекает неожиданными поворотами линии сюжета, богата образами, забавляет, а также несет яркий дидактический компонент.

Народные сказки создавались веками, а народ рассказывал о своей жизни: как пытался отстоять счастье, во что веровал, какие обычаи создал, что особенного происходило в окружающей природе. Сказка отличается от суеверия тем, что всегда оптимистичная, в ней не присутствуют тяготы прошлого. В народ подчеркивает, какой он есть на самом деле: трудолюбивый, преданный Родине, готовый бороться и трудиться, верный соотечественникам. Это поясним тем, что в сказке ярче всего воплощены положительные черты национальной культуры, они постепенно вышли на первый план как инструмент, создающий преемственность наследования народных черт, лучших качеств. Именно народность называют ключевым параметром, свойством сказки, отражающим жизнь народа и мотивирующим подростков или детей наследовать пример предков [8].

Народные сказки построены так, что здесь торжествует правда, добро одерживает верх над злом, положительный герой и его соратники, несмотря на тяготы и страдания, радуются победе, которую держали в честной борьбе, совместно прилагали усилия для победы. Подросткам вновь обратиться к сказкам, несущим оптимизм, и уникальным в этом плане как народным педагогическим средствам с высоким воспитательным потенциалом. Современные педагоги ценят сказку за увлекательный сюжет, яркие образы, светлый народный юмор.

Условие образности в сказке является важной чертой, улучшающей для ребёнка восприятие из-за того, что первоначально сказка рассказывалась на детей, не умеющих мыслить абстрактно. Но подростки переоценят, четче увидят у героя ключевые черты характера – его отвагу, готовность проявить

трудолюбие, острый ум. Национальный характер сказка передаёт не только событийно, но и художественно, отдельные черты гиперболизированные. Например, о трудолюбии героя могут свидетельствовать преувеличенные и фантастические трудовые успехи: к утру испечь хлеб, хотя зерно посеяно только вечером. Подобным образом в сказках преувеличивается у героев присущая им физическая сила, они рисуются более мужественными и смелыми.

Однако образности в сказках для воспитательного воздействия на подростка недостаточно, и влияние усиливает забавность. Народ как талантливый педагог стремился сделать сказку интересной, чтобы увлечь ребенка. При работе с подростками нужно акцентировать на живость и яркость сказочных образов, активизировать развивающуюся в этом возрасте иронию и юмор. При изучении фольклора с этой возрастной группой можно обратить внимание на сказки, которые специально созданы для развлечения слушателей, а не как инструменты дидактики.

Однако дидактические цели в сказке являются ключевой предпосылкой их создания, придают ракурс поучительный и назидательный.

Полагаем, что перечисленные особенности позволяют заявить о сказке как об эффективной воспитательной альтернативе из ряда средств этнокультурного воспитания подростков. Материал сказки открывает педагогу подростков сокровищницу, где народ сберег педагогические идеи, а неизвестные педагогические гении создали уникальные образцы.

Формирование культурной, креативной личности, способной к саморазвитию возможно как в условиях образовательного учреждения, так и в рамках свободного времени [4]. Важно открыть перед подростками народное декоративно-прикладное творчество, где концентрируется душа народа, его профилактика, эстетические предпочтения, быт и верования, представление о практика и стремление украсить действительность. В

зависимости от региона в России доминировали такие виды декоративно-прикладного искусства как обработка древесины или кости, резьба по камню, гончарное мастерство, плетение лозы, шкур, нитей и кожи, украшение росписью керамики и фарфора, вышивка по полотну и козам, ткачество.

Народное творчество имеет особые черты, которые позволяют увидеть, как народ жил и трудился, как вёл быт, какая культура создавалась, во что веровали люди. При этом в продуктах прикладного искусства очень важен орнамент, пришедший из глубокой древности. Узор не только органично украшает композицию, объединяет традиции и восприятие мастера, но обязательно увязывается с техникой мастерства выполняемого предмета, учитывает пластику формы, а также подчеркивает, что естественный материал красив. В древности интерес к народным умельцам был высочайшим, а такие мастером составляли отдельную касту, делились мастерством от деда к сыну и внукам, чтобы сохранить умения, дошедшие из прошлого, но и обогатить их, а затем передать потомкам. К декоративно-прикладному творчеству дети вовлекались с ранних лет, помогая родителям. Для подростка это направление принесёт возможность не только познакомиться с традициями народа, но и заложит основы профессиональной ориентации, позволит сблизиться с народом, научит трудолюбию и покажет, чем ценен труд.

Вывод. Таким образом, все многообразие жанров русского народного фольклора и сегодня вызывает живой интерес у подростков и молодежи, формируя мотивацию к развитию творческого потенциала, способствуя становлению духовно-нравственных ориентаций, вызывая интерес к историческому прошлому нашей страны. Являясь неотъемлемой частью любого этнического объединения, фольклор способствует передаче опыта и знаний через различные произведения народной культуры, разнообразие форм которой поражает своими возможностями и вариантами. Все шире

специалисты социально-культурной деятельности обращают свое внимание на элементы фольклоризм, и, как показывает практика, это является благоприятной почвой для этнокультурного наполнения различных досуговых программ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакланова Т. И. О введении в научный оборот и современных определениях понятий «этнохудожественное образование» и «этнокультурное образование» // Новое слово в науке: перспективы развития: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 15 янв. 2016 г.) – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. – № 1 (7).
2. Ганышина Г. В. Формирование здорового образа жизни семьи средствами рекреативных технологий / Г. В. Ганышина, Е. В. Бабаева, Ж. В. Муравьева, Л. В. Старых // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 3. – С. 91-99.
3. Ганышина Г. В. Методика преподавания специальных дисциплин: учебное пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2022. – 195 с.
4. Ганышина Г. В. Тьюторское сопровождение адаптации детей к условиям дошкольной образовательной организации / Г. В. Ганышина, Г. В. Лунина // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 4. – С. 165-176.
5. Грибкова Г. И. Актуальные проблемы формирования ценностных ориентаций современной молодежи // Общество и экономика в эпоху глобализации: сборник научных трудов по материалам научно-практической конференции. – М.: ООО "Экспертно-консалтинговый центр Интеллект", 2016. – С. 58-62.
6. Ерошенков И. Н. Культурно-досуговая деятельность в современных условиях. – М.: МГУКИ, 2012.
7. Киселев В. Ю. Практикоориентированная подготовка студентов социально-культурной деятельности средствами режиссерских

- технологий театрализованных зрелищных проектов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 4. – С. 411- 422.
8. Киселев В. Ю. Педагогические основы обучения студентов туристского вуза проектированию анимационных программ: На примере художественно-исторических программ в естественном ландшафте: Автореф. дис. ... кандидата пед. наук. – М., 2001. – 27 с.
9. Киселева О. И. Индустрия креативного досуга в городском пространстве мегаполиса / Г. И. Грибкова, О. И. Киселева, Э. И. Медведь // UniverCity: Города и Университеты. – М., 2018. – С. 207-223.
10. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Наука, 1994. – 96 с.
11. Babaev A. V. Modern family leisure activities organization in theme parks / A. V. Babaev, E. V. Babaeva // Перспективы науки и образования. – 2019. – № 5 (41). – С. 345-358.

REFERENCES

1. Baklanova T. I. O vvedenii v nauchnyj oborot i sovremennyh opredelenijah ponjatij «jetnohudozhestvennoe obrazovanie» i «jetnokul'turnoe obrazovanie» // Novoe slovo v nauke: perspektivy razvitija: materialy VII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Cheboksary, 15 janv. 2016 g.) Cheboksary: CNS «Interaktiv pljus», 2016. # 1 (7).
2. Gan'shina G. V. Formirovanie zdorovogo obraza zhizni sem'i sredstvami rekreativnyh tehnologij / G. V. Gan'shina, E. V. Babaeva, Zh. V. Murav'eva, L. V. Staryh // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. 2017. # 3. Pp. 91-99.
3. Gan'shina G. V. Metodika prepodavanija special'nyh disciplin: uchebnoe posobie dlja vuzov . 2-e izd. M.: Jurajt, 2022. 195 p.
4. Gan'shina G. V. T'jutorskoe soprovozhdenie adaptacii detej k uslovijam doskol'noj obrazovatel'noj organizacii / G. V. Gan'shina, G. V. Lunina // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. 2017. # 4. Pp. 165-176.

5. Gribkova G. I. Aktual'nye problemy formirovanija cennostnyh orientacij sovremennoj molodezhi // Obshhestvo i jekonomika v jepohu globalizacii: sbornik nauchnyh trudov po materialam nauchno-prakticheskoy konferencii. M.: OOO "Jekspertno-konsaltingovyj centr Intellekt", 2016. Pp. 58-62.
6. Eroshenkov I. N. Kul'turno-dosugovaja dejatel'nost' v sovremennyh uslovijah. M.: MGUKI, 2012.
7. Kiselev V. Ju. Praktikoorientirovannaja podgotovka studentov social'no-kul'turnoj dejatel'nosti sredstvami rezhisserskih tehnologij teatralizovannyh zrelishnyh projektov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. # 4. Pp. 411-422.
8. Kiselev V. Ju. Pedagogicheskie osnovy obuchenija studentov turistskogo vuza proektirovaniju animacionnyh programm: Na primere hudozhestvenno-istoricheskikh programm v estestvennom landshafte: Avtoref. dis. ... kandidata ped. nauk. M., 2001. 27 p.
9. Kiseleva O. I. Industrija kreativnogo dosuga v gorodskom prostranstve megapolisa / G. I. Gribkova, O. I. Kiseleva, Je. I. Medved' // UniverCity: Goroda i Universitety. M., 2018. Pp. 207-223.
10. Putilov B. N. Fol'klor i narodnaja kul'tura. SPb.: Nauka, 1994. 96 p.
11. Babaev A. V. Modern family leisure activities organization in theme parks / A. V. Babaev, E. V. Babaeva // Perspektivy nauki i obrazovanija. 2019. № 5 (41). Pp. 345-358.

Алтунина Виктория Владимировна

аспирант,

АНО ВО «Институт современного искусства»,

e-mail: victoria_altunina@mail.ru

Altunina Viktoriya V.

Postgraduate Student

Institute of Contemporary Arts

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ СОВЕТСКОГО ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В 1970-80-е ГОДЫ

Аннотация. В статье представлен анализ советского вокального эстрадного искусства в 1970-80-е годы с точки зрения отражения в нем эмоциональных потребностей воспринимающей аудитории. Характеризуя механизм формирования эмоционального восприятия аудитории и функции искусства, автор приходит к выводу, что важнейшей чертой советского эстрадного песенного искусства, становится противоречивое, доходящее до антагонизма между официальной признаваемой цензурой и органами государственного контроля понимание культуры песенного жанра и андеграунда.

Ключевые слова: эстрадное вокальное искусство, эмоциональное содержание, музыкальная культура.

TRANSFORMATION OF THE EMOTIONAL CONTENT OF SOVIET VARIETY SINGING ART in the 1970s-1980s

Abstract. This article provides an analysis of the central processes in the Soviet variety singing art in the 1970s-1980s from the point of view of reflecting emotional needs of the receiving public. By characterizing the mechanism of the audience's emotional reception formation and the art's function in this process, the author comes to the conclusion that the most important change in the Soviet variety singing art is the appearance of multi-level contradiction reaching the level of

antagonism between the official censorship and government control authorities in the understanding of the singing genre and underground scene culture.

Keywords: variety singing art, emotional content, musical culture.

Исследование советского эстрадного вокального искусства 1970 – 80-х годов имеет огромное значение для объективного понимания сущности современной российской эстрады, так как процессы, запустившие мощнейший идейный и жанрово-стилевой кризис, который она пережила в 1990-е годы, (последствия которого ощутимы в ней до сих пор), начались именно тогда. Для современного профессионального исполнительского сообщества в России характерна полярность мнений относительно ценности искусства в советский период. Так, одна часть педагогов и музыкантов идеализирует массовые направления советской эстрады, в то время, как другая, напротив, стремится к их отрицанию, в связи с полной утратой и актуальности, а, следовательно, и ценности.

Современная научная литература уже имеет несколько фундаментальных исследований, посвященных истории вокального эстрадного исполнительства и педагогики в указанный период. Так важно выделить научные работы Е. Л. Рыбаковой [5] и В. Г. Кузнецова [2]. Однако в этих работах, направления формировавшие облик данной сферы культуры, дифференцированы на стилевом и концептуальном уровнях. Практически без внимания в них остается эмоциональный компонент – то есть эмоциональное содержание, тот спектр и интенсивность воплощения эмоций в исполнительском процессе, который несёт в себе каждое из музыкальных эстрадных направлений. А без анализа данного компонента трудно объяснить причины популярности среди массовой аудитории любого эстрадного музыканта или даже целого направления.

Таким образом, цель данной статьи заключается в том, чтобы рассмотреть в качестве важнейшего фактора развития советского и российского эстрадного вокального искусства метаморфозы его эмоционального содержания и определить их сущность.

Одной из важнейших функций искусства является отражение субъекта к окружающей действительности при помощи комплекса выразительных средств. Это касается, как самого творца, так и аудитории, воспринимающей его творчество. И с этой точки зрения искусство представляет собой сферу реализации важнейшей потребности любого человека – эмоциональное реагирование: «Представленность чувства в искусстве и, соответственно, создание дополнительного пространства их существования снимают запрет на его торможение, и тем самым снимается «ошибка» импульсов при сохранении их противоположности» - пишет Е.В. Улыбина [8, с. 94]. Музыкальное искусство также в полной мере реализует эту функцию. Так, например, по мнению И.Г. Сазоновой, желание «слушать «грустную» музыку связано с особенностью человека представлять себя в том эмоциональном состоянии, которое отображается музыкальным произведением, и происходит это через психическое заражение» [6, с. 68].

Важно отметить, что современные исследования эмоциональной сферы человека, дают основания утверждать, что процесс образования эмоций, потребностей в их переживании, в значительной степени лежит за пределами волевого контроля человека. Человек может контролировать внешние проявления эмоций, но не может заставить себя испытывать ту или иную эмоцию. Исследования социальных психологов доказывают, что невозможным является и полный контроль над эмоциональной сферой социальных групп: «... неистовая музыка в стиле «рэп», исполняемая чернокожими артистами, заставляет и белых, и чернокожих слушателей думать, будто чернокожие более предрасположены к насилию» - пишет

Д. Майерс [3, с. 414-415]. Из сказанного, очевидно, что эмоциональное содержание любого искусства, и в том числе, искусство эстрадного вокала невозможно полностью контролировать.

Зафиксировав это, обратимся к советскому эстраднему искусству 1970-х годов. На тот момент оно представляет собой чрезвычайно разнообразный концептуально и стилистически конгломерат направлений. Важнейшей специфической его чертой является то, что некоторые из них официально поддерживаются мощной государственной машиной, популяризируются и охраняются от интеграции в них элементов других направлений. Главным таким направлением, являлось то, которое было построено на модели академического вокального искусства. Речь идет о близости стилевого, технико-исполнительского, идейного и, без сомнения, эмоционального содержания, очень близком вокальному академическому. Обратим внимание, что вокальные стили, имидж выдающихся представителей советской эстрады 1970-х годов, таких как И.Д. Кобзон, М.М. Магомаев, М.В. Кристаллинская и многих других, очень близки тем, что приняты в академическом пении. Следует отметить, что все исполнители, работавшие в рамках данной модели, отличались высоким уровнем профессионализма.

Для примера возьмем финалы главного события года в музыкальном песенном жанре телевизионного фестиваля – «Песня года».

Если мы рассмотрим содержание финала фестиваля «Песня-79», то первое на что мы обратим внимание, это явное при всем стилевом и жанровом многообразии, эстетическое единство всех концертных номеров. Несколько утрируя, можно сказать, что зрителю демонстрировалась некая «оратория» с выраженными элементами эстрадных стилей. Настолько в этом концерте ощутима близость эстетическим принципам вокального академического искусства. Это проявляется на всех уровнях, начиная от драматургии (концерт открывается и завершается хоровыми номерами),

музыкальным языком, костюмами артистов (тяготение к строгости стиля) и заканчивая эмоциональным содержанием композиций. Интересно отметить, что в концерте полностью отсутствуют энергичные песенно-танцевальные номера. Весь музыкальный материал проникнут эмоциями, которые можно охарактеризовать как возвышенные, романтические, радостные, патетические. Важнейшей характеристикой музыкального повествования концерта является эмоциональная сдержанность. Было абсолютно немислимым, чтобы участники фестиваля исполняли на сцене энергичные, экспрессивные движения и применяли приемы вокализации, как скрининг или гроулинг. Сбалансированность и возвышенность – вот главные характеристики эмоционального содержания данного концерта.

Уместен вопрос: насколько это эмоциональное содержание было адекватным эмоциональным потребностям массовой аудитории? Важно понимать, что аудитория индустриализирующегося общества не может быть однообразной, в том числе и в плане эмоциональных потребностей: «На эстетические вкусы и пристрастия публики влияет ряд факторов. Например, возрастные группы представляют разные поколения, выросшие в разной социокультурной среде, а потому обладающие разными эстетическими и художественными потребностями, имеющие в качестве образцов разные стандарты образа и стиля жизни» [7, с. 27]. И то, что в СССР, начиная с 1970-х годов стремительно увеличивается стилевой конгломерат в эстрадном искусстве, – главное тому подтверждение.

Десятилетие 1970-х годов – это время расцвета бардовской песни, творчества подпольных рок-групп и музыкантов, и коллективов, стремящихся в своем искусстве адаптировать прогрессивные тенденции западной музыкальной массовой культуры. В частности, последние с очевидностью начинают привлекать огромный сегмент массовой аудитории – молодежь, которая в постепенно меняющемся социокультурном

пространстве ищет новые пути, новые способы эмоционального самовыражения. И здесь представляется очевидным, что такие направления, как бардовская песня, западная рок- и поп-музыка были пространством для воплощения в искусстве нового эмоционального спектра и творцов, и воспринимающей аудитории. Заметим, что бардовская песня была пространством воплощения романтической меланхолии, тоски, сарказма и других эмоций, весьма далеких от радостного предвосхищения или патетического трагизма, которая несла в себе официальная советская эстрадная песня. Однако было бы заблуждением считать, что их эмоциональные спектры не пересекались. Тем не менее, бардовскую песню отличало качество, которое можно охарактеризовать как непосредственность выражения эмоции, отсутствие в ее воплощении следования строгим эстетическим рамкам.

Рок и поп-музыка открывали еще более широкий эмоциональный спектр и, что особенно важно, давали гораздо большую интенсивность эмоционального реагирования через искусство. Совершенно справедливо философ С. М. Шаповалов указывает на наличие дионисийского начала в рок-музыке [10, с. 18], рождающее броскость выразительных средств, воплощающих мощные, яркие ничем не сдерживаемые эмоции. Очень точен и Е. В. Мякотин, указывающий на карнавальное мироощущение, лежащее в основе экзистенциальной платформы рок-музыки [4, с. 19].

Нельзя сказать, что карнавальность мироощущения отсутствовала в официально поддерживаемом эстрадном искусстве, однако в нем была представлена купированная его часть, лишенная эмоционального буйства. А именно оно привлекало молодежь в процессе изменений в социокультурной среде. Не в последнюю очередь речь идет и об изменении отношения к времени, в темпе жизни и т.д. «Наряду с развитием общества, появлением новых традиций, социальных институтов (семья, церковь, государство),

музыка устанавливает свои традиции как искусства, отражая образ человека, его потребности в общественной жизни, влияет на процесс формирования новых социально-групповых общностей» - пишет А. И. Громаков [1, с. 86]. Не получая в достаточной степени удовлетворения своих эмоциональных потребностей в официальной эстраде, огромная часть молодежи пропагандирует андеграундные направления эстрадного искусства.

Что же мы наблюдаем в аналогичном концерте, проведенном десять лет спустя, в 1989 году, буквально за год до разрушения СССР?

Стилистически финал Фестиваля «Песня-89» радикально отличается от финала «Песни-79». Прежде всего, отметим более широкий стилистический спектр концерта. На главном мероприятии страны в сфере эстрадного вокального искусства в 1989 году присутствуют поп- и рок-композиции, выполненные в стиле фолк-рок и соул. Среди приглашенных звезд – И. В. Тальков, возможно, один из наиболее оригинальных рок-музыкантов своей эпохи, в чьем творчестве соединились традиции бардовской песни и прогрессивного рока (синтез меланхолии и экспрессии), как в плане музыкального материала им создаваемого, так и в плане его исполнительской манеры.

В большинстве концертных номеров, в сравнении с 1979 годом, усилен сценический компонент, присутствуют энергичные песенно-танцевальные композиции. Имидж, сценический образ, и вокальная техника исполнителей отличаются большим разнообразием и, несмотря на явное копирование имиджа западных поп- и рок-звезд, можно констатировать, что они формировались в расчете выделить творческую индивидуальность каждого конкретного музыканта. Соответственно, значительно широким является эмоциональный спектр, и более высокой – эмоциональная интенсивность концерта. И в этом, безусловно, присутствует попытка

актуализации эстрадного искусства, прежде всего, для молодежного сегмента аудитории.

Но если необходимая трансформация эстрады была проведена, то почему в девяностые годы начался тяжелый кризис, в результате которого выдающееся наследие советской эпохи оказалось практически дезактуализированным? Постараемся ответить на этот вопрос, проанализировав причины кризиса.

Первая. Повышение интенсивности эмоционального реагирования, посредством вокального искусства, в официальных концертных мероприятиях были проведены, но это далеко не в полной мере было адекватно эмоциональным потребностям массовой аудитории. Попытка интегрировать в поддерживаемое эстрадное искусство новейших тенденций, не привела к успеху. Как мы могли заметить, в концертах не участвуют (да и не могли участвовать ни при каких обстоятельствах) певцы и музыкальные коллективы, в своем творчестве куда более радикальные, но при этом имевшие колоссальную популярность (например, группы «Кино» и др.). *Таким образом, концерты не отвечали эмоциональным потребностям аудитории.*

Вторая. Нетрудно заметить, если проводить сравнительный анализ советской официальной эстрады и западного эстрадного искусства, что первое достаточно сильно отстает в плане адаптации прогрессивных направлений. На официальной эстраде нет, и не могло быть таких направлений, как тяжелый рок или тяжелый металл. А именно они в конце 1980-х годов все более привлекали эстетические и духовные потребности европейской и американской молодежи. А следовательно, *тот формат эмоционального реагирования через музыку, который предлагала советская официальная эстрада в конце того десятилетия был в известной степени устаревшим*, не вполне актуальным для молодежи, которая в условиях

постепенно наращивания межкультурных коммуникаций, стремилась к освоению новейших форматов эмоционального реагирования через искусство.

И, наконец, третья причина заключалась в том, что советские эстрадные *певцы, пробовавшие себя в новейших направлениях, существенно уступали в своем исполнительском мастерстве западным*. Это очень печальный и трудный к принятию для очень многих, в том числе и современных музыкантов факт.

Важно отметить, что возможности свободно выбрать способ эмоционального реагирования в музыке – мало для реализации этой потребности. Этот способ должен быть отработан и доведен до совершенства в рамках профессионально организуемой исполнительской школы. Отсутствие возможности шлифовать свое мастерство в концертной практике для массовой аудитории, получать от нее критику, отвержение и признание, и затем выстраивать за счет этого новые исполнительские направления в значительной степени и стало причиной острейшего кризиса девяностых годов, преодоление которого пусть и достаточно успешное, продолжается до сих пор.

Таким образом, можно сделать вывод.

Трансформация эмоционального содержания эстрадного вокального искусства неизбежна. Эмоциональное содержание любого искусства и, в том числе эстрадного вокала, невозможно полностью контролировать. Реальность изменчива, каждая личность уникальна, а следовательно, эмоциональное наполнение пространства того или иного искусства будет все время меняться и, соответственно, будут меняться способы эмоционального реагирования, то есть необходимые для этого комплексы выразительных средств.

Формирование в настоящее время новых исполнительских направлений должно осуществляться с учетом негативного опыта прошлого

и учитывать необходимость создания их как открытых систем, готовых к интеграции в себя не просто новых комплексов выразительных средств, но и современных творческих концепций и форматов эмоционального реагирования на окружающую физическую и социальную реальность посредством вокального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громаков А. И. Музыкальная социализация молодежи: к определению понятия // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 11. – С. 85-87.
2. Кузнецов В. Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка [Электронный ресурс]: Автореф. дис. ... докт. пед. наук. 13.00.02. – М., 2005. – URL: <http://www.dslib.net/prof-obrazovanie/jestradno-dzhazovoe-obrazovanie-v-rossii-istorija-teorija-professionalnaja-podgotovka.html> (дата обращения: 22.12.2021).
3. Майерс Д. Социальная психология. 7-е издание. – СПб.: Питер, 2010. – 749 с.
4. Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. Автореф. дис. ... канд. иск. 17.00.02. – Саратов, 2006. – 24 с.
5. Рыбакова Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России. Автореф. дис. ... докт. иск. 24.00.01. – СПб, 2007. – 43 с.
6. Сазонова И. Г. Изучение социальных и личностных детерминант эмоционального восприятия музыкальных произведений // Психология и психотехника. – 2019. – № 4. – С. 66-80.
7. Соколов К. Б., Крутоус В. П. Публика. К проблеме восприятия искусства // Художественная культура. – 2019. – № 3. – Т. 2. – Вопросы теории культуры. – С. 22-33.
8. Улыбина Е. В. Функция искусства в культурно-исторической психологии Л.С. Выготского // Культурно-историческая психология. – 2006. – № 2. – С. 89-97.

9. Шадриков В. Д. Введение в психологию: эмоции и чувства. – М.: Логос, 2002. – 156 с.
10. Шаповалов С. В. Динамика социокультурных ценностей рок-музыки: Автореф. дис. ... канд. философ. наук. 24.00.01. – Ростов-на-Дону, 2010. – 27 с.

REFERENCES

1. Gromakov A. I. Muzykal'naja socializacija molodezhi: k opredeleniju ponjatija // Teorija i praktika obshhestvennogo razvitiya. 2013. # 11. Pp. 85-87.
2. Kuznecov V. G. Jestravno-dzhazovoe obrazovanie v Rossii: istoriya, teorija, professional'naja podgotovka: Avtoref. dis. ... dokt. ped. nauk. 13.00.02. M., 2005. URL: <http://www.dslib.net/prof-obrazovanie/jestravno-dzhazovoe-obrazovanie-v-rossii-istoriya-teorija-professionalnaja-podgotovka.html> (accessed: 22.12.2021).
3. Majers D. Social'naja psihologija. 7-e izdanie. SPb.: Piter, 2010. 749 p.
4. Mjakotin E. V. Rok-muzyka. Opyt strukturno-antropologicheskogo podhoda. Avtoref. dis. ... kand. isk. 17.00.02. Saratov, 2006. 24 p.
5. Rybakova E. L. Razvitie muzykal'nogo iskusstva jestrady v hudozhestvennoj kul'ture Rossii. Avtoref. dis. ... dokt. isk. 24.00.01. SPb, 2007. 43 p.
6. Sazonova I. G. Izuchenie social'nyh i lichnostnyh determinant jemocional'nogo vosprijatija muzykal'nyh proizvedenij // Psihologija i psihotekhnika. 2019. # 4. Pp. 66-80.
7. Sokolov K. B., Krutous V. P. Publika. K probleme vosprijatija iskusstva // Hudozhestvennaja kul'tura. 2019. № 3. T. 2. Voprosy teorii kul'tury. S. 22-33.
8. Ulybina E. V. Funkcija iskusstva v kul'turno-istoricheskoy psihologii L.S. Vygotskogo // Kul'turno-istoricheskaja psihologija. 2006. # 2. Pp. 89-97.
9. Shadrikov V. D. Vvedenie v psihologiju: jemocii i chuvstva. M.: Logos, 2002. 156 p.
10. Shapovalov S. V. Dinamika sociokul'turnyh cennostej rok-muzyki: Avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk. 24.00.01. Rostov-na-Donu, 2010. 27 p.

Фан Минцзе

аспирант кафедры музыкального образования и воспитания,
Институт театра, музыки и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
e-mail: maplefmj@qq.com

Fang Mingjie

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

ОПЕРНЫЕ РЕФОРМЫ ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ К РОМАНТИЗМУ: ИСТОРИЯ КАРДИНАЛЬНЫХ СВЕРШЕНИЙ

Аннотация. В статье рассматривается панорама возникновения оперы в историческом аспекте. Показано, что оперное искусство представляет собой многозначный феномен музыкального и театрального искусства развивающегося во времени. Отмечаются исторические вехи, существенным образом изменившие содержательную сторону оперного действия.

Ключевые слова: опера, театр, реформа, композитор, певец, оркестр, дирижёр, исполнение.

OPERA REFORMS FROM RENAISSANCE TO ROMANTICISM: HISTORY OF CARDINAL ACHIEVEMENTS

Abstract. The article discusses the panorama of the emergence and development of European opera in the historical aspect. It is shown that the art of opera is a multi-valued phenomenon of musical and theatrical art that develops over time. Historical milestones are noted That have significantly changed the content side of the opera action.

Keywords: Opera, theater, reform, composer, singer, orchestra, conductor, performance.

Введение. Опера впитала многие культурные достижения разных эпох: философские размышления о театре и актёрском мастерстве, эстетические

представлениях о музыкальных стилях и идеи о воссоединении драмы и музыки, сюжеты о героях и злодеях, подвигах и предательствах, любви и ненависти, выраженные в «прекрасном пении». Был создан волшебный мир, дающий синтез многих искусств в едином действии: музыки, поэзии, литературы, живописи, хореографии. Этот мир был адресован человеку и в его лице массовой публике. Катарсическое воздействие театра было отмечено ещё античными философами. Глобальные изменения культурологического и психологического характера существующего мира выразила в полной мере античная театральная драматургия. В драмах Эсхила, Софокла, Еврипида на историческую арену выходил индивидуум и герой, а мифология отступала на второй план, хотя и присутствовала в «рефлектированном» виде. Именно античный театр ввел личностные координаты в мировоззрение античного человека. Античные драматурги в художественных образах, в драматических коллизиях дали философский уровень постижения действительности. Время и бытие, судьба и наказание, жизнь и смерть, нравственные уроки (Эдипов комплекс) – все осмыслялось через поступки, действия и мысли человека на обобщенном, философском уровне.

Цель данной статьи. Одним из важных направлений в современной музыкальной культуре Китая является широкое изучение европейского музыкального опыта в области истории, теории и музыкальной практики. В контексте этих задач решалась данная статья. Постижение европейской оперной музыки не только на слушательском, театральном уровне, но и в историческом аспекте, возможно, даст новые представления о некоторых процессах, происходивших в оперном жанре на протяжении нескольких веков.

Содержание оперного искусства, его эстетические идеалы и стилистические направления формировала историческая действительность и

реальность жизни в эпоху Возрождения, Барокко, Романтизма. Как справедливо отмечал Ю. Боров: в оперное содержание вошли: «Предмет искусства – реальность, взятая в свете гуманистических целей искусства, жизнь в её самом широком общественном значении, в её эстетическом богатстве, мир, в его значении для человечества» [3, с. 136].

«Драматический театр привносил в оперу фабулу оперного либретто, конфликт персонажей и проблем в спектакле, весь арсенал сценических средств: возможности режиссуры, сценографии и изобразительных искусств. Музыка в опере представлена партитурой, включающей как роль персонажа (вокальную партию), так и ткань оркестрового сопровождения...именно вокальная партия в оперном спектакле наиболее полно служит объединению оперы и драмы. Распетое слово в опере – это и драматическая роль, и музыкальная мелодия, выраженная средствами певческого голоса [2, с. 9].

А. Ф. Лосев отмечал, что «эстетика Ренессанса чрезвычайно многомерна и многопланова», и «артистична. Духовно-эмоциональные состояния человека нашли яркое воплощение в новом светском музыкальном жанре [6, с. 64, 94]. В операх К. Монтеверди, в особенности в его последней опере «Коронация Поппеи» (1642), воплотились существенные черты эпохи Возрождения. Значение Монтеверди состояло ещё и в том, что он создал исходный вариант оперного оркестра. Его инструментальное письмо значительно дифференцировано. Исходя от красочных свойств отдельных тембров, он использовал весь известный в то время арсенал инструментов. В опере «Орфей» К. Монтеверди ввёл четырнадцать законченных интермедий, которые назвал «симфониями». Эти «симфонии» поражали драматизмом и могли служить своеобразной предтечей оперного симфонизма. Так возникла ещё одна ипостась оперного действия – дирижёр оперным оркестром, как необходимый компонент для слаженного звучания вокальной и инструментальной музыки в опере. Большей частью композитор сам сидел за

клавесином, одной рукой показывая вступления голосов, другой – «отбивающий» ритм на клавесине. Как первый классик оперы, К. Монтеверди озвучил ещё важную идею оперного искусства: – «поэзия – хозяйка музыки, а не слуга» [2, с. 7].

Переход стиля Ренессанса к стилю Барокко в XVII в. стал неизбежен вследствие поступательного исторического движения музыкальной культуры. Созданный в эпоху Ренессанса музыкальный театр получил дальнейшее развитие в эпоху Барокко. Была создана модель оперы-seria (серьёзной оперы) на мифологический, библейский, исторический и волшебный сюжеты.

В эпоху Барокко нельзя не отметить развитие оперного оркестра. Инструментальное искусство итальянских скрипичных мастеров Страдивари, Амати, Гварнери создали предпосылки бурного расцвета струнного исполнительства. Особую популярность приобрел жанр concerto grosso (большого струнного концерта), основанного на контрастных «светотенях» динамики инструментального звучания. Основателями этого оркестрового жанра выступили композиторы А. Корелли (1630-1713) и Г. Ф. Гендель (1685-1759). Создателем сольного инструментального концерта стал А. Вивальди (1678-1741) [8, с. 37-38]. Высокое инструментальное искусство непосредственно обогащало и насыщало оркестровую ткань оперных спектаклей. Особо популярными во время оперного действия были «соревнования» голоса и инструмента, дуэты и виртуозные каденции певца и оркестрового инструменталиста. В творчестве французского композитора Жана Батиста Люлли (1632–1687) оперный спектакль предварялся оркестровой музыкой, так называемой французской увертюрой. Она состояла из торжественного, мощного вступления, с чертами медленного марша (пунктирный ритм, тяжёлая поступь аккордов). Французская увертюра получила большое распространение в эпоху Барокко, ею начинали свои

оперы многие композиторы. Отметим, что в эту эпоху утверждается постоянный состав оперного оркестра, где главная роль принадлежала струнным смычковым инструментам, а партию *континуо* исполнял клавесин. Из духовых инструментов постоянными участниками оркестра стали продольные флейты, гобои, фагот и трубы с литаврами. Духовые инструменты ещё не составляли оркестровых групп, но их участие было чётко регламентировано.

Эпоха Барокко привела к небывалому расцвету вокального искусства, которая в значительной мере определялась сопранистами, певцами-кастратами. Консерватории Италии, в прошлом бывшие исключительно благотворительными заведениями и госпиталями, становились в XVII в. фабриками по производству «оперных звёзд». Спрос на кастратов был необыкновенно велик. Как отмечает Э. Хариот, в одном только Риме в 1780 г. пели 200 кастратов [10]. Литературные источники сохранили множество восхищённых впечатлений о пении кастратов, о необыкновенном тембре их голосов, об огромном дыхании, феноменальной вокальной технике в пассажах, гаммах, трелях и каденциях, в подражании голосам птиц и разных инструментов. За всем этим стоял многочасовой труд упражнений певцов с раннего детства. История сохранила имена великих кастратов своей эпохи: Кифарели, Кафарелли, Синезио, Фаринелли, Винченцо даль Прато.

В этот исторический период умению импровизировать во время оперного представления для певцов было нормой. Кастраты и примадонны имели в своём исполнительском арсенале целые списки виртуозных каденций, которые они заучивали ещё с детства. Утверждение в оперном спектакле развёрнутой арии *da capo* ($a+b+a'$) позволяло певцам-кастратам и примадоннам свободно импровизировать заключительную часть арии в виртуозном ключе, далеко отходя от композиторского текста.

Опера XVI–XVII вв. в разных странах существовала как искусство, социально обусловленное потребностями аристократического общества.

Новая страница истории началась с XVIII в. с иными веяниями философских, эстетических и социальных идей. Мощное философско-эстетическое движение французских энциклопедистов в лице Вольтера, Дидро, Д'Аламбера, Руссо, Гримма меняло духовную картину окружающей жизни, расставляла иные демократические приоритеты, которые в конце века привели к Великой Французской революции. Популярный жанр, каким была опера, стал обсуждаемым в печати, в публичных высказываниях, в «брожении умов». Остро вставал вопрос о дальнейшем пути развития оперы. «В 30-х годах XVIII в. в Италии возник новый жанр – опера-буффа (комическая опера), возникшая из комических интермедий, которые было принято исполнять между действиями оперы-seria. Первым образцом этого жанра обычно считают интермедии Дж. Б. Перголези «Служанка-госпожа» (1733)[4, Т. IV, с. 23]. В 1752г. в Париж приехала итальянская театральная труппа, исполнявшая только комические оперы, наибольшим успехом пользовалась опера «Служанка-госпожа» Дж. Б. Перголези. Эти спектакли всколыхнули весь Париж, вызвали острую полемику в статьях, в памфлетах, в публичных выступлениях. В этой полемике активное участие принимали французские энциклопедисты. В истории музыки это состояние общественной жизни Франции получило название «война буффонов», которая происходила не на поле брани, а на поле идейных, философских, эстетических дискуссий. Впервые в истории это было столкновение идей, бескровная и безоружная война. В общественную жизнь Франции активно вторглись вопросы оперного жанра, его дальнейшего развития – либо в сторону реалистических, демократических традиций, либо в продолжении узко аристократического искусства. Однако, усилиями дворцовой партии

итальянская труппа в 1754 г. была изгнана из Парижа, но след этой полемики остался в общественном сознании и продолжил своё развитие в дальнейшем.

Нельзя не упомянуть ещё об одном явлении XVIII в., которое коренным образом повлияло на дальнейшее развитие оперного жанра. Это – создание симфонии. Как известно, её творцами стали венские классики И. Гайдн (1732-1809), В. А. Моцарт (1756-1791), Л. Бетховен (1770-1827). Симфония безгранично расширила творческие возможности, что нашло отражение в композиторском творчестве и коснулось изменений оперного жанра изнутри. Симфонизм явился важнейшим завоеванием художественного мышления эпохи, когда в музыкальном искусстве в полной мере смогли проявиться принципы полиаффектности, контрастности движения в диалектической триаде, близкой «диалектической триаде Гегеля: тезис – антитезис – синтез» [11, с. 318].

Менялась духовная и философско-эстетическая картина мира, на этом фоне в 70–80 гг. XVIII в. оперные реформы Х. В. Глюка и В. А. Моцарта явились квинтэссенцией новых требований к оперному театру. С появлением оперы-буффа, с «войной буффов», «глюкистов и пиччинистов» в 70-годах в Париже стало очевидно, что опера-seria вступила в противоречие с требованиями общественной жизни, с необходимостью демократизации музыкального искусства и изменением сущностных основ оперного жанра. Достаточно иронично в «Правилах для актёра» (1803 г.) Гёте так описывал ситуацию музыкального театра XVIII в. «...персонажи, играющие на сцене главные роли, должны быть менее подвижны по сравнению с второстепенными, они должны стоять справа, не позволять оттеснять себя в кулисы, и, в случае необходимости, не меняя своего положения левой рукой сделать знак тому, кто на него напирает» [2, с. 35] Ходульность положений и ситуаций, невыразительность динамики в игре персонажей, отсутствие режиссуры – всё это демонстрировало «закат» оперы-seria. Во время

Наполеоновских войн пришел запрет на пение кастратов; изменилась парадигма вокального творчества: в оперу постепенно приходила эпоха *bel canto*, прекрасного пения натуральных голосов с красивыми естественными тембрами.

Два великих реформатора, К. В. Глюк и В. А. Моцарт, по-разному подошли к обновлению оперного жанра. В операх К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1762 г.), Ифигения в Авлиде» (1774 г.), «Альцеста» (1767 г.), «Армида» (1777 г.), «Ифигения в Тавриде» (1778 г.) восстанавливался приоритет драматического начала над музыкальным. В предисловии к опере «Альцеста» Глюк так выразил своё *credo*: «Я хотел привести музыку к её истинной цели, которая заключается в том: дать поэзии больше выразительной силы, сделать отдельные моменты фабулы более захватывающими, не прерывая действия и не расхолаживая его ненужными украшениями» [7, с. 471]. Поиск «благородной простоты», отказ от нелепых сюжетных нагромождений, естественность и соразмерность стали основными качествами опер К. В. Глюка, которые можно услышать в настоящее время в знаменитой арии Орфея «*Che farò sense Euredica*» («Потерял я Эвридику»), в «Танцах теней» из той же оперы, в Интернете на You Tube.

Вершиной оперного жанра XVIII в. принято считать оперы В. А. Моцарта. Им создано 22 музыкальные драмы в самых разнообразных жанрах. Своё творческое *credo* В. А. Моцарт выразил в следующих словах: «В опере совершенно необходимо, чтобы поэзия была послушной дочерью музыки. Конечно, опера будет нравиться тем больше, чем лучше её драматическая основа, но при условии, что текст написан исключительно для музыки и в нём не попадают слова или целые строфы, вводимые только из любви к каким-то жалким виршам, которые, право же, ничего не добавляют, каковы бы они не были, к красоте театральной постановки, но скорее вредят

ей...» [1, ч. I. кн. 2. с. 415]. Для В. А. Моцарта основа оперы лежала в музыке. В своих известных операх он чётко следовал закону единства музыкального и сценического действия соответствующего музыкальной драматургии. Его персонажи имеют яркие, индивидуализированные характеристики. Для каждого сюжета он находит особую форму музыкально-драматического воплощения и соответствующие выразительные средства. Оперы В. А. Моцарта симфоничны по методу развития. Партитуры его опер в полной мере воплотили блеск симфонического развития с широкой динамической амплитудой и виртуозной оркестровой техникой. Для струнной группы в операх В. А. Моцарта характерно владение виртуозной пассажной техникой. В оркестровом аккомпанементе ярко выражено мелодическое начало, обороты *облигато* к партиям солистов часто выполняют роль проникновенных дуэтов; вокальные ансамбли решены в значении «узловых моментов» в драматургическом развитии, они, как правило, опираются на поддержку симфонического оперного оркестра. В. А. Моцарт коренным образом изменил подход к оперной увертюре, в которой средствами симфонического оркестра предстают музыкальные образы героев оперы. Так увертюра к «Дон Жуану» восхищает строгостью классической музыкальной формы, диалектикой контрастного сопоставления главных тем, глубоким трагизмом и жизненным оптимизмом *dramma giocosa* – весёлой драмы. Многие оперные увертюры В. А. Моцарта стали жить самостоятельной концертной жизнью: это увертюры к операм «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта», «Похищение из сераля». В своих операх В. А. Моцарт предстаёт выдающимся симфонистом XVIII в.

«XIX век принес Европе социальные катаклизмы, войны, революции и передел территорий в результате наполеоновских войн. Исторические процессы привели к смене художественных направлений в искусстве, к появлению нового типа художника как носителя новых идей. Романтизм как

уникальное, многоликое и неповторимое явление в европейской культуре реализовался в развитии новых тем в различных искусствах, усиливая примат национальной культуры. Эти процессы коснулись музыки, романтическое направление наполнило качественно иным содержанием музыкальный театр и оперное искусство» [9, с. 74-75]. В XIX в. оперные реформы Р. Вагнера, оперы русских композиторов М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова показали новые возможности оперного жанра. Как справедливо отмечала В. Дж. Конен: «Каждый великий композитор потому и вошел в мировую художественную культуру, что он открыл какую-либо сторону искусства, либо неведомую его предшественникам и современникам, либо разработанную ими с гораздо меньшей самобытностью и художественным совершенством. Ни один подлинно великий композитор не повторяет другого» [5, с. 5].

Заключение. Опера как многозначное театральное и музыкальное искусство развивалась во времени, впитывая все интеллектуальные достижения различных эпох и стран. Путь, который прошла опера, от Возрождения, Барокко, Романтизма, был наполнен многими достижениями, реформаторской деятельностью известных композиторов, которые совершенствовали оперный жанр с точки зрения единой музыкальной формы и содержания, наполненного сильными страстями и глубоко психологическими образами. В XIX в. жанр оперы получил ярко выраженные национальные черты. Были созданы различные оперные школы – итальянская, немецкая, французская, польская, русская, – создавшие неповторимые образцы оперного жанра, сохранившие своё значение до настоящего времени. Жанр оперы доказал свою стабильность и устойчивость к внешним факторам разрушения, и показал возможности к модификации в условиях современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. – М.: Музыка, 1980. – Ч. 1, Кн.2. – 637 с.
2. Богатырёв В. Ю. Взаимодействие драмы и музыки. Вокальная эстетика оперного спектакля. – СПб.: Экида, 2013. – 131 с.
3. Боров Ю. Эстетика. 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 495 с.
4. Келдыш Ю. В. Опера // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. IV. – С. 20-45.
5. Конен В. Д. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий. – М.: Музыка, 1976. – 533 с.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
7. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков: [сборник переводов] сост. текстов и общ. вст. статья В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
8. Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. – СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2000. – 126 с.
9. Самсонова Т. П. Музыкальная культура Европы и России. XIX век. – СПб.: Планета музыки, 2016. – 397 с.
10. Хариот Э. Кастраты в опере. – М.: Классика-XXI, 2001. – 299 с.
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. – Изд. 4-е, испр. – СПб.: Лань, 2013. – 490 с.

REFERENCES

1. Abert G. V. A. Mocart. M.: Muzyka, 1980. Ch. 1, Kn.2. 637 p.
2. Bogatyrjov V. Ju. Vzaimodejstvie dramy i muzyki. Vokal'naja jestetika opernogo spektaklja. SPb.: Jekida, 2013. 131 p.
3. Borev Ju. Jestetika. 4-e izd., dop. M.: Politizdat, 1988. 495 p.
4. Keldysh Ju. V. Opera // Muzykal'naja jenciklopedija: v 6-ti t. / gl. red. Ju. V. Keldysh. M.: Sov. jenciklopedija, 1978. T. IV. Pp. 20-45.

5. Konen V. D. Istorija zarubezhnoj muzyki: uchebnik dlja konservatorij. M.: Muzyka, 1976. 533 p.
6. Losev A. F. Jestetika Vozrozhdenija. M.: Mysl', 1982. 623 p.
7. Muzykal'naja jestetika Zapadnoj Evropy XVII-XVIII vekov: [cbornik perevodov] sost. tekstov i obshh. vst. stat'ja V.P. Shestakova. M.: Muzyka, 1971. 688 p.
8. Raaben L. N. Skripichnye koncerty barokko i klassicizma. SPb.: RGPU im. A.I.Gercena, 2000. 126 ps.
9. Samsonova T. P. Muzykal'naja kul'tura Evropy i Rossii. XIX vek. SPb.: Planeta muzyki, 2016. 397 p.
10. Hariot Je. Kastraty v opere. M.: Klassika-XXI, 2001. 299 p.
11. Holopova V. N. Formy muzykal'nyh proizvedenij: ucheb. posobie dlja studentov vuzov iskusstv i kul'tury. Izd. 4-e, ispr. SPb.: Lan', 2013. 490 p.

Ли Цзяхуэй

аспирант,

кафедра музыкального воспитания и образования,

Институт театра, музыки и хореографии,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»,

e-mail: galkax@mail.ru

Li Jiahui

Postgraduate student,

Department of Music Education and Upbringing,

Institute of Theatre, Music and Choreography,

The Herzen State Pedagogical University

ВОЗРОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ КУНЬЦЮЙ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Аннотация. Куньцюй – это древний жанр китайской музыкальной драмы, с более чем шестисотлетней историей, результат блестящего периода в истории развития театрального искусства. Подъем куньцюй в течение двухсот лет является временем высоких достижений Китая. Уникальная культурная ценность куньцюй признана во всем мире. Жанр куньцюй под воздействием общественных и политических событий пережил упадок, однако в настоящее время ставится вопрос о возрождении и развитии музыкальной драмы в современных условиях. Рассмотрению этого процесса в историческом контексте посвящена настоящая статья.

Ключевые слова: китайская классическая музыкальная драма, куньцюй, период развития, популярные сюжеты.

THE REVIVAL OF THE KUNQU OPERA IN MODERN CONDITIONS

Abstract. Kunqu is an ancient genre of Chinese musical drama with more than six hundred years of history; it is the result of a brilliant period in the history of the development of theatrical art. Kunqu's performances have been the "obsession of society" in China for two hundred years. The unique cultural values and artistic achievements of kunqu have achieved recognition all over the world, but at present there is a question of how this genre of musical drama should

develop in modern conditions. Let's consider the process of kunqu development in chronological order.

Keywords: Kunqu Drama, modern development, inheritance and revival, classical Chinese drama.

В начале XX века Китай вступил в период стремительного развития. В результате демократической революции была свергнута феодальная империя, просуществовавшая более двух тысяч лет. До сих пор продолжаются споры относительно сложной социальной обстановки того времени, в том числе остро вставал вопрос о судьбе кунцзюй – национальной музыкальной драмы. Этот классический жанр, выражавший чувства простых людей, не имел никакой ценности в условиях политической ситуации той эпохи. Основание Китайской Народной Республики подарило новые возможности театральному искусству кунцзюй.

1. Расцвет и упадок народных представлений кунцзюй

Кунцзюй начала свою историю в середине правления династии Мин (1368–1644) и, широко распространившись по всей территории Китая, под влиянием местных диалектов и региональных музыкальных традиций постепенно сформировалось множество жанровых ответвлений, например, бэйкунь¹ и сянкунь². Драма была повсеместно популярна в деревнях и селах Китая. В сельской местности сложились театральные труппы: коллективы артистов кунцзюй существовали в таких частях Южного Китая, как округ

¹ Кунцзюй пришла в упадок в Пекине. Часть трупп из провинций Хэбэй и Цзянси (исполнявших иянские мелодии) объединилась, и в процессе их выступлений постепенно сформировались стилевые черты северной кунцзюй. Декламация и пение в северной драме кунцзюй, как правило, осуществлялись на северных диалектах. Поскольку кунцзюй нередко ставилась в деревнях вместе с иянскими мелодиями, сформировался ее открытый и дерзкий характер

² Сянкунь – сокращенное название кунцзюй в провинции Хунань. Кунцзюй была популярна на юге Хунани: в городах Гуйян, Цзяхэ, Синьтянь, уездах Нинъюань, Ланьшань, Линьбу, Ичжан, Чэньсянь, Юнсин, Чаннин и др. Гуйян оставался центром ее развития и постановки спектаклей, вследствие чего сформировалась «гуйянская кунцзюй». Еще в период правления императора Ванли (1572–1620) династии Мин одно из основных ответвлений традиционной китайской музыкальной драмы – кунцзян (куншаньские мелодии) – проникло в Хунань, оказав значительное влияние на развитие традиционной оперы провинции. И сегодня в хунаньской драме, цзянской опере, театрах Балинси, Чэньхэси, Цзинхэси, Улинси и других региональных жанрах музыкальной драмы сохраняется немало элементов куншаньских мелодий

Цзиньхуа, города Вэньчжоу и Нинбо в провинции Чжэцзян, городской округ Чэньчжоу, города Гуйян и Цзяхэ в провинции Хунань.

2. Развитие куньцзюй на севере Китая

Пекинская опера добилась расцвета примерно в 1920 году. Исполнители пекинской оперы, обладавшие навыками выступлений куньцзюй, преклонялись перед этим жанром музыкальной драмы, поощряя активность последователей в его изучении. С апреля 1915 по сентябрь 1916 года мастер пекинской оперы Мэй Ланьфан (1894-1961) сыграл на сцене Пекина несколько отрывков из пьес куньцзюй «Сы Фань» («Тоска по мирской суете»), «Нао Сюэ» («Переполох в классной комнате») и «Цзя Ци» («Счастливым день»), вызвав сильный общественный резонанс [2]. Успех исполнения куньцзюй Мэй Ланьфаном превзошел все ожидания. Актер активно способствовал продвижению куньцзюй, и под его влиянием театральные труппы получили возможность провести выступления. Кроме того, была подготовлена группа исполнителей северной школы куньцзюй – бэйкунь, среди которых довольно известным был Хань Шичан (1897-1977). Все это сыграло большую роль в развитии и продолжении традиций бэйкунь, а также привело к постепенному формированию уникальных стилей северных ответвлений куньцзюй.

3. Развитие куньцзюй на юге Китая

Приблизительно в то же время – около 1920 года – патриотично настроенный предприниматель Му Оучу (1876-1943) основал в городе Сучжоу «Школу куньцзюй». Учреждение этого учебного заведения стало эпохальным событием в истории куньцзюй. В школе было подготовлено более пятидесяти деятелей искусства, передававших и сохранявших традиции куньцзюй, что способствовало последующему возрождению этого жанра. Наследие и развитие оперы куньцзюй (так еще называют эту

музыкальную драму) было неразрывно связано с воспитанием талантливой молодежи в этой области.

Школа куницей была открыта в сентябре 1921 года в саду Умюань деревни Таохуау близ города Сучжоу провинции Цзянсу. Ее учредителями были Бэй Цзиньмэй, Сюй Цзинцин, Чжан Цыдун, а главным инвестором выступил уже упоминавшийся нами Му Оучу. Директором школы стал Сунь Юньюй. Для преподавания были приглашены Шэнь Юэцюань (мастер амплуа малый шэн), Шэнь Биньцюань (исполнитель ролей цзин, фу, чоу), У Ишэн (актер амплуа вай, мо, лаодань), Сюй Цайцзинь (амплуа дань), Ю Цайюнь (амплуа дань), которые получили известность в труппе «Цюаньфубань» [5], исполнявшая куницей в Сучжоу и Шанхае в конце династии Цин.

Шэнь Юэцюаня называли «Большим господином», он в основном преподавал актерское мастерство второстепенных персонажей (малый шэн), а также вел другие дисциплины. В школе было проведено два набора учащихся в возрасте от 9 до 14 лет. Они по большей части происходили из бедных семей, нередко являлись родственниками артистов. В соответствии с правилами все дети проходили полугодовую стажировку, после которой шел официальный отбор учеников. Дети заканчивали школу через пять лет: три года они обучались теории и практике и два года выступали на сцене. В школе преподавались не только специальные дисциплины, связанные с куницей, но также и общеобразовательные предметы, например, английский язык, арифметика, литература, кроме того, для преподавания был приглашен мастер боевых искусств [6].

В 1927 году группа учеников закончила обучение и приступила к выступлениям в театрах Шанхая в рамках коллективов под названием «Новые юэфу» и «Сяньнишэ». В труппе временами были внутренние разногласия и экономические трудности, но актеры по-прежнему продолжали выступления. В 1941 году война против Японии (1937-1945)

вступила в новую фазу и постепенно достигла Шанхая. Боевые действия нарушили спокойную жизнь, и труппы куныцой были распущены – каждый актер пошел по собственному пути. Некоторые сменили профессию, другие начали преподавать актерское мастерство. Эти деятели стали ценными педагогическими кадрами в истории китайского театрального образования, способствовав сохранению жанра куныцуй до сегодняшнего дня.

5) Современные модели куныцой

Куныцой смогла просуществовать до настоящего времени во многом по той важной причине, что ее творческие методы получили новую жизнь. После стабилизации обстановки на родине куныцой и в регионах ее функционирования были основаны театры и исполнительские коллективы, например, Театр северной куныцой, Труппа сучжоуской драмы куныцой, Театр куныцой провинции Хунань и др., которые способствовали написанию новых пьес. Различные исполнительские труппы не только восстановили традиционные спектакли, но также предложили новые интерпретации и адаптации старых, показав на сцене новые редакции сюжетов и современные спектакли. Так куныцой продемонстрировала изменения во всех аспектах: начиная с формы, и заканчивая содержанием.

Традиционные постановки куныцой были крайне длинными: один спектакль мог продолжаться несколько дней. В соответствии с современными потребностями и эстетическими предпочтениями публики постановки куныцой сегодня длятся около двух-трех часов (за исключением отдельных спектаклей). Акцентуация характеров персонажей и обострение сюжета позволили сократить протяженность спектаклей, сделав их более привлекательными для зрителей.

Исследование системы драматургических произведений и ее наследие

В эпоху Цин (1644-1911) творчество куньцзюй подарило потомкам один из новых жанров пьесы, в результате чего сложилась новаторская форма исполнения спектаклей, которая получила в театроведческих кругах Китая название «чжэцзыси», то есть избранные фрагменты оперы. Это название появилось после 1949 года. Чжэцзыси отличались явным повествовательным характером и в полной мере проявляли мастерство актеров, которые играли лишь лучшие фрагменты постановки. В качестве примера чжэцзыси можно привести спектакли «Прогулка по саду и прерванный сон» и «Весенний запах и переполох в классной комнате», основанные на фрагментах пьесы «Пионовая беседка». Подобные спектакли значительно обогатили исполнительские формы куньцзюй, а также повысили уровень ее приятия общественностью того времени. Многие драматурги были вдохновлены чжэцзыси на написание небольших пьес высокого уровня, среди которых «Отправление столичной невесты за тысячу ли», «Записки о красоте и уродстве», «Арест Ло Гэньюаня», «Записки о вернувшейся душе», «Записки о заснеженных руках» и т.д. Эти пьесы отличались лаконичным и сконцентрированным сюжетом и законченной структурой. Кроме того, для их исполнения требовалось более короткое время, нежели прежде. Выбор сюжетов и материалов демонстрировал широкий кругозор драматургов, которые больше не ограничивались любовными похождениями известных молодых людей и красавиц, а обратились к разнообразным историческим сюжетам.

Одно из отличий куньцзюй от других жанров традиционной музыкальной драмы состоит в том, что ее музыка – это особая система арий, основанная на китайской пентатонике. Понятие «лучшие арии пьесы» можно объяснить как общее название для мелодий и напевов, которые использовали авторы в прошлом для написания стихов в жанре «цы». Древние произведения жанров цы и цзюй первоначально подразумевали стихи с

музыкальным сопровождением. Со временем на основе этих мелодий сформировались основные музыкальные фразы, мотивы и ритмические рисунки, которые были сохранены и дополнены новыми словами и содержанием, призванными соответствовать оригинальным ритмам новых стихов. Все это оказалось связанным с числом предложений в ариях, определило количество иероглифов, длину фраз, ритмы и языковые привычки. Исходя из оригинальных музыкальных ритмов в сочетании с новыми текстами создатели стали добавлять декоративные элементы или проходящие звуки в музыкальные фразы, слегка изменяя соотношение нового и старого. В результате сложились разнообразные версии известных арий. Это – одна из явных особенностей таких арий.

Система «лучших арий пьесы» подразумевает использование различных версий известных арий музыкальной драмы в качестве основы [4]. В этом состоит и специфика народной музыки Китая. В современном творчестве также сохраняется подобный образ мышления, однако сегодня довольно сложно в полной мере изучить и раскрыть музыкальную систему классических арий куньцзюй. Автор настоящей статьи, исследуя соответствующую литературу, также задался вопросом: можно ли подходить к интерпретации оперы куньцзюй с точки зрения современного мышления и языковых норм?

Расширение сферы популяризации куньцзюй

Насколько известно автору статьи, на сегодняшний день театральный рынок Китая стал зрелым и стабильным. В регионах существования основных ответвлений куньцзюй были основаны профессиональные театры – в настоящее время создано семь театральных коллективов, среди которых Театр северной куньцзюй, Театр куньцзюй Сучжоу (Цзянсу), Шанхайская труппа куньцзюй, Художественный театр Цзинкунь провинции Чжэцзян, Труппа куньцзюй провинции Хунань, Школа куньцзюй Уезда Юнцзя. Театр

куньцой Сучжоу (Цзянсу), сформировавшийся на родине куньцой, предложил новый путь развития театрального дела.

Наибольший вклад в распространение куньцой во всех сфера общественной жизни, в том числе на международной арене внес тайваньский писатель Бай Сяньюн (1937 г.р.). Он принял участие в создании обновленной версии «Пионовой беседки», которая позволила молодым людям ближе познакомиться с эстетическими идеями традиционной театральной культуры. Кроме того, он продвигал эстетику куньцой в вузах. Бай Сяньюн позволил современным зрителям познать красоту искусства куньцой.

В настоящее время куньцой получила продвижение не только в вузах страны, но также была введена в учебные планы начальной и средней школ. Так, автор настоящей работы установил, что в период с 19 июня по 3 июля 2020 года артисты труппы куньцой провинции Хунань разделились на три группы, чтобы провести девять выступлений в рамках мероприятия «Музыкальная драма в учебных заведениях». Кроме того, выступления артистов сопровождались комментариями педагогов. Актеры представили школьникам лучшие отрывки из пьес – чжэцзыси, а также разъяснили основные принципы постановок куньцой, их образы, чтобы обучающиеся могли понять их содержание. Артисты также наносили ребятам грим и давали примерить сценические костюмы. Так школьники смогли узнать о различных аспектах куньцой, что стало началом воспитания будущих зрителей.

Кроме того, сегодня происходит активное развитие туристического рынка, где также происходит раскрытие культурной ценности куньцой. Северное ответвление бэйкунь, южное ответвление нанькунь и опера Сучжоу сукунь находятся в отношениях взаимодействия и взаимоподдержки, благодаря которым им удалось прочно закрепиться на таких площадках Пекина, как резиденция князя Гуна Гунванфу, Театр Чжэньицы и Сад

Роскошных зрелищ Дагуаньюань. В октябре 2001 года Театр куницей провинции Цзянсу установил отношения с городом Чжоучжуан в уезде Куньшань и получил возможность показывать по три спектакля ежедневно в достопримечательном месте – на Древних театральных подмостках. Так за год было дано более тысячи представлений, которые привлекли значительное внимание туристов – всего их посетило около двухсот пятидесяти тысяч зрителей. Природный и рукотворный пейзажи слились воедино, здесь был расширен проект постановок куницей, в то же время принесена большая польза индустрии туризма [1].

Куницей как импульс творческого роста в современной культуре

Вслед за постепенным возрождением искусства куницей, она в свою очередь начала активно стимулировать различные сферы культуры, своего рода производные художественные продукты жанра. Автор настоящей статьи полагает, что это является порождением новой культуры. Такие производные продукты культуры включают в себя творчество, основанное на новых методах мышления и креативных приемах. Они позволяют искусству и культуре куницей сформировать новые направления в развитии куницей, а также передать потомкам ее лучшие традиции.

По нашим наблюдениям, в настоящее время отдельные ученые уже провели комплексные исследования производных жанровых продуктов куницей. Например, в работе Лю Кэсиня «Исследование производных продуктов культуры куницей» отмечается: «Сюжеты куницей становятся первоисточником дизайна, визуальные элементы культуры куницей позволяют проанализировать костюмы, грим персонажей оперы, а также реквизит. Кроме того, в их разработке используются современные дизайнерские методы» [3, с. 10].

Любой жанр или художественное направление могут оставаться жизнеспособными лишь в том случае, если они непрерывно развиваются,

следуя за требованиями времени, и куньцой не является исключением. Этому содействуют широкая популяризация куньцуй, чему способствуют более активные культурные контакты между странами. Поэтому куньцой нередко представляется за рубежом: в Японии, Америке, Австрии, России, Италии и т. д. — этот жанр завоевал любовь иностранных зрителей.

В настоящее время представители разных стран изучают, каким образом развивать лучшие достижения национальной культуры. В этих условиях нам надо активно исследовать методы, способствующие сохранению и наследованию элементов куньцой, дабы возродить и добиться нового подъема этого древнего театрального искусства. Следует повышать уровень знакомства молодых людей с куньцой, а также улучшать эстетические вкусы в данной области, что позволит распространить традиции музыкальной драмы. Нельзя не признать возможности молодого поколения в деле распространения тех или иных явлений, и создание производных художественных продуктов культуры куньцой. Молодежь способна внести в это древнее искусство современные смыслы, а также вызвать интерес к традиционной китайской культуре.

Нельзя не отметить тот важный факт, что стилевые черты традиционной китайской оперы и в том числе куньцой обогащают творчество современных китайских композиторов. Их привлекают многие излюбленные сюжеты куньцой в качестве материала для либретто (достаточно привести в пример «Пионовую беседку»), разнообразные семантические элементы (литературные, музыкальные, оформительские, постановочные и др.), особенности музыкального тематизма, оркестровки, формы, драматургии и т. д.

Необходимо приложить немало усилий в сфере теоретических исследований куньцой и в плане воспитания артистических кадров для этого уникального театра. От достижений культурологии, теории и истории

музыки в сфере куньцуй, развития педагогики, организации образования в этой области тоже зависит судьба жанра. Только так искусство куньцуй может жить в современном обществе. Главное сделать вывод, что куньцуй – это не анахронизм, не застывшая музейная реликвия, а развивающаяся систем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Китайское искусство куньцуй. – Шэньян: Издательство литературы и искусства «Весенний ветер», 2007. – 190 с.
2. Кэ Фань. Тень орхидеи: современное наследие и развитие куньцуй в Китае. – Пекин: Издательство культуры и искусства, 2014. – 26 с.
3. Лю Кэсинь. Исследование производных продуктов культуры куньцуй. – Сучжоу: Университет Сучжоу, 2018. – 28 с.
4. Общество древнего театрального искусства Китая. Новые суждения по истории китайского театра. – Шанхай: Народное издательство, 2016. – С. 205-215.
5. У Синьлэй. Большой словарь китайской драмы куньцуй. – Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 2002. – С. 238-239.
6. Ху Бинь. Современное образование в области куньцуй в Цзяннани. – Пекин: Издательство китайских кинофильмов, 2018. – С. 54-55.

REFERENCES

1. Kitajskoe iskusstvo kun`czyuj. She`n`yan: Iz-datel`stvo literatury` i iskusstva «Vesennij veter», 2007. 190 p.
2. Ke` Fan`. Ten` orxidei: sovremennoe nasledie i razvitie kun`czyuj v Kitae. Pekin: Izdatel`stvo kul`tury` i iskusstva, 2014. 26 p.
3. Lyu Ke`sin`. Issledovanie proizvodny`x produktov kul`tury` kun`czyuj. Suchzhou: Universitet Suchzhou, 2018. 28 p.

4. Obshhestvo drevnego teatral'nogo iskusstva Kitaya. Novy'e suzhdeniya po istorii kitajskogo teatra. – Shanxaj: Narodnoe izdatel'stvo, 2016. Pp. 205-215.
5. U Sin'le`j. Bol'shoj slovar` kitajskoj dramy` kun`czyuj. Nankin: Izdatel'stvo Nankinskogo universiteta, 2002. Pp. 238-239.
6. Xu Bin`. Sovremennoe obrazovanie v oblasti kun`czyuj v Czzyannani. Pekin: Izdatel'stvo kitajskix kinofil'mov, 2018. Pp. 54-55.

Юань Кайцзэ

аспирант,

кафедра музыкального воспитания и образования,

Институт театра, музыки и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: galkax@mail.ru

Yuan Kaize

Postgraduate student,

Department of Music Education and Upbringing,

Institute of Theatre, Music and Choreography,

The Herzen State Pedagogical University

ОТРАЖЕНИЕ КИТАЙСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЦЗЯННАНЬСКОЙ МУЗЫКЕ СЫЧЖУ

Аннотация. Статья посвящена изучению особенностей отражения китайских национальных традиций в цзяннаньской музыке сычжу. Исследуется сущность понятия «ансамбль». Анализируются основные инструменты, использующиеся в цзяннаньской музыке сычжу, определен характер звучания каждого из них. Рассматриваются ключевые характеристики звучания ансамблевых мелодий. Приводятся в пример основные композиции, исполняемые данным ансамблем и их отличительные характеристики.

Ключевые слова: камерный ансамбль, импровизация, традиционные инструменты, духовой инструментарий, цзяннаньская музыка, сычжу.

REFLECTION OF CHINESE NATIONAL TRADITIONS IN JIANGNAN SICHU MUSIC

Abstract. The article is devoted to the study of the features of the reflection of Chinese national traditions in Jiangnan sichu music. The essence of the concept of "ensemble" is studied. The main instruments used in Jiangnan sichu music are analyzed, the nature of the sound of each of them is determined. Key characteristics of ensemble melodies sound are considered. The main compositions

performed by this ensemble and their distinctive characteristics are given as an example.

Keywords: chamber ensemble, improvisation, traditional instruments, wind instrumentation, Jiangnan music, sichu.

В современной китайской культуре большую роль играют камерные ансамбли. Процесс этот отражается и в композиторском творчестве, и в исполнительстве. Причем это касается и академического исполнительского искусства, и традиционного. Данная тенденция не случайна и вполне обоснована: в фольклоре практически всего Китая можно встретить образцы фольклорного ансамблевого музицирования. Одной из таких жанровых разновидностей является инструментальное традиционное искусство сычжу.

Ансамблевое музицирование сегодня определяется как процесс коллективного исполнения группой музыкантов сочинений любого стиля и направления. В соответствии со словарем А. Н. Должанского, ансамбль: «Группа из двух и более музыкантов – певцов или инструменталистов, – совместно исполняющих музыкальное произведение» или «совместное исполнение пьесы несколькими участниками» [1, с. 19-20]. Произведения, которые предназначены для ансамбля, разделяются на определенное количество участников. При этом от количества участников зависит его название. Согласно общепринятой классификации, ансамбли подразделяются на дуэты, трио, квартеты, квинтеты, септеты, секстеты и т. д. Французское слово «ensemble» переводится, как «вместе», «совокупность», «совместность» и может трактоваться с нескольких позиций. С одной стороны, ансамбль, как сочетание двух и более певцов, инструменталистов, с другой – как стройное согласованное исполнение сочинения.

Следует отметить, что изучение отдельных аспектов ансамблевого музицирования является предметом исследования многих современных

российских и китайских ученых. **Цель** настоящей статьи заключается в стилевой характеристике ансамблей стиля *сычжу*, принадлежащему к одному из направлений китайской традиционной музыки – цзаннаньскому. Прежде всего надо отметить, что в традиционном китайском ансамблевом музицировании присутствует достаточно большое количество импровизационных элементов, которые возникают в процессе исполнения и, во многом спонтанны. В китайской эстетике принято считать, что инструментальное ансамблевое музицирование представляет собой исключительно творческий – игровой процесс, поэтому произведение исполняется свободно, на доступных и хорошо освоенных музыкальных инструментах [2]. Причем инструментальное сочетание может быть самым различным.

В рамках настоящей статьи мы рассматриваем, прежде всего, особенности отражения китайских национальных традиций в цзаннаньской музыке *сычжу*. Актуальность обращения к данной теме связана с тем, что изучение особенностей музыки отдельных регионов обеспечит более глубокое понимание традиционной китайской музыкальной культуры как целостного явления. Кроме того, многие вопросы, связанные с особенностями звучания китайских струнных и духовых инструментов по-прежнему остаются малоизученными [4]. К этому еще следует добавить, что в современной китайской академической музыке, в ее самых «высоких» жанрах, европейского происхождения – опере (имеется в виду не традиционная музыкальная драма), симфонии, инструментальном концерте и др. все чаще вводятся элементы фольклорной музыки и особенностей ее музицирования. Об этом свидетельствует творчество ведущих китайских композиторов современности: Тан Дуна, Го Вэньцина, Акмо Эйшана, Чен И, Вэнь Дэцина и т. д.

Сегодня практически все провинции Китая представлены своими традиционными народно-инструментальными ансамблями. Прежде всего, можно отметить коллективы, которые исполняют гуандунскую музыку на струнных и духовых инструментах; музыку шифань, которая сочетает в себе звучание струнных, духовых и ударных; ляонинскую музыку, исполняющуюся только ударными инструментами; многочисленные ансамбли юго-западного района провинции Шаньдун, в которых сочетаются ударные и духовые; а также, собственно, цзяньнанскую музыку сычжу, представленную струнными и духовыми инструментами [5].

Народно-инструментальная музыка включает в себе отражение образа жизни народа, обычаи, характер и темперамент того или иного региона, из которого исходит тот или иной ансамбль. По мнению китайских исследователей [2, 3, 4, 5], по характеру музицирования китайских народ может быть разделен на два разных психологических типа: северных и южных.

Музицирование северных жителей отличаются сильным темпераментом, особым эмоциональным размахом. Для них характерен оптимизм, в связи с чем, большинство ансамблей северных жителей предполагают сочетание духовых и струнных инструментов.

Южные жители, которые по своей природе отличаются более мягким характером, любят ансамбли особо тонкого исполнительского стиля, преимущественно с участием струнных инструментов.

Такие художественные черты представителей разных регионов обуславливают то, что каждый ансамбль народных инструментов отличается своими характерными особенностями. Так, к примеру, стилевыми характеристиками гуандунской музыки являются легкость, мягкость, изящество и красочность. Для шифаньской музыки характерна скорее легкость и энергичность, быстрый темп и активный ритмический рисунок,

гармоничность музыкального строя и мелодичность. Ансамбли юго-западного района провинции Шаньдун довольно близки грубоватой деревенской манере исполнения. Для нее характерны смелость, пронзительность, страстность духа и обилие замысловатых импровизаций. Музыкальным образам северной провинции Ляолин присущи такие особенности, как сила духа, удаль и мужество [2].

Исследование особенностей звучания цзяннаньской музыки (область Цзяннань находится на юге Китая) является давней практикой. На сегодняшний день существует достаточно большое количество работ, в которых рассматриваются особенности ее инструментального звучания. Прежде всего это труды Минсюна Ли, Цзули Цзиня, Тао Гань [3, 5, 4].

В научной работе «Сборник инструментальной музыки Китая» Минсюн Ли изложил идею о том, что вся художественная специфика цзяннаньской музыки включает три характеристики: мягкость, тонкость, ловкость [3].

Другой ученый – Цзулин Цзинь в труде под названием «Становление цзяннаньской музыки сычжу в Шанхае» говорит о том, что в ней гармонично сочетается ловкость, миниатюрность, тонкость и изящество [4].

Тао Гань также наделяет цзяннаньскую музыку ключевыми характеристиками, среди которых – кричащий характер, ловкость, тонкость, миниатюрность и большая доля импровизации [4].

На основании всех упомянутых характеристик можно сказать о том, что для цзяннаньской музыки сычжу характерна миниатюрность, ловкость, тонкость, изящество, живость и импровизационность. Далее мы представим характеристику каждой из выделенных черт.

Итак, понятие «миниатюрный» используется нами и исследователями прежде всего по отношению к составу исполнителей. В анализируемом ансамбле используются не более трех струнных инструментов, трех духовых

и могут быть некоторые ударные. То есть, состав таких ансамблей может быть представлен как двумя-тремя, так и семью – восемью исполнителями. Из-за того, что в цзяннаньской музыке ограниченное количество инструментов, то по своей структуре мелодия является довольно простой. Другая черта, позволяющая говорить о миниатюрности ансамблей сычжу, связана с их малыми формами. Продолжительность пьес обычно составляет примерно 4–6 минут. К примеру, композиция «Сиюэсун» длится 4 минуты 42 секунды, композиция «Санью» – 6 минут и 1 секунду. Так, за счет всех этих факторов можно сказать о том, что для цзяннаньской музыки характерна «малость». Как известно, искусство миниатюры, как изобразительной, так и поэтической широко культивировалось в стране с древности.

Говоря о ловкости Цзяннаньской музыки, мы имеем в виду в первую очередь ее легкое изящество. По утверждению Минсюна Ли цзяннаньская музыка сычжу представляет собой типичную народную «легкую музыку». Легкость данной музыки описывается в сравнении с классической китайской музыкой, для которой характерна сложная структура, большой размах и глубокое содержание. В то время, как произведения цзяннаньской музыки отличаются непринужденностью, простой структурой, жизнерадостным ритмом, мелодической задушевностью и не обязательно смысловой глубиной. Мелодии цзяннаньской музыки воплощают радостное настроение, поскольку ключевыми характеристиками их образов являются легкость и живость. Также исследователи акцентируют внимание на том, что легкость здесь может пониматься в качестве чувства «легкого кружения», которое возникает в процессе прослушивания данных мелодий. В результате того, что цзяннаньская музыка не предполагает использование инструментов низкой тесситуры, у слушателей создается впечатление летящего ввысь звука или так называемое легкое кружение звука.

Употребляя понятие «тонкости» относительно цзяннаньской музыки, мы имеем в виду прежде всего то, как прозрачно звучат инструменты в ансамбле и какие функции выполняет каждый из них. Из-за того, что совместное исполнение предполагает звучание разных регистров инструментов, происходит переплетение и наслаивание звуков. При совместном звучании исполнители руководствуются такими художественными критериями, как «ты высоко – я низко», «ты сложный – я простой» и тому подобными. Музыканты совместно настраиваются и в соответствии с принципом взаимопомощи и взаимодополнения формируют образ духовной возвышенности, воплощаемую прозрачной фактурой, родственной переплетению тонких линий на древних китайских миниатюрах. Тонкость цзяннаньской музыки подтверждается также и тем, что при ее исполнении используются инструменты, отличающиеся сравнительно тихим звучанием. К примеру, это обеспечивается за счет использования таких инструментов, как эрху, янцинь, которые не предполагают громкого звучания. Да и понятие «тонкости» является одной из характерных черт ансамблей южных районов Китая, поскольку его жители по своей природе отличаются мягкостью и утонченностью. Собственно, в этом и существует отличие южной цзяннаньской музыки от ансамблевой северной, для которой характерна огромная сила чувств и широта порыва, о чем говорилось ранее.

Следующим понятием, является изящество, которое применяется исследователями по отношению к цзяннаньской музыке. Его смысл состоит в том, что для данных ансамблей характерна утонченность мелодий, их плавность и чистота. Мелодии сыжчу, которые исполняются в медленном темпе, звучат сладостно, завораживающе, а быстрые мелодии отличаются яркостью и живостью. Помимо этого, для цзяннаньской музыки сыжчу характерно изящество исполнения. Оно предполагает, что каждый инструмент звучит в ярком, и присущем ему индивидуальном тембре, в

зависимости от своих функций, но при этом они находятся в гармоничном соотношении.

В цзяннаньской музыке сыжчу в качестве ведущих инструментов используются эрху и бамбуковая флейта ди. Другие инструменты данного ансамбля с легкостью и уверенностью оттеняют и подчеркивают друг друга в соответствии с определенными правилами музицирования и звучания. По своему тембру бамбуковая флейта ди звучит мелодично и как бы округло. В верхнем регистре заключена ее неповторимая яркость, а в нижнем – мягкие переливы. Наиболее часто встречаемыми техниками исполнения являются удар, тремоло, форшлаг, голосовое вибрато. Исполнение на смычковом инструменте эрху предполагает, что смычок держат в правой руке, что обеспечивает мягкий тембр и полноту звучания. В результате такого сочетания для звучания характерна протяженность, а все динамические изменения являются практически незаметными и осуществляются с особой мягкостью.

Еще одной отличительной характеристикой цзяннаньской музыки сыжчу является то, что она живая по характеру и импровизационная. Под импровизационностью мы понимаем то, что она исполняется не по нотам и без предварительных репетиций. Импровизационный характер цзяннаньской музыки отличает ее от других форм народного инструментального ансамбля. В данной музыке отсутствует ведущий инструмент, она основана именно на ансамблевом – совместном звучании, в котором гармонично сочетаются разные инструменты, где обеспечивается раскрытие уникального характера каждого. В результате происходит уменьшение зависимости между инструментами и увеличивается их инициативность и импровизационность. Следует отметить, что такое искусство импровизации предполагает большое мастерство исполнителей, между которыми должно быть высокое взаимопонимание.

Исследователь цзяннаньской музыки сычжу Тао Гань сводит импровизацию в сычжу к «добавлению нот (например, один четырехнотный такт становится двумя восьминотными тактами), сокращению нот (четыре шестнадцатинотных такта становятся двумя восьминотными), изменению темпо-ритма (например, первоначальный такт $1/4$ в произведении «Лаолюбань» становится тактом $2/4$ или $4/4$)» [4, с. 40]. Именно благодаря этим «ритмически прогрессивным» импровизациям, придающим живость игре, сложилось множество вариантов исполнения музыки сычжу.

За счет таких своих уникальных художественных особенностей цзяннаньская музыка сычжу не ограничивается только концертным исполнением, а звучит на улицах городов и деревень. Следует отметить, что концерты цзяннаньской музыки сычжу проводятся сегодня не только в Китае, но и в других странах, включая Россию. Так, к примеру, концертная программа под названием «Великолепие традиционной китайской музыки» состоялся во Владивостоке.

Таким образом, на основании данной характеристики, мы можем сказать о том, что для цзяннаньской музыки сычжу характерны такие стилевые особенности, как миниатюрность – исполнительского состава, формы, лаконизм средств музыкальной выразительности, виртуозность, тонкость и изящество фактурной организации, живость характера и обилие импровизационных вставок.

Детальным исследованием сущности данных характеристик обеспечивается более глубокое осознание региональных особенностей цзяннаньской музыки сычжу.

Ансамбли сычжу во многом обогащают современное китайское искусство. Через них можно войти в китайскую музыку начала XXI века. Во многом в ансамблях сычжу композиторы черпают вдохновение для создания небольших пьес, предназначенных для духовых и струнных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. – 2-е изд., пересмотр., доп. – Л.: Госмузиздат, 1955. – 512 с.
2. Лю Тян, Яочжун Чжан. Мастера-исполнители цзяннаньской музыки сычжу. – Пекин: Народная музыка, 1990. – 67 с.
3. Минсюн Ли. Исполнение Цзяннаньской музыки сычжу // Искусство Цзянсу. – Нанкин. – 2003. – С. 34.
4. Тао Гань. Художественные характеристики цзяннаньской музыки сычжу // Журнал Нанкинской академии искусств. – Нанкин. – 1987. – № 2. – С. 11–44.
5. Цзули Цзинь. Становление цзяннаньской музыки сычжу в Шанхае // Китайская народная музыка. – 1991. – № 1. – С. 48.

REFERENCES

1. Dolzhanskij A. N. Kratkij muzy`kal`ny`j slovar`. 2-e izd., peresmotr., dop. – L.: Gosmuzizdat, 1955. 512 p.
2. Lyu Tyan, Yaochzhun Chzhan. Mastera-ispolniteli czzyan`nan`skoj muzy`ki sy`chzhu. Pekin: Narodnaya muzy`ka, 1990. 67 p.
3. Minsyun Li. Ispolnenie Czzyan`nan`skoj muzy`ki sy`chzhu // Iskusstvo Czzyansu. Nankin. 2003. P. 34.
4. Tao Gan`. Xudozhestvenny`e xarakteristiki czzyan`nan`skoj muzy`ki sy`chzhu // Zhurnal Nankinskoj akademii iskusstv. Nankin. 1987. # 2. Pp. 11-44.
5. Czzuli Czzin`. Stanovlenie czzyan`nan`skoj muzy`ki sy`chzhu v Shanxae // Kitajskaya narodnaya muzy`ka. 1991. № 1. P. 48.

Семишова Анна Михайловна
старший преподаватель кафедры народных инструментов,
аспирант 3 года обучения,
ГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова»,
e-mail: semishova.79@yandex.ru

Semishova Anna M.
Senior Lecturer, Department of Folk Instruments,
Third-year Postgraduate student,
Tambov State Music and Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КОНСТРУКЦИИ ДОМРЫ: ПОИСКИ НОВЫХ ТЕМБРОВО-КОЛОРИСТИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Аннотация. Статья посвящена темброво-колористическим особенностям домры, которые потребовали её конструктивных изменений. Среди проблем, повлиявших на эволюцию инструмента с точки зрения его устройства, выделяются: скромные тембровые и динамические качества; быстро угасающий звук; узкий диапазон; несовершенство приспособлений для звукоизвлечения (медиатора). Цель статьи – выявить основные темброво-колористические изменения, которые претерпела домра за счёт эволюции конструкции инструмента. В статье поэтапно рассматриваются следующие вопросы: основные направления в процессе эволюции конструкции домры, повлиявшие на её тембровый облик; способы расширения диапазона инструмента; степень тембровых изменений, связанных с приспособлениями для звукоизвлечения на домре; инновационные подходы к конструированию современных домр. В результате определены положительные изменения тембра домры, благодаря изменениям в конструкции и материала корпуса, струн и медиатора.

Ключевые слова: домра, темброво-колористические особенности инструмента, конструкция инструмента, народно-инструментальное искусство, способы звукоизвлечения.

CONSTRUCTION IMPROVEMENT OF DOMRA: SEARCHING FOR NEW TIMBRE-COLORISTIC POSSIBILITIES

Abstract. This article attempts to study the timbre-coloristic features of domra causing its design changes. The problems that influenced the evolution of the instrument in terms of its construction include modest timbre and dynamic features, rapid sound fading, narrow instrument range, and imperfection of sound production devices, namely, the plectrum. The research aims at identifying the main timbre-coloristic changes that the domra has undergone due to the evolution of the instrument construction. The article discusses step by step the following issues: the major trends in the evolution of the domra design that influenced its timbre, ways to expand the range of the instrument, the degree of timbre changes associated with domra devices for sound production, innovative approaches to the construction of modern domras. As a result, positive changes in domra timbre, caused by modifications in the design and material of the body, strings, and the plectrum, were determined.

Keywords: domra, timbre-coloristic features, instrument construction, folk instrumental music, sound production methods.

Среди инструментов семейства русского народного оркестра домра и её разновидности выделяются своим необычным происхождением и сложной судьбой. Первые упоминания об этом инструменте относятся к XVI-XVII вв. Однако сведений о бытовании домры в XVIII веке практически не сохранилось¹.

Появлению домры в XIX веке способствовала деятельность Н. П. Фомина – ближайшего соратника В. В. Андреева – известного пропагандиста народно-инструментального творчества. Под руководством

¹ Возможно, это было связано с указами царя Алексея Михайловича в XVII веке о запрете использования народных инструментов. [1, с. 251].

Н. П. Фомина и наблюдением В. В. Андреева мастер С. И. Налимов¹ вёл работы по реконструкции русской домры. Перед ними стояла непростая задача – инструмент следовало восстановить и одновременно усовершенствовать. В настоящее время существуют споры по поводу инварианта старинной домры, по которому проводилась работа реконструкторов: бытует мнение, что образец, найденный в Вятской губернии, не являлся старинной домрой, а версия В. В. Андреева о принадлежности того инструмента к домре всего лишь предположение.

Реставратор С. И. Налимов был столяром-самоучкой. Известно, что к моменту начала работы над реконструкцией домры мастеру удалось осуществить сложное дело, связанное с усовершенствованием балалайки и заслужить высокой оценки своего труда². По решению Н. П. Фомина «новая» домра должна была иметь сферическую форму, три струны, средняя из которых a^1 . У воссоздателей домры уже имелись определённые планы на усовершенствованный инструмент по его использованию в Великорусском оркестре: он мыслился как один из оркестровых голосов, призванный играть одноголосные произведения тем на одной струне. В этой связи, критерии, по которым реконструировалась домра во многом были связаны не столько с восстановлением древнего облика и звучания, сколько с её определёнными функциями. Поэтому инструмент обнаруживает некоторые сходства с балалайкой: хроматический звукоряд, квартовый строй, количество струн, материал изготовления, конструкционные особенности (корпус с грифом). Существенным отличием домры от балалайки является плекторный способ звукоизвлечения.

¹ Семён Иванович Налимов (1857-1916) – крестьянин, мастеркраснодеревщик, с 1890 года работал в мастерской В. В. Андреева в с. Марьинском Вышневолоцкого уезда Тверской губернии [2, с. 93]

² Балалайки, изготовленные С. И. Налимовым сравнивали со скрипками А. Страдивари, а высочайшее мастерство С. И. Налимова было неоднократно подтверждено победами его инструментов на выставках и конкурсах музыкальных инструментов [3]

Многие критики увидели в домре другой популярный в России в то время инструмент – итальянскую мандолину. *«Андреев <...> вместо настоящей старинной домры, прообраза балалайки, совсем ошибочно пустил в обращение итальянский инструмент, лишь похожий на домру, то есть опять фальсификацию»* [4, с. 3]. Следует отметить, что, действительно, по внешнему виду домра напоминала мандолину, однако обнаруживался и ряд отличий: мандолина имела более продолговатый корпус, широкий, по сравнению с домрой, гриф, квинтовый строй и сдвоенные струны. В тембровом же отношении эти инструменты имели мало сходства, а на домре можно лишь отдалённо имитировать звучание мандолины при помощи игры медиатором у подставки.

На тембровую окраску музыкального инструмента большое влияние оказывает качество древесины, используемое для его изготовления [5]. Реконструированная домра имела корпус, сделанный из таких сортов дерева, как клён и чинар, а дека – из резонансной ели. До сих пор мастера не имеют свободного доступа к технической базе¹ для объективной оценки качества той или иной древесины, а основной метод подбора ели для деки инструмента, как был, так и остаётся «на глаз». *«Качественный глубокий и мощный звук был у того инструмента, на верхней деке которого рисунок годовых колец дерева был симметричен. Это означает, что такая дека сделана из одного цельного куска резонаторной ели, распиленного на две равные половины и расположенного как раскрытая книга»* [7, с. 29]. Кроме правильного отбора материала на качество влияет технология перевозки, хранения, сушки, распиловки и другие факторы заготовки древесины.

¹ С 1968 по 1990 год XX века в стране интенсивно работал Научно-исследовательский и конструкторско-технологический институт музыкальной промышленности – НИКТИМП, много сделавший в областях объективной оценки звуковых и игровых качеств музыкальных инструментов, разработки новых конструкций, материалов и современных технологий изготовления инструментов. [6, с.21]

В XXI веке появилась возможность изготовления инструментов из карбона¹, который славится прочностью, жёсткостью, сравнимой со сталью, но при этом малой массой. В июне 2021 года состоялся первый в мире концерт симфонического оркестра, состоящего из карбоновых инструментов. Музыкальные инструменты из этого материала не боятся перепадов температуры и влажности, а по тембру их сложно отличить от деревянных.

За время существования возрождённой домры материалом для изготовления подставки могли быть груша, клён, черное дерево. В настоящее время она может быть комбинированной: из разных пород дерева с накладкой из белой кости.

Известно, что первые образцы малых домр обладали уникальным мягким звучанием, отличающимся от современных. Многие исследователи связывают это с конструктивными особенностями первых малых домр: инструмент был с декой меньшего объёма. Однако у этого факта была и обратная сторона – инструмент был очень тихим по динамике. В связи с этим работа над изменением конструкции для усиления звучания домры стала вестись практически сразу: размер корпуса стал заметно больше, форма более глубокой, состоящей из 7-9 клёпок, изготавливаемых из клёна или палисандра, а звук заметно ярче [9, с.7]. После проведенных изменений в сторону усиления звучания инструментов, качество тембра становится другим – утрачивается уникальный бархатный тембр.

Домровый панцирь также подвергался конструктивным изменениям. В настоящее время материалом для его изготовления являются твёрдые сорта дерева: клён, палисандр, чёрное дерево и другие. Но в первых образцах восстановленной домры он был врезан в деку, а это уменьшало объём резонансной ели, и, следовательно, инструмент имел меньше улавливаемых

¹ Карбон (от англ. *carbon* – углерод) – ткань из волокон углерода, залитая эпоксидной смолой или другими видами термополимеров [8]

обертонов. Впоследствии, панцирь стал навесным, что отразилось на обертоновом ряде в сторону увеличения.

Гриф домры изменялся и по форме, и по качеству древесины. Вначале он был плоским и похожим на гриф балалайки, но для удобства исполнителей его форма была закруглена. Из-за высокого натяжения струн и риска того, что гриф может деформироваться, шейку грифа стали изготавливать из трёх продольных частей твердых пород дерева, например, накладку на шейку грифа делали из палисандра или чёрного дерева. Лады на грифе домры поддавались экспериментам: существовала попытка углубить лады на инструменте так, чтобы пальцы практически их не ощущали. Сама конструкция не оказывала влияние на тембровые изменения, но давала более лёгкое скольжение пальцев из позиции в позицию без призвуков, что отражалось на звучании инструмента. Но это нововведение не вошло в практику, а проблема появления призвуков при передвижении по грифу стала заметно меньше в связи с повышением мастерства исполнителей на домре.

Долгое время мастера не могли прийти к стандартизации в отношении мензуры домры. Они пытались изготовить инструменты под руку заказчика, изменить натяжение струн, но главной причиной отсутствия единого стандарта можно назвать вариативность основной схемы устройства и трудности объективной оценки тембра звука инструментов с различной мензурой. Тембровые качества современных инструментов от стандартизации мензуры не изменились.

Мастера экспериментировали с размерами и формами корпуса, расположением, количеством и размерами пружин, материалами для изготовления. А. И. Гнездилов¹ изготовил инструмент с кожаной декой. В результате, утратив традиционное тембровое амплуа, звучание домры начало

¹ Александр Ильич Гнездилов – современный мастер по настройке ремонту и изготовлению музыкальных инструментов (г. Барнаул) [10].

напоминать звучание банджо. Данный инструмент в концертной практике домристов не закрепился. Мастером А. А. Спустниковым¹ изготавливались, наряду с традиционными, инструменты ассиметричной нестандартной формы с двумя резонаторными отверстиями в деке. Интересны и его нововведения подставки, полый внутри.

Некоторые изменения конструкции инструмента продиктованы необходимостью расширения диапазона домры. Одним из первых способов решения этой задачи стало добавление ещё одной струны *h* (произошло увеличение диапазона на кварту вниз). Поскольку в первых составах Великолукского оркестра были исполнители, владеющие скрипкой, а вместе с В. В. Андреевым работали музыканты, пришедшие из академической сферы, то возникла идея расширить репертуар Великолукского оркестра при помощи переложений музыки, написанной для симфонического оркестра.

Второй попыткой расширения диапазона стало появление четырёхструнной домры с квинтовым строем, идентичным скрипичному и мандолинному. В этом случае диапазон инструмента увеличился на квинту вниз. Тембровые качества видоизменённой домры стали несколько иными. В целом, четырёхструнная и трёхструнная домры имеют схожий тембр при игре на трёх верхних струнах. Нижняя же струна имеет глухой «бочкообразный» тембр, что делает в целом звучание этого инструмента, но даёт исполнителю определённую свободу выбора концертного репертуара. В настоящее время две разновидности домры – трёхструнная малая и четырёхструнная прима – существуют как два разных инструмента, каждый из которых в тембровом отношении имеет свои достоинства и недостатки.

Диапазон трёхструнной малой домры пытались расширить, как вверх, так и вниз. Добавление ладов в накладке грифа на корпусе инструмента

¹Александр Александрович Спустников (1956-2021) – мастер по изготовлению домр, за время существования Международного конкурса «Созвездие мастеров» в номинации «Домра малая» неоднократно получал медали и дипломы I степени, два из которых за «Лучшие звуковые качества» [11].

расширило охват звукоряда до g^4 . В первоначальном же виде усовершенствованной домры он был от e^1 до a^3 . Также вниз на большую секунду расширить диапазон домристам помогает приём скордатуры, то есть понижения струны e на тон. Домрист И. И. Шитенков¹ в 1978 году предложил следующий инновационный метод понижения струны: при снятии скобы, расположенной на головке грифа под третьей струной, открываются еще два лада, а диапазон таким образом увеличивается на большую секунду.

Большое влияние на тембровые качества инструмента оказывают струны, так как характер их колебаний влияет на насыщенность звука инструмента. Материалом струн первых домр стала сталь, однако нижняя струна e^1 давала много призвуков и ее заменили на стальную с медным обвитием, а у четырёхструнных – квинтовой и квартовой – две нижние струны также были с обвитием. Велись эксперименты тембровых изменений, связанных с натяжением струн, поскольку сильное их натяжение придаёт звучанию инструмента яркость и звонкость, а среднее – способствуют матовости и приглушённости [13].

В известной мере на тембральные характеристики звучания инструмента оказывают и приспособления, при помощи которых извлекается звук. Основным способом звукоизвлечения на домре является игра медиатором. В разное время существования домры медиаторы для неё изготавливались из различных материалов: перьевой роговицы, кости, панциря морской черепахи, кожи, целлулоида, капрона, капролона, эрталона и других видов современного пластика.

«Одной из причин появления открытого, скрипучего звука, имеющего лишние призвуки, является некачественный медиатор (толщина ребра, сточившаяся фаска и т.д.)» [14, с. 32]. Так, кожаный медиатор чаще всего

¹ Шитенков Иван Иванович (1921–1997) – профессор, основатель класса домры Ленинградской консерватории, исполнитель на домре [12].

используется для игры на других разновидностях домры – альтовой и басовой : для достижения мягкого бархатистого звучания. Мягкий капроновый медиатор используется, как на альтовой и басовой домрах, так и на малой для достижения тихого матового тембра. Для более пронзительного и яркого звучания на малой и альтовой домрах играют капролоновым или эрталоновым медиаторами. Для достижения различных тембровых эффектов исполнители прибегают к игре у подставки или на грифе, а иной раз при помощи перевернутого медиатора или монетой для достижения зловещего звучания. Звукоизвлечение на домре смычком, которое используется в сочинениях Т. П. Сергеевой и А. В. Чайковского, даёт совершенно иную тембровую окраску домре: грубоватую с присвистом и призвуком.

Новым веянием XXI века является стремление современных исполнителей к универсальному инструментализму. *«Равное владение обоими (трёхструнной и четырёхструнной домрами – комментарий мой А. С.) насущная потребность времени»* [15]. Многие из музыкантов осваивают сразу несколько инструментов: трёхструнную малую домру, четырёхструнную домру приму, домру альт, басовую домру, мандолину или мандолу. Это заставляет мастеров проводить эксперименты по созданию инструментов гибридного типа. В 2011 году А. В. Дормидонтов создал инструмент с двумя грифами, сочетающий в себе домру малую и домру четырехструнную либо альтовую. *«Необходимость поиска новых решений для модернизации струнно-щипкового инструментария в настоящее время очевидна, так как для продолжения развития исполнительства на новом уровне нужно новое качество инструментов, новые конкретные действия в этом направлении»* [16, с. 13]. Ещё одним примером эксперимента подобного рода является также созданная в 2015 году в Москве домролина – гибрид домры и мандолины [17]. Изготовление подобных инструментов пока единичны, как и их появление в концертной практике.

В настоящее время существуют домры с традиционным устройством, но со встроенным микрофоном, а также электроинструменты с иной, более плоской конструкцией корпуса. С одной стороны, это способствует некоторому обезличиванию окраски тембра, так как звучание таких домр во многом зависит от уровня мастерства звукорежиссёра. С другой стороны, их использование открывает композиторам и исполнителям новые возможности. *«Эти инструменты оказались способными не только имитировать звучание традиционных инструментов на механико-акустической системе, но и создавать неизвестные ранее оригинальные тембры и звуковые эффекты»* [18, с. 3].

В результате рассмотрения различных путей совершенствования конструкции домры можно прийти к следующим выводам. На всём протяжении существования домры постоянно происходили изменения в её конструкции. Все они, так или иначе, повлияли на тембровое разнообразие звучания инструмента. Эксперименты велись, как в поисках лучших сортов древесины, так и в подборе оптимальных размеров корпуса, деки, резонансных отверстий, количества пружин и клёпок в кузове домры. Перед мастерами-изготовителями, как ранее, так и в настоящее время ставилась задача принять оптимальное решение в применении сбалансированного сочетания всех составляющих сложной конструктивной системы устройства инструмента.

Расширение диапазона привело к появлению различных по своим тембровым характеристикам разновидностям домр – трёхструнной и четырёхструнной. Это позволило домристам исполнять различный оригинальный репертуар, а также открыло возможности исполнения произведений, написанных для скрипки, флейты и других инструментов академической сферы. Расширенный диапазон четырёхструнной домры максимально приблизился к диапазону скрипки.

Звук домры, извлечённый при помощи различных приспособлений, с точки зрения тембровой характеристики может изменяться до неузнаваемости. Кроме того, обнаруженные разные способы применения одного и того же вида средства звукоизвлечения (например, медиатора) также способны открыть новые грани звучания инструмента, обогатить темброво-колористические характеристики домры. Работа над изменением тембра инструмента в этом направлении ведётся и в настоящее время. Современные медиаторы, могут быть различными по форме, материалу и качеству.

Нынешние условия бытования музыкальной культуры, связанные с повсеместным ростом электронных и компьютерных технологий привели к тому, что инновационные технологии проникают и в процесс изготовления музыкального инструментария. Большинство академических инструментов имеют свои версии, сделанные с применением новейших технологий: скорость мышления, конкурентная среда, стремление к универсализму.

Музыкальная культура в настоящее время существует в условиях жёсткой конкурентной среды. Возможно, этот факт инициировал поиски свежих идей для модернизаций инструментов, а также такое современное явление, как инструментальный универсализм. Благодаря этому появились двухгрифовые гибридные версии инструментов, сочетающих в себе различные виды домр: трёхструнной и четырёхструнной, малой и альтовой, домры и мандолины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вертков К. А. Русские народные инструменты. – Л., 1975. – 280 с.
2. Махан В. В. Домра в России: истоки и возрождение: Автореф. дисс... канд. искусствоведения. – М., 2017. – 30 с.
3. Гребенников В. В. Семён Иванович Налимов (1857-1916) [Электронный ресурс] // Валерий Гребенников: Русская балалайка. – URL: <http://www.balalaika-master.ru/paper/14/> (дата обращения: 05.12.2021).

4. Веймарн П. П. Апостолы народно-музыкального творчества // Сын отечества. – 1898. – № 134. – С. 3.
5. Федюков В. И., Салдаева Е. Ю. Резонансная древесина [Электронный ресурс] // Дерево.ru [специализированный журнал]. – URL: http://www.derewo.ru/derewo_jornal_pdf/2011/mir-dereva-one-page-3.pdf (дата обращения: 15.12.2021).
6. Порвенков В. Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов. – М.: Музыка, 1990. – 136 с.
7. Казаков Ю. М. Как улучшить конструкцию домры // Народник– 2000. – № 4. – С. 28-29.
8. Что такое углеткань или карбон [Электронный ресурс] // Новый композит. – URL: <https://shopnewcomposite.ru/blogs/chto-takoe-ugletkan-ili-karbon> (дата обращения: 10.12.2021).
9. Прокопенко Н. А. Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов: учеб. пособие для муз. училищ. – М.: Музыка, 1977. – 103 с.
10. Александр Гнездилов и музыка древности [Электронный ресурс] // Алтай – «жемчужина» России. – URL: <http://www.3.b-u-b-lic.com/aleksandr-gnezdilov-i-muzyka-drevnosti/> (дата обращения: 17.12.2021).
11. Гребенников В. В. Мастера – участники конкурса мастеров фестиваля [Электронный ресурс] // Валерий Гребенников: Русская балалайка [сайт]. – URL: <http://www.balalaika-master.ru/paper/14/> (дата обращения: 05.12.2021).
12. Томилова О. У истоков кафедры народных инструментов (о жизни профессора И.И. Шитенкова) [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова – URL: http://old.conservatory.ru/files/alm_09_07_tomilova.pdf (дата обращения: 16.12.2021).
13. Бабиченко Д. Л. Качество звучания инструмента и струны [Электронный ресурс] // Русские струны. – URL: <http://www.gmstrings.ru/articles/obshchie-voprosy-i-teoriya/kachestvo-zvuchaniya-instrumenta-i-struny/> (дата обращения: 10.12.2021).

14. Волчков Е. А. Качество медиатора на качество звукоизвлечения // Народник – 2007. – № 1. – С. 32-34.
15. Круглов В. П. Школа игры на домре. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 196 с.
16. Дормидонтов А. В. Эволюция конструкции домры, посадки и постановки игрового аппарата домриста: учебно-методическое пособие. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2017. – 36 с.
17. Мочалова Е. Н. Мандолинное и домровое исполнительское искусство: пути развития и взаимодействия: Автореф. дисс... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2018. – 29 с.
18. Кузнецов Л. А. Основы теории, конструирования, производства и ремонта электромузыкальных инструментов. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 312 с.

REFERENCES

1. Vertkov K. A. Russkie narodnye instrumenty. L., 1975. 280 p.
2. Mahan V. V. Domra v Rossii: istoki i vrozozhdenie: Avtoref. diss... kand. iskustvovedenija. M., 2017. 30 p.
3. Grebennikov V. V. Semjon Ivanovich Nalimov (1857-1916) // Valerij Grebennikov: Russkaja balalajka. URL: <http://www.balalaika-master.ru/paper/14/> (accessed: 05.12.2021).
4. Vejmar P. P. Apostoly narodno-muzykal'nogo tvorchestva // Syn otechestva. 1898. # 134. Pp. 3.
5. Fedjukov V. I., Saldaeva E. Ju. Rezonansnaja drevesina // Derevo.ru. URL: http://www.derewo.ru/derewo_jornal_pdf/2011/mir-dereva-one-page-3.pdf (accessed: 15.12.2021).
6. Porvenkov V. G. Akustika i nastrojka muzykal'nyh instrumentov. M.: Muzyka, 1990. 136 s.
7. Kazakov Ju. M. Kak uluchshit' konstrukciju domry // Narodnik 2000. # 4. Pp. 28-29.
8. Chto takoe ugletkan' ili karbon // Novyj kompozit. URL: <https://shopnewcomposite.ru/blogs/chto-takoe-ugletkan-ili-karbon> (accessed: 10.12.2021).

9. Prokopenko N. A. Ustrojstvo, hranenie i remont narodnyh muzykal'nyh instrumentov: ucheb. posobie dlja muz. uchilishh. M.: Muzyka, 1977. 103 p.
10. Aleksandr Gnezdilov i muzyka drevnosti // Altaj «zhemchuzhina» Rossii. URL: <http://www.3.b-u-b-lic.com/aleksandr-gnezdilov-i-muzyka-drevnosti/> (accessed: 17.12.2021).
11. Grebennikov V. V. Mastera uchastniki konkursa masterov festivalja // Valerij Grebennikov: Russkaja balalajka. URL: <http://www.balalaika-master.ru/paper/14/> (accessed: 05.12.2021).
12. Tomilova O. U istokov kafedry narodnyh instrumentov (o zhizni professora I.I. Shitenkova) // Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova URL: http://old.conservatory.ru/files/alm_09_07_tomilova.pdf (accessed: 16.12.2021).
13. Babichenko D. L. Kachestvo zvuchanija instrumenta i struny // Russkie struny. URL: <http://www.gmstrings.ru/articles/obshchie-voprosy-i-teoriya/kachestvo-zvuchaniya-instrumenta-i-struny/> (accessed: 10.12.2021).
14. Volchkov E. A. Kachestvo mediatora na kachestvo zvukoizvlechenija // Narodnik 2007. # 1. Pp. 32-34.
15. Kruglov V. P. Shkola igry na domre. M.: RAM im. Gnesinyh, 2003. 196 p.
16. Dormidontov A. V. Jevoljucija konstrukcii domry, posadki i postanovki igrovogo apparata domrista: uchebno-metodicheskoe posobie. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2017. 36 p.
17. Mochalova E. N. Mandolinnoe i domrovoe ispolnitel'skoe iskusstvo: puti razvitija i vzaimodejstvija: Avtoref. diss... kand. iskusstvovedenija. Rostov-na-Donu, 2018. 29 p.
18. Kuznecov L. A. Osnovy teorii, konstruirovanija, proizvodstva i remonta jelektromuzykal'nyh instrumentov. M.: Legkaja i pishhevaja promyshlennost', 1981. 312 p.

Покладова Елена Викторовна

кандидат педагогических наук, доцент
кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования,
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,
e-mail: pokladova-lena@mail.ru

Канчо Марсело Луис Эулер

магистрант
кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования,
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»,
e-mail: sagitario_598_5@hotmail.com

Pokladova Elena V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education,
Krasnodar State Institute of Culture

Cancho Marcelo Luis Euler

Master's Student,
Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education,
Krasnodar State Institute of Culture

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ КЕНЫ И ЧАРАНГО В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ПЕРУ

Аннотация. Выявляя некоторые аспекты бытования традиционных музыкальных инструментов кены и чаранго в инструментальном исполнении в Перу, авторы приходят к выводу о сосуществовании тенденций «индихенизма» и «европеизма» в музыкальной культуре современного Перу и стран Андской группы. Также авторы обращают внимание на принципиальное различие исполнительских практик, методик обучения и изучения музыкального наследия данных инструментов в контексте обозначенных тенденций.

Ключевые слова: традиционные музыкальные инструменты, кена, чаранго, исполнитель, музыкальный фольклор, композиторская школа, методики обучения.

SOME FEATURES OF THE EXISTENCE OF KENA AND CHARANGO IN THE MUSICAL CULTURE OF MODERN PERU

Abstract. Revealing some aspects of the existence of traditional musical instruments quena and charango in instrumental performance in Peru, the authors come to the conclusion about the coexistence of the tendencies of "Indigenism" and "Europeanism" in the musical culture of modern Peru and the countries of the Andean group. The authors also draw attention to the fundamental difference between performing practices, methods of teaching and studying the musical heritage in the context of the identified trends.

Keywords: traditional musical instruments, quena, charango, performer, musical folklore, composer school, teaching methods.

Музыкальная культура Латинской Америки исторически формировалась на базе трех культурных источников: американского (индейского), европейского (в первую очередь испанского и португальского) и африканского. Вклад и последующая роль каждого из них в разных регионах континента были неодинаковы и зависели от сохранности и уровня индейской культуры, наличия и численности негритянского населения, а также характера его экономического, политического и культурного развития. Эти три различных генетических корня сегодня хорошо видны в структуре современной латиноамериканской музыки – можно отметить музыку индейскую, креольскую и афроамериканскую. При этом в Латинской Америке немного регионов, где присутствовал только один из указанных музыкальных пластов; как правило, на одной территории сосуществуют какие-либо два из них или же все три.

В каждой стране Латинской Америки можно отметить разнообразие и взаимодействие указанных музыкальных пластов в контексте их музыкальных культур. В этой связи можно выделить три основные группы стран Латинской Америки по признаку преобладания одного из музыкальных

пластов. В Мексике, в странах Центральной Америки, в Чили, Аргентине, Уругвае и Парагвае доминирует креольская музыка, на Кубе и в Бразилии – афроамериканская, в Боливии, Перу и Эквадоре – индейская.

Существование индейской музыки зависело в первую очередь от этнических факторов. Так, например, переход мексиканских индейцев на испанский язык способствовал размытию границ индейской музыки и усилению креольской музыкальной традиции. В Андских же странах, находящихся в высокогорных районах, с преобладающим индейским населением и усилившимся процессом консолидации народностей кечуа, древняя индейская музыка сохранилась в том виде, в каком была создана столетия назад. Она и определила облик национальной музыкальной культуры каждой из этих стран.

В настоящей статье представляется возможным проследить процесс изучения традиционного инструментального исполнительства на примере двух традиционных инструментов Перу – кены (queña) и чаранго. Важным нам видится аспект соотношения «индихенизма» (в переводе с испанского – туземный, автохтонный) и «европеизма» в развитии исполнительства на этих национальных традиционных музыкальных инструментах, а также изучения особенностей исполнительских традиций в процессе формирования композиторской школы и системы музыкального образования в Перу.

В странах Андской группы (Перу, Боливия, Эквадор, Колумбия, Венесуэла) влияние западноевропейской музыки было не столь сильным, как на востоке Южной и Центральной Америки. Это объяснялось труднодоступностью этих стран для прибывавших в Латинскую Америку миссионеров и гастролирующих музыкантов. Однако именно в Перу традиционное музицирование достигло больших высот – сказалось и местоположение страны, и преобладание индейского населения, и относительная свобода от засилья религиозных христианских деятелей и

общин, что позволило перуанской музыке сохранить свою уникальность и самобытность. В.Р. Доценко отмечает, что «В странах Андской группы вся первая половина XX века прошла под знаком ярко выраженного индихенизма» – сочувственного интереса к жизни, истории и культуре коренных народов, стремление воспроизвести особенности их менталитета, духовного мира и художественного восприятия [1, с. 215].

Интерес к индейскому фольклору наметился в Перу еще в XIX веке, когда исполнители-гитаристы стали записывать и исполнять индейские мелодии – можно назвать имена Луиса Флореса и Мануэля Моне, Рафаэля Падереса и Марселино де Леона, Пио Венсеслава Оливера. Считается, что мелодии, собранные Оливером, относятся еще к доколумбовой эпохе. В 1897 году в Перу было издано исследование, посвященное анализу ладовой структуры индейской музыки, сделанное композитором и музыковедом Хосе Кастро. В 1908 году Леандро Альвинья издал монографию «Инкская музыка». Отдельно можно отметить деятельность Даниэля Аломии Роблеса, музыканта индейского происхождения, получившего музыкальное образование в столице Перу Лиме, который более десяти лет занимался записью индейской музыки, классифицируя ее по ритмомелодическим характеристикам и по районам. В общей сложности ему удалось собрать около полутора тысяч мелодий. Усилиями другого композитора, Теодоро Валькарсея, был издан сборник «180 фольклорных мелодий», собственноручно им собранных и записанных.

Результатом этого пристального внимания к индейскому фольклору стало развитие инструментального исполнительства на народных инструментах. Этот процесс не был быстрым – только к концу XX века эта очень важная для музыкальной культуры тенденция оформилась в совершенную методику обучения игры на таких древних, имеющих многовековую историю перуанских музыкальных инструментах, как кена (La

Quena), зампонья (Zampona), андская арфа (домингача), кларин кахамаркино, бандуррия Кускена и чаранго. Существуют уникальные методики, пособия и руководства по освоению этих музыкальных инструментов, некоторые их аспекты и будут рассмотрены далее.

Происхождение названия «quena» носит диффузный характер, поэтому только записи летописцев и музыковедов могут дать нам представление о значении его имени и происхождении этого слова [8, с. 17].

По словам аргентинского музыковеда Карлоса Веги Санчеса, брат Доминго де Санто Томас включает термин «pincullo» (пинкольо) в лексикон или словарь общего языка в Перу, в 1560 году, в Испании. Он также добавляет, что впоследствии термин «pincullo» можно увидеть в словаре Диего Гонсалеса Ольгуина, напечатанном в 1608 году, заключив, что оба термина живут в устном течении до сегодняшнего дня и применяются к кене при некоторых обстоятельствах.

Термин «пинкольо» применим больше к наиболее общему типу инкских вертикальных флейт, однако для кены было присуще такое конструктивное решение, которое отличало ее от них и способствовало ее наилучшим акустическим качествам.

Термин аборигенов «кена» впервые задокументирован в лексиконе отца Людовико Бертонио, напечатанном в 1612 году, следующим образом: «Кена – это единственная трость как флейта, чтобы петь лежа» [7, с. 10].

О происхождении кены размышляет перуанский антрополог и музыкант-педагог Луис Э. Валькарсель, считающий, что происхождение кены заставляет нас углубиться в изучение духовых инструментов доиспанского происхождения, выполненное археологами и музыковедами, которые раскрывают прогресс древних цивилизаций в области музыки. Другой исследователь, Боланьос (1985) утверждает, что в районе Чильки и Азии, недалеко от Лимы, были обнаружены кены, возраст которых –

предположительно около 500 лет. Исследованиями происхождения кены также занимался Карлос Вега, считавший звучание кены мрачным, грустным и заунывным.

Тростниковая кена - самая распространенная, она обладает лучшими музыкально-акустическими качествами. Однако столетия назад кены изготавливались из глины, кости, и даже из камня. Возможно, что именно эти материалы и способствовали сохранности музыкальных инструментов в древних перуанских захоронениях. Захоронения побережья содержат большое количество этих кен, которые, по-видимому, равномерно распределены на юге и на севере этого региона. Глиняные кены и кены, изготовленные из костей животных (берцовая кость ламы) были известным в древнем Перу и использовались в ходе магических обрядов и ритуалов.

Согласно «карте инструментов популярного использования в Перу», составленной Национальным институтом культуры (INC) Перу, кена относится к семейству зубчатых аэрофонов, изготовленных из кости и открытой трубки с обеих сторон. Кена изготовлена на открытой трубке с обеих сторон, ее приблизительные размеры: длина от 37 до 40 см, внешний диаметр от 25 до 28 мм и внутренний диаметр от 18 до 20 мм; Толщина стенок от 3 до 4 мм. Все это характерно для кены, настроенной в соль мажоре.

Каменные кены были широко распространены у инков, их изображения были обнаружены на инкских каменных рисунках. Костные же кены упоминаются в книге К. Веги в связи с распространенной в горных районах Перу легендой о влюбленном юноше, который сделал кену из берцовой кости своей умершей возлюбленной [4, с. 195].

Достаточно дискуссионными являются характеристики звучания кены, встречающиеся у исследователей. Карлос Вега отмечает, что «заунывные и меланхолические звуки кены вызывают в душе печаль и грусть» [6, с. 195].

Бернаре Кобо обращал внимание на репертуар кены – «эндечас» (плачи по погибшим), объясняя тем самым характер ее звучания и принадлежность погребальному ритуалу, об архаичности которых свидетельствует пентатонность и двухдольная метрика с двухдольными ритмическими ячейками. Однако сегодня диапазон кены охватывает две октавы, а технические возможности позволяют применять разного рода мелизматику – форшлаги и трели, а также исполнительские приемы легато и стаккато. В современной исполнительской практике на кене исполняются и танцевальные наигрыши уайно (самый популярный в Андах массовый хороводный танец, исполняемый мужчинами и женщинами и насчитывающий множество фигур).

В течение веков единственным способом передачи исполнительского опыта игры на кене оставался устный, не опирающийся на какую-либо систему записи наигрышей. С начала XX века интерес к этой музыке стали проявлять профессиональные музыканты, многие из которых имели консерваторское образование, полученное как в странах Латинской Америки, так и в Западной Европе.

В процессе формирования единой универсальной методики обучения игре на кене, на первый план вышли авторские методики, такие, как, например, Рэймона Тевено или Франсиско Диаса.

Франсиско Диас предлагает особое положение губ и рта при звукоизвлечении.

Еще один исполнитель Омар Сальгадо, известный своей оригинальной методикой игры на кене, предлагает адекватную высоту пальцев: на основе медленных движений, соответствующая высота и расстояние пальцев откалиброваны относительно отверстий кены. Упражнения по механическому управлению рукой и пальцами состоят из давления определенной силы, с одновременным закрытием всех отверстий, а затем,

подняв пальцы на один сантиметр от отверстий, необходимо расслабить руку.

Работа, проделанная Рэймоном Тевено, также является важным вкладом в распространение кены и ее изучение в Перу. Согласно Рэймону Тевено, существует шесть основных правил для производства звука в кене:

1. Верхняя губа хорошо растягивается и прижимается к зубам.
2. Губа больше, чем на 1 мм над U-образным устьем кены, не касаясь двух углов (или кончиков) этой буквы U и не закрывая ее.
3. Нижняя губа, слегка входящая в кену и высотой $\frac{3}{4}$ от цилиндра, то есть посередине между диаметром и U.
4. Плотнo прижмите основание кены к подбородку.
5. Ищите хороший наклон, миллиметр за миллиметром и дуйте, не прилагая чрезмерных усилий.
6. Совместите две губы на одной и той же вертикали и не открывайте слишком сильно. Таким образом, звук будет лучше направляться, если выходное отверстие для воздуха небольшое.

В своем труде «Метод кены» («Quena Method») Рэймон Тевено опубликовал и кенический репертуар, основанный на перуанском и латиноамериканском фольклоре.

Здесь хорошо прослеживается история бытования кены – архаичного, имеющего сакральное значение перуанского музыкального инструмента, репертуар которого практически не претерпел на себе влияния испанской музыки: преобладание пентатоники, а также «тритоники» (лада, состоящего из трех ступеней), также свидетельствует о возрасте мелодий, создаваемых для кены, в Андах, еще в доколумбову эпоху. К этому же выводу приходят в своих исследованиях Карлос Вега, его ученица Исабель Аретс, Андрес Сас-Орчасаль, а также российские исследователи П. А. Пичугин [2] и

В. Р. Доценко [1]. Кена как инструмент индейской музыки, на протяжении веков смогла остаться артефактом автохтонной культуры.

Еще одним достаточно распространенным музыкальным инструментом Перу является чаранго – струнный щипковый инструмент с длительной и богатой историей, средой бытования которого является культура народов Анд, в регионах Андского плато Южной Америки, населенными народами кечуа и аймара. Происхождение чаранго имеет свою изначальную локализацию за пределами границ Перу. Независимо от этого, его бытование, его постоянство в течение нескольких столетий было более сильным в горных анклавах от Альтиплано, на сегодняшний день его главными ареалами бытования являются Боливия и Перу.

Хосе Мария Аргуедас, исследуя бытование и функционирование чаранго, находит его в различных социокультурных контекстах, как главный предмет, принадлежащий героям в рассказах из устного народного творчества. Самые храбрые индейцы и певцы Перу, герои и всадники из Пампакангалло и из Коллао носят чаранго, привязанные к талии. И в родной деревне, и в горах, и в тюрьме, и в пампасах, чаранго – это голос самых известных музыкантов Анд. Так же, как и кена, чаранго в настоящее время является самым любимым и выразительным музыкальным инструментом в Перу.

Однако сегодня до сих пор не все ясно относительно происхождения чаранго. С одной стороны, считается, что это музыкальный инструмент индейцев, народов кечуа и аймара. С другой стороны, он появился в Андах в период Конкисты. Гитара в те времена, безусловно, была завезена в Анды испанцами и стала известной у индейцев.

Чаранго – более миниатюрный инструмент, чем гитара, в длину он может составлять 40-55 сантиметров. Можно предположить, что это было связано с частыми переездами музыкантов и необходимостью легкости

транспортировки, тем более, что инструмент крепился к поясу человека. Также, возможно, сказалось и то, что средний рост представителей народов кечуа и аймара намного ниже, чем средний рост европейцев, и испанский инструмент был бы велик для них.

В разных местностях чаранго изготавливается по-разному, согласно локальным традициям. Мастера могут варьировать размер инструмента, форму деки, горлышко, а по регионам есть разница в материале дерева: это ива, орех или кедр. Инструмент обычно имеет 5 сдвоенных струн, хотя есть и другие разновидности. Звукоизвлечение производится плектром. Задняя дека традиционно изготавливается из панциря броненосца.

С броненосцем связана любопытная легенда, сохранившаяся у индейцев. Она была записана писателем Хильдебрандо Кастро Позо, и в ней рассказывается об индейце, покинувшем свою деревню высоко в горах, и ушедшего жить на чужбине. Однако, не выдержав тоски по родной деревне, он решил вернуться, но сначала отправил туда броненосца. Они оба заблудились, и броненосец умер от голода. Тогда индеец сделал из его панциря музыкальный инструмент, в сопровождении которого всю оставшуюся жизнь пел свои песни.

На протяжении веков для изготовления чаранго использовался панцирь броненосца, но только при условии, что животное умерло своей смертью, т.е. не было убито. Считалось, что негативная энергия насильственной смерти плохо повлияет на качество звука инструмента. В наши дни изготовление чаранго из панциря броненосца запрещено, современные инструменты изготавливаются из дерева.

Необходимо отметить множественность форм культурного самовыражения, которые окружают чаранго сегодня. Это форма инструментов, их настройки, их религиозные, церемониальные функции, искусство, обычаи и легенды, благодаря широкой географической

разбросанности. Поэтому ответ относительно происхождения чаранго трудно дать, прежде всего, потому что инструмент подвергся сильному культурному взаимодействию, которое вызвало его естественное рассеяние в самых разных местах, как в районе Анд, так и вне его.

С другой стороны, чаранго претерпел длительный процесс креолизации, адаптации к каждому месту, поскольку за период его распространения произошел эволюционный процесс, который отделил его от старых вихуэл или лютней XVI века, которые, вероятно, были наиболее распространенными.

В пользу креолизации чаранго говорит исследование Вацлава Шольца, подробно описывающего составы оркестров, сопровождающих танцы индейцев. Автор отмечает, что на скрипке, арфе и чаранго играют исключительно метисы [3, с. 93].

На сегодняшний день важным руководством по обучению игре на чаранго является книга Феликса Паниагуа Лоза «Эль Чаранго» [4], написанная им в 1970-х гг. XX в. О деятельности Ф. Лоза с большим уважением отозвался Хосе Мария Аргуедас, исследователь традиционной музыки Перу и основатель Школы традиционной музыки Перу. Много лет Ф. Лоза был преподавателем одного из самых важных институтов музыки региона Пуно – Музыкального центра Теодоро Валькарсея, основанного в 1955 году. Вместе со своими коллегами Феликс Паниагуа Лоза участвовал в записи двух альбомов в качестве участника группы *charanguista*, окончательно определив и солирующий, и «аккомпанирующий» стиль этого инструмента, сумев прочно интегрировать инструмент в систему обучения игре на традиционных инструментах.

В музыкальном плане стиль Ф. Паниагуа Лоза указывает на исполнительские традиции народа аймара. Одним из приемов его игры является энергичное мощное бренчание и множественные тремоло: «... Я

играю двумя пальцами (одновременно указательным и безымянным правой рукой)... и они, кажется, играют на двух чаранго...» [4, с. 15]. В то же время он четко определяет мелодическую кантабиле, одновременно производя бренчание как главное достоинство горного музыканта. Как солист, он представляет нотные тексты, которые переходят от гомофонии к мелодии, сопровождаемой сложными и резкими арпеджио, играемыми большим пальцем в последних двух порядках инструмента, в качестве аккомпанемента.

Книга Ф. Панигуа Лоза начинается с исторического обзора чаранго, основанного на предшествующих событиях, хрониках и описаниях контекста его развития; затем он представляет ценную описательную таблицу географического положения чаранго в Перу, указывая провинции, департаменты и географически-культурные пространства, в которых распространяется их практика. Также автор акцентирует внимание на магически-религиозном символизме коренных традиций Альтиплано. Затем, в главе, посвященной типам и структурам создания чаранго, он упоминает морфологические различия между чаранго и чилладор, описывая некоторые различия в исполнении между ними.

Несмотря на появление методик и руководств по обучению на традиционных музыкальных инструментах в Перу, нельзя не отметить, что в перуанском инструментальном исполнительстве еще очень сильна устная традиция. Исследователи отмечают, что сегодня уже можно вести речь об исполнительских школах. Однако существует много расхождений во взглядах исполнителей на исполнительские приемы, силу звучности, систему записи и обозначений.

Рассмотрев данные аспекты и особенности возникновения, бытования и распространения таких традиционных музыкальных инструментов Анд, как кена и чаранго, можно сделать следующие выводы.

Музыкальная культура индейских народов не была изолирована от окружающего мира, несмотря на географическое положение и расположение в высокогорных районах андских стран. Контакты индейской музыки с испанской, а затем с креольской, имели место в ходе Конкисты. Этот процесс взаимодействия продолжился и после завоевания Перу и Андскими странами независимости, а в наши дни он усложнился еще одним взаимодействием – с западноевропейской и неевропейскими (например, азиатской и африканской) музыкальными традициями.

Бытование такого музыкального инструмента как кена, проходило в русле индихенизма. Использование кены в религиозных ритуалах, а также для сопровождения танцев и праздничных процессий, не исключило возможности исполнения на кене «личных» сольных композиций, которые каждый индеец кечуа или аймара мог исполнять «для себя», в минуты одиночества или пастушеских работ в безлюдных горных долинах. Мелодический облик наигрышей на кене (диатоничность, пентатоника) и ритмические особенности (преобладание двухдольной метрики и простых ритмических групп, преобладание спокойных темпов) свидетельствуют об их архаичности и консервативности. Созерцательность и неторопливость, неспешный ритм жизни народов кечуа и аймара в горах Анд нашли свое отражение в характере музыки для кены.

Андская чаранго явилась одной из моделей гитары, пришедшей в страны Латинской Америки, наряду с кубинским трес, венесуэльской куатро, мексиканской хараной, панамской мехорано и многочисленными локальными вариантами моделей, которые обладают и своими конструктивными особенностями, исполнительскими приемами и тембровыми отличиями. Разумеется, помимо западноевропейских, испанских особенностей гитарного исполнительства, его национального своеобразия, здесь нашли отражение и особенности локального многообразия, ведь

недаром в перуанской чаранго варьируются и размеры, и количество струн, и строй. Логично было бы предположить, почему чаранго явилась любимым инструментом метисов и креолов – потомкам испанцев был близок неукротимый характер блестящих испанских гитарных композиций, которые народные исполнители, следовавшие устной традиции, обогатили своими индивидуальными исполнительскими приемами.

По мнению Л. Валькарселя, «индейская и индометисская музыка и танцы обладают устойчивым иммунитетом по отношению к иностранным танцам и европейской или африканизированной музыке – в противоположность тому, что происходит в музыке креолов и белых метисов, которая прямо и постоянно принимает музыкальные и хореографические влияния и моды» [5, с. 188]. Поэтому истории бытования кены и чаранго явились яркими примерами сосуществования «индихенизма» и «европеизма» в музыкальной культуре Перу и всех стран Андской группы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доценко В.Р. История музыки Латинской Америки XVI-XX веков. – М.: Музыка, 2010. – 368 с.
2. Пичугин П. Музыкальная культура андских народов. – М.: Наука, 1979. – 87 с.
3. Шольц В. Индейцы озера Титикака / Пер. с чеш. Д. В. Недосекина – М.: Мысль, 1970. – 142 с.
4. Loza Felix Paniagua, El Charango. Es una publicacion de la Oficina Universitaria de Proyeccion Social y Extencion de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno.
5. Valcarcel L.E. Ruta cultural del Peru. – Lima, 1964.
6. Vega C. Los instrumentos musicales aborigenes y criollos de la Argentina. – Buenos Aires, 1946.

7. Vilcapoma J. Alejandro Vivanco. La Quena de todos los tiempo, vida y obra. – Lima: Nuevo Mundo Ediciones, 1999.
8. Vivanco A. Didáctica de la quena peruana. – Lima: Editorial Lima, 1974. – 73 p.

REFERENCES

1. Docenko V.R. Istorija muzyki Latinskoj Ameriki XVI-XX vekov. M.: Muzyka, 2010. 368 p.
2. Pichugin P. Muzykal'naja kul'tura andskih narodov. M.: Nauka, 1979. 87 p.
3. Shol'c V. Indejcy ozera Titikaka / Per. s chesh. D. V. Nedosekina M.: Mysl', 1970. 142 p.
4. Loza Felix Paniagua, El Charango. Es una publicacion de la Oficina Universitaria de Proyeccion Social y Extencion de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno.
5. Valcarcel L.E. Ruta cultural del Peru. Lima, 1964.
6. Vega C. Los instrumentos musicales aborigenes y criollos de la Argentina. Buenos Aires, 1946.
7. Vilcapoma J. Alejandro Vivanco. La Quena de todos los tiempo, vida y obra. Lima: Nuevo Mundo Ediciones, 1999.
8. Vivanco A. Didáctica de la quena peruana. Lima: Editorial Lima, 1974. 73 p.

Бычкова Екатерина Сергеевна

старший преподаватель
департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: bychkova@mgpu.ru

Мурзак Ирина Ивановна

кандидат филологических наук,
доцент департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: imurzak@mgpu.ru

Мальцева Ольга Владимировна

старший преподаватель департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: ovm071@yandex.ru

Лаврентьева Елена Юрьевна

старший преподаватель департамента социально-культурной
деятельности и сценических искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: Lavrentiva@mgpu.ru

Bychkova Ekaterina S.

Senior Lecturer of the Department of Social and Cultural
Activities and Stage Arts,
Moscow City University

Murzak Irina I.

Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of the Department of Social and Cultural activities
and stage arts,
Moscow City University

Maltseva Olga V.

Senior Lecturer of the Department of Socio-Cultural Activities
and Performing Arts,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

Lavrentieva Elena Yu.

Senior Lecturer of the Department of Socio-Cultural Activities
and Performing Arts,
Moscow City University

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ НА ДИВАНЕ
ИЛИ ЗОЛОТАЯ МАСКА КАК МЕТАФОРА
(онлайн-аплодисменты и эксперимент над зрителем)

Аннотация. Статья посвящена проблеме восприятия сценических форм
в эпоху пандемии. Долгое время театральное искусство оставалось

практически неизменным, а его жанрами были устойчивыми. Но с появлением кино, видеоигр и интернета режиссеры начали искать новый язык общения со зрителем и придумывать иные подходы к постановке. Они стали интегрировать в свои спектакли другие виды искусств, вовлекать зал в действие и проводить представления в необычных местах. В свою очередь зритель обретает новый опыт рецептивной практики.

Ключевые слова: интерпретация, новые формы, рецепция, коммуникация, режиссер, зритель.

THEATER FESTIVAL ON THE COUCH, OR THE GOLDEN MASK AS A METAPHOR

(Online applause and an experiment on the viewer)

Abstract. The article is devoted to the problem of perception of stage forms in the era of the pandemic. For a long time, the theatrical art remained almost unchanged, and its genres were stable. Nevertheless, with the advent of cinema, video games and the Internet, directors began to look for a new language of communication with the audience and come up with other approaches to the production. They began to integrate other types of art into their performances, involve the hall in action and hold performances in unusual places. In turn, the viewer gets a new experience of receptive practice.

Keywords: interpretation, new forms, reception, communication, director, viewer.

В меняющемся мире ковидной изоляции, вопрос о существовании границ театра – самый насущный. Зрелищное искусство ищет новые формы, новые способы коммуникации со зрителем. Сегодня почти каждое сценическое произведение пытается пересмотреть существующие правила игры как создания произведения, так и его восприятия. Поскольку театр – игра, правила игры могут меняться.

Самое главное в искусстве – это отношения художественного произведения и зрителя, точнее то, как теперь театр или современное искусство взаимодействуют со зрителем в онлайн-пространстве. В ситуации карантина, и когда он закончится, мир уже не может жить по-другому. Родились новые формы: социальный театр, променад-театры, сайт-специфик Rimini Protokoll, а есть и подражатели этих жанров, которые просто запускают виртуальные экскурсии-квесты – все эти формы появились тогда, когда интернет стал основным средством коммуникации. Почти символично, что Международный День Театра пришелся на карантинные дни. Маска стала не метафорой театрального действия, а необходимостью для социального контакта. И фестиваль «Золотая маска» воспринимался несколько иронично. Даже на красной дорожке все должны быть в масках вовсе не карнавальных.

«Я думаю, за это время общения онлайн вы к нам настолько привыкнете, что не захотите расставаться – и настолько соскучитесь по живому общению в зрительном зале, что хлынете в театр, как только это станет возможным», – сказал театровед Лев Додин. Но нет, зритель не хлынул в театр, напротив, весь мир превратился в театр, зрители взяли на себя миссию режиссера, стали снимать постановочные ролики, и сегодня это актуально, как никогда. [2].

Надо заметить, что театры не отвернулись от своего зрителя. Все московские площадки открыли онлайн-трансляцию спектаклей, театр на Малой Бронной под руководством К. Богомолова предлагает зрителю интереснейшие лекции с последующим обсуждением, что позволяет публике обретать зрительские компетенции. Это online-проект BrON Air. В программе – лекции театроведов и историков театра. Все это дает дополнительную возможность нам, преподавателям творческих вузов, на занятиях обсуждать тенденции современного театра, получать важную и

живую информацию для работы на семинарах. Например, лекции профессора РГГУ, историка и искусствоведа Вадима Гаевского – прекрасная возможность обсуждать такие проблемы, как «Кто поставил „Короля Лира“?», и в чем особенности творчества режиссера Эфроса. Или участвовать в обсуждении, предложенном профессором ГИТИСа Алексеем Бартошевичем, в прямом эфире важной темы: «Питер Брук. Его жизнь в искусстве». У студентов появилась возможность вступать в обсуждение и с известными критиками, например, с главным редактором журнала «ТЕАТР» Мариной Давыдовой. Она предложила тему: «Три важнейшие революции, случившиеся в современном театре». Актуальны в связи с этим стали и межвузовские студенческие конференции, например, «Познание театра. Термины. Границы. Безграничность», организованные Высшей школой сценических искусств.

Зритель и его предпочтения, как правило, обусловлены тем, что когда-то зацепило и привлекло его в мир театра. Поэтому все новые формы публика оценивает в соответствии с этими предпочтениями. Возможность получить эстетическое удовольствие от зрелищного искусства, пожалуй, не уменьшилось, а возросло. Ведь публике предоставили возможность не тратить на билеты, а это серьезный фактор, инициирующий предпочтения.

Многие в сети стали писать, что получают какое-то ущербное представление о спектакле, поскольку не зритель, а оператор, снимающий сценическое действие, выбирает ракурс восприятия, крупный или средний планы, акцентирует внимание на символические детали по своему усмотрению, лишая нас тем самым возможности сопричастности. Неизбежен вопрос: с какой целью теперь зрителю ходить в театр? за развлечением или за опытом? Отсюда возникает самый главный вопрос: не устарели ли наши театроведческие требования о необходимости соблюдать сценическую логику?

Ответ очевиден. Не существует больше единой эстетики, на сцене может происходить любое перформативное событие, да, собственно, и сцена-то теперь не всегда присутствует. И не потому, что мы смотрим спектакль в записи. Как утверждает критик Марина Давыдова: «мы все живем в перевернутом мире, в котором люди, занимающиеся искусством, не столько думают об искусстве, сколько более или менее качественно обслуживают некие культурные институции» [3]. И это вовсе не означает, что люди искусства ушли от творчества как первоосновы. Сегодня в условиях развивающейся виртуальной культуры, экспансии средств массовой информации, серийного ширпотреба, необходимо осмыслить это воздействие и осознать новые возможности для эстетического удовольствия от искусства театра. Это уже обозначил как проблему Э. Уорхол в XX веке, основатель идеологии «homo universale», создатель визуальных произведений, теоретик коммерческого поп-арта. Он утверждал: *The idea of waiting for something makes it more exciting* (Факт ожидания чего-то делает это ещё более увлекательным). Это и объясняет, что именно зритель в своем сознании создает мир спектакля, ведь он и есть «третий творец» сценического текста. Все составляющие спектакля: декорации, режиссерские решения, и актерскую игру он оценивает по-своему. И. Фолькельт – немецкий философ, психолог и теоретик искусства писал: «Эстетический объект... приобретает свой специфический эстетический характер лишь через восприятие, чувство и фантазию воспринимающего субъекта» [5, С. 5]. А вот опыт и эстетический вкус у зрителя не одинаковый. Одни полагают, что прочтение Туменасом или Бутусовым классики – это продолжение диалога о вечном, другие, – что это издевательство над произведениями Пушкина и Чехова.

К. Чапек в работе «Как ставится пьеса» утверждал: «...Театр сродни военному искусству и азартной игре в рулетку – никто заранее не знает, какой получится спектакль. Не только на премьере, но и каждый

последующий вечер свершается чудо, заключающееся в том, что пьеса вообще идет и что она доигрывается до конца. Ибо театральный спектакль – это не столько выполнение намеченного замысла, сколько непрерывное преодоление бесчисленных и неожиданных препятствий» [6, с. 4].

Даже классический театр оперы и балета теперь ориентирован на онлайн-присутствие. Если раньше слушать «Онегина» по радио или с экрана телевизора созерцать маленьких лебедей было лишь жалким подобием присутствия на спектакле, то теперь зрелищность и точность передачи звука создает эффект присутствия. В настоящее время подготовлена новая платформа и сервисы популяризации всевозможных приложений для любителей музыки.

В конце XX века в оперной и балетной эстетике произошли существенные изменения. Из смежных театральных жанров пришли режиссеры-экспериментаторы (Патрис Шеро, Роберт Уилсон, Питер Селларс), что ознаменовало кардинальное переосмысление жанра. Режиссеры стали смело переносить действие в современность или в принципиально другой исторический или социальный контекст. Классические опера и балет приобрели остроту актуального искусства. Многие театральные хиты стали и предметом осмысления на оперной и балетной сценах, например, недавний экспериментальный спектакль на Новой сцене Большого театра балет «Чайка» в постановке Юрия Посохова. Оригинальность этого спектакля не в том, что чеховскую пьесу танцуют, такой опыт уже был - блистательная М. Плисецкая, Дж. Ноймайер, метафора свободы в искусстве, обращенном в будущее и «пять пудов любви» – все это есть и в новом балете. Новая версия «Чайки» – это настоящий драматический спектакль с хореографическим многоголосием стилей. Подобное обращение к классическим текстам еще раз убеждает в том, что возможна любая

интерпретация. Любое прочтение – это перевод на язык читающего. Ни у кого нет монополии на «правильный взгляд», нет его даже у автора.

Актриса Полина Агуреева рассказала portalу «Культура РФ» в большом интервью: «Актер, как и театр, не имеет права быть несовременным... театр не может быть нафталиновым. Знаете, когда зрители, посмотрев спектакль, говорят: “Это была классическая постановка, мы получили удовольствие”, – меня это всегда безумно бесит, потому что я чувствую, что это не имеет отношения к жизни... театр не может быть должником прошлого. Он должен быть современен... хочется простые, нормальные и красивые вещи доносить до зрителя, но в современной форме» [1].

Пандемия изменила и наше отношение к зрелищным формам: мы отвыкли ходить в театр, в кино, на концерты. А в нынешней ситуации еще и билеты стали вдвое дороже, ведь театрам нужно как-то выживать. Есть мнение, что за онлайн-театром будущее, так ли это? Многие режиссеры уже освоили интернет-технологии зрелищных программ. Если онлайн-театр дальше будет развиваться, то возможно и даже необходимо использование этого нового инструментария в живом театре. Это серьезное обогащение для режиссерского языка.

Существование онлайн-театра, безусловно, расширило границы театральности. Это опыт синтезирования театра и кино, театра и видеоарта, театра и веб-дизайна, все это заставляет задуматься над тем, что в нынешних условиях можно считать театром, а что уже театром не является. Перевоплощение и живой план – это по-прежнему атрибуты театра или уже нет?

Показательно, что самыми интересными проектами онлайн-театра были спектакли о поведении человека в сети. Если К. С. Станиславский

говорил, что «зритель – это третий творец спектакля», теперь, пожалуй, зритель становится первым.

Это тенденция автоматически в живой театр пока не пришла (с некоторыми исключениями). Какие мы в сети, что такое сетевая активность и сетевая анонимность, что такое возраст в сети и почему так много жлобства, хамства, наготы и насилия в сетевом пространстве, почему сетевое существование так эпатажно, что такое новая откровенность?

В некоторых онлайн-спектаклях публику прямо-таки нагружают творческой работой – как в проекте «Алло» для WhatsApp (режиссер Борис Павлович и драматург Элина Петрова). «Это телефонный разговор с актрисой, где зрителю нужно читать реплики с листа, иногда – импровизировать. Именно поэтому многие ненавидят театр и говорят, что предпочитают кино, потому что там никто не пытается вступить с ними в контакт, спровоцировать на диалог, вовлечь в действие. Это зона комфорта, в которой спокойно наблюдаешь происходящее на экране. В современном театре, в том числе и российском, зритель, даже если его не вытаскивают на сцену и не просят поддержать реплики, в безопасности себя все равно не чувствует».

П. Пави еще в прошлом веке утверждал: «Рамки театрального представления – это не только тип сцены или места сценического действия, но также, в более обобщенном значении, совокупности опыта и ожиданий зрителя». И вот уже зритель сам творит свой спектакль.

В TikTok запускают и челлендж #весьмиртеатр, где каждый пользователь сможет почувствовать себя в роли режиссера, сценариста и актера одновременно.

По данным представителя соцсети месячная активность аудитории TikTok в России в декабре 2021 года достигла 22 млн. пользователей. Дети и подростки составляют 43% аудитории, люди от 18 до 34 лет – 33%, от 25 до

34 лет – 21%. Больше половины – платежеспособная аудитория, которая может стать вашими подписчиками, а затем и зрителями в театре.

Ведь каждый ролик, пусть и на несколько минут, строится по законам театра. Этот закон сформулировал В. И. Немирович-Данченко: «выйдут на площадь два актёра, расстелют коврик, начнут играть пьесу, и если они талантливы, – это уже театр», – именно поэтому некоторые ролики действительно маленький театр.

В современной реальности совершенно невозможно сказать, как правильно создавать и оценивать коммуникацию со зрителем, поскольку практически каждый режиссер и актер становятся демиургом, творящим на сцене новую реальность, и каждый творит ее по своим законам. А зритель по своим законам эту реальность воспринимает.

Пандемия не погубила театр, а только помогла обрести новые формы, вирус стал катализатором реформ, изменилось и отношение зрителя к сцене. Раздвинулись границы воображения, публика осознала, что удовольствие можно получать не только от сопереживания, но и от работы мысли. После пандемии коронавируса театры вновь переживут эпоху возрождения, переосмыслив и оценив с особой остротой свои взаимоотношения со зрителем, обретут новую и заинтересованную публику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агуреева П. Актер, как и театр, не имеет права быть несовременным [Электронный ресурс]// Культура РФ. – URL: <https://www.culture.ru/materials/255553/akter-kak-i-teatr-ne-imeet-prava-byt-nesovremennym> (дата обращения: 12.09.2021).
2. Додин Л. Каким будет театр после карантина: форматы будущего и новые зрители [Электронный ресурс]. – URL: <https://thecity.m24.ru/articles/2124> (дата обращения: 03.10.2021).

3. Давыдова М. [Электронный ресурс]. – URL: <http://oteatre.info/teatr-i-ego-utopii/> (дата обращения: 01.10.2021).
4. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 481 с.
5. Фолькельт И. Современные вопросы эстетики / [Соч.] И. Фолькельта, проф. Лейпциг. ун-та; Пер. с нем. [и предисл.] Н. Штрупа. – СПб.: Образование, 1899. – С. 20.
6. Чапек К. Как это делается. Очерки: [Пер. с чешского]. – Петрозаводск: Госиздат Карел. АССР, 1960. – 111 с.

REFERENCES

1. Agureeva P. Akter, kak i teatr, ne imeet prava byt' nesovremennym // Kul'tura RF. URL: <https://www.culture.ru/materials/255553/akter-kak-i-teatr-ne-imeet-prava-byt-nesovremennym> (accessed: 12.09.2021).
2. Dodin L. Kakim budet teatr posle karantina: formaty budushhego i novye zriteli. URL: <https://thecity.m24.ru/articles/2124> (accessed: 03.10.2021).
3. Davydova M. URL: <http://oteatre.info/teatr-i-ego-utopii/> (accessed: 01.10.2021).
4. Pavi P. Slovar' teatra. M.: Progress, 1991. 481 p.
5. Fol'kel't I. Sovremennye voprosy jestetiki / [Soch.] I. Fol'kel'ta, prof. Lejpcig. un-ta; Per. s nem. [i predisl.] N. Shtrupa. SPb.: Obrazovanie, 1899. P. 20.
6. Chapek K. Kak jeto delaetsja. Ocherki: [Per. s cheshskogo]. Petrozavodsk: Gosizdat Karel. ASSR, 1960. 111 p.

Киселев Вячеслав Юрьевич

кандидат педагогических наук,
доцент департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств,

Институт культуры и искусства,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

e-mail: kisslav@mail.ru

Зорина Ольга Юрьевна

аспирант департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств,

Институт культуры и искусства,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

e-mail: olusha.zorina@yandex.ru

Kiselev Vyacheslav Y.

Ph.D., Associate Professor

Department of Social and Cultural Activities
and Performing Arts Institute of Culture and Arts,

Moscow City University

Zorina Olga Yu.

Postgraduate student,

Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts,

Institute of Culture and Arts,

Moscow City University

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СУЩНОСТИ И СОДЕРЖАНИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АНИМАЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается сущность и особенности понятия «социально-культурная анимация». Авторы анализируют подходы отечественных и зарубежных ученых к определению данного понятия; рассматривают виды и функции анимационной деятельности. В работе представлены историко-культурологические основы социально-культурной анимации; выявлены эффективные анимационные технологии организации досуга разных возрастных групп.

Ключевые слова: социально-культурная анимация, аниматоры, педагоги, одухотворение, анимационные технологии, коммуникация, рекреация.

SOME ASPECTS OF THE ESSENCE AND CONTENT OF SOCIO-CULTURAL ANIMATION

Abstract. The article deals with the essence and features of the concept of "socio-cultural animation". The authors analyze the approaches of domestic and foreign scientists to the definition of this concept; consider the types and functions of animation activities. The paper presents the historical and cultural foundations of socio-cultural animation; effective animation technologies for organizing leisure activities for different age groups have been identified.

Keywords: social and cultural animation, animators, teachers, inspiration, animation technologies, communication, recreation.

В современной социально-культурной деятельности и сфере креативных индустрий используются технологии, направленные на рекреацию и развитие творческого потенциала личности в условиях свободного времени. Речь идет о социально-культурной анимации – одном из самых востребованных направлений организации досуга. Само слово «animation» обозначает оживление, одушевление при переводе с французского.

На сегодня анимационная деятельность считается достаточно молодой отраслью. Она относится к категории социальной психологии и педагогики. При этом многие специалисты и исследователи обозначают это направление, как педагогику досуга. Также они относят ее к культурно – социальной деятельности общества. Сама по себе анимация представляет собой достаточно феноменальный вид деятельности. Здесь заложены самые разные аспекты. Среди самых значимых из них можно выделить следующие направления: эстетическое, культурное, гражданское, морально-нравственное. Анимация представляет собой специфическую область психолого-педагогической деятельности, которая используется в сфере организации досуга.

Понятие «анимация» стало предметом исследования российских и зарубежных ученых: Е. В. Бабаевой, Г. В. Ганышиной, Е. И. Григорьевой, Г. И. Грибковой, Е. Б. Мамбекова, Ю. С. Моздоквой, М. В. Никитского, Л. В. Тарасова, Н. Н. Ярошенко, а также зарубежных исследователей Дюмазедье, Лабури, Симоно и др. [1], внесших существенный вклад в изучение понятия, сущности и содержания социально-культурной анимации.

Материалы и результаты исследования, их обсуждение. Начало развития направления социально-культурной анимации произошло во Франции. Данный процесс изначально выглядел, как ничем не ограниченная деятельность специализированных общественных объединений. Речь идет об организациях, деятельность которых была связана с культурой и искусством.

В слове «анимация» особого внимания заслуживает его коренной термин «*anima*». В переводе с латинского это – «душа». Если же рассматривать слово в качестве глагола, то переводится оно, как «одушевлять», «оживлять».

Стоит отметить, что у понятия «анимация» присутствуют свои определенные цели. В этом понятии содержатся такие важные для общества или отдельного человека качества, как сочувствие, сопереживание.

Одновременно с этим социально-культурная анимация является важным элементом сервиса. Она довольно часто используется в таких учреждениях, как: отели, клубы, базы отдыха, санатории, торговые центры. Именно анимация незаменима для функционирования современных развлекательных заведений. Без нее не обходится практически ни одно праздничное событие или какая-либо акция.

В конце XX века анимации стала предметом исследования педагогов, психологов, социологов. В узконаправленной и специализированной литературе появились первые публикации. Они были целиком и полностью

посвящены тому, что является сущностью и содержаниям такого понятия, как «социально-культурная анимация».

Культурной и социальной анимации в практике отводится довольно существенное значение. Особенно это важно для стандартной социокультурной деятельности. А. В. Дмитриева отмечает это направление как определенную сферу профессиональной деятельности. Ею должны заниматься такие специалисты, как:

- менеджеры;
- организаторы;
- педагоги;
- аниматоры;
- режиссеры [10].

Анимацию такого характера исследователи трактуют с точки зрения разнообразных технологических процессов. Они должны быть направлены на то, чтобы преодолеть такой фактор, как общественная пассивность. Она очень часто проявляется в том случае, если необходимо выразить ту или иную гражданскую позицию.

Вопросам, связанным с анимацией, уделит особое внимание Е. Б. Мамбеков. В своем диссертационном исследовании автор проанализировал разные организационные системы досуга во Франции конца XX века. В этом исследовании подробно рассмотрены и изучены разные формы социально-культурной анимации, характерные для других стран. Формы организации анимации, по мнению автора, необходимо рассматривать в виде следующих совокупностей:

1. Соединение определенных элементов, которые находятся в отношении на регулярном уровне – учреждения, ассоциации, госорганы, аниматоры, аудитория.

2. Сочетание определенных занятий, видов деятельности и разных отношений, которые полностью соответствуют интересам личности. Оно затрагивает свободное время каждого человека и культурную жизнь.
3. Определенная педагогическая социальная система, где главную роль играют добровольные аниматоры или те, которые занимаются этим на профессиональном уровне и имеют специализированную подготовку. Именно поэтому помощь группы активной педагогики является неоценимой [14].

Данным вопросом довольно плотно занимались педагоги института культуры, находящегося в Краснодаре. Речь идет о таких специалистах, как А. В. Дмитриева и А. А. Горбачев. Они определили описываемую анимацию в качестве определенного педагогического направления. В частности, они расценивают ее, как некоторые формы посредничества. Оно предназначено для того, чтобы устанавливать определенной формы взаимоотношения. Причем базироваться они должны на таких важных факторах, как самостоятельность и свобода. Среди иных целей, которые можно достигнуть подобным образом, можно выделить следующие:

- утверждение равенства в отношениях;
- общение в творчестве;
- предоставление индивидуального выбора;
- преодоление иерархической подчиненности.

На основании этого можно сделать вывод, что анимация позволяет решить человеку достаточно большое количество вопросов. Этот результат достигается за счет того, что используются разные инструменты. Они относятся к категории разных технологий, имеющих отношение к педагогической антропологии. Также для любого человека это идеальная

возможность добиться самопознания и развития того или иного направления творчества [8].

Одновременно с этим исследователи дают более смелую характеристику анимации. Они называют ее средством культуры и искусства. Обосновывается данное умозаключение тем, что анимационная деятельность может характеризоваться следующими понятиями:

- вдыхающая жизнь;
- одухотворенная;
- направляющая к духовному;
- дающая;
- «одушевляющая»;
- заживляющая отношения в обществе.

По их мнению, анимация содержит в себе особые отношения, которые складываются у человека с самим собой и с окружающими. Они настолько важны, что их можно охарактеризовать, как значимые и фундаментальные.

В трудах Т. И. Власовой отмечается, что социально-культурная анимация имеет разные предназначения. Подобный аспект необходим для того, чтобы снять накопившееся напряжение в теле и психике. Кроме того, с помощью этой анимации можно достаточно эффективно раскрывать разные личностные способности человека. Среди иных целей, которые можно достигнуть при помощи анимации, можно выделить следующие:

- раскрытие творческого потенциала;
- преодоление комплексов;
- обогащение человека новыми знаниями;
- включение человека в реальность [4].

Деятельность, связанную с анимацией, особым образом трактует Л. В. Курило. Она расценивает ее, как сочетание определенных действий того или иного человека. Речь идет о манипуляциях, которые имеют

социальное значение, направлены они должны быть исключительно на то, чтобы осознавать, как анимация взаимодействует с окружающим миром. Также здесь подразумевается освоение определенных ценностей социального и культурного характера. Подобного результата можно добиться, если удовлетворять потребности и интересы таких категорий, как:

- культурные;
- образовательные;
- восстановительные;
- релаксационные;
- творческие;
- культурные [14].

М. Г. Моисеева описывает характерные для анимационной деятельности такие функции:

- адаптация – предоставляет возможность максимально комфортно перейти от ежедневного быта к досугу и свободе;
- компенсация – освобождает индивида от ежедневной телесной и психологической усталости;
- стабилизация – позволяет получать положительные эмоции, обеспечивает стабильность психики;
- оздоровление – способно восстановить физические силы человека, а также развить его определенные физиологические способности;
- информация – предоставляет возможность получать новые сведения об отдельном человеке и о странах всего мира в целом;
- образование – предоставляет возможность получать новые яркие впечатления, разные новые знания, касающиеся окружающего мира, и закрепляет их на практике;
- совершенствование, которое может носить интеллектуальный и физиологический характер [16].

Особого внимания заслуживает структура анимации, которую предлагает Р.Г. Бемянский:

- коммуникация;
- релаксация;
- рекреация;
- адаптация;
- коррекция;
- регенерация;
- реконструкция [3].

Российский ученый-исследователь Г. В. Ганьшина подчеркивает, что анимационные программы проводятся в различных формах. Это идеальная возможность реализовать все существующие на сегодня формы досуговых программ [7]. Среди самых популярных мероприятий такого плана можно выделить следующие:

- массовые традиционные мероприятия, которые проводятся в образовательных учреждениях, в культурных центрах – балы, олимпиады, фестивали и конкурсы;
- досуговое времяпровождение какого-то определенного детского объединения - музыкальные гостиные, литературные кружки, конкурсы и экскурсии;
- совместные мероприятия, в которых отдыхают сразу несколько детских объединений – классы, клубы и студии;
- репертуарные мероприятия – концерты и спектакли, где дети могут выполнять, как роль исполнителей, так и зрителей.

Анимация, как одно из перспективных направлений социально-культурной деятельности, обладая педагогическим и рекреативно-реабилитационным потенциалом, направлена на организацию досуговой деятельности для разных возрастных и социальных групп населения.

Анимационные технологии содействуют вовлечению участников досуговой программы в разнообразные виды социально-культурной деятельности, обогащают духовную сферу каждого участника, наполняют позитивными эмоциями, помогают личности раскрыть свой творческий потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабаева Е. В. Формирование здорового образа жизни семьи средствами рекреативных технологий / Г. В. Ганышина, Е. В. Бабаева, Ж. В. Муравьева, Л. В. Старых // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 3. – С. 91 – 99.
2. Бакланова Т. И. Педагогика народного художественного творчества: учебник. – СПб, 2017. – 160 с.
3. Белянский Р.Г. Потенциал социально-культурной анимации и рекреации в организации досуга населения // Вестник ТГУ. Гуманитарные науки. Педагогика и психология. – 2011. Вып. 7 (99), – С.126-129.
4. Власова Т. И. Анимационный менеджмент в туризме: уч. пособие для студ. высш. уч. заведений / Т. И. Власова, А. П. Шарухин, – М.: Академия, 2010. – 320 с.
5. Ганышина Г. В. Методика преподавания специальных дисциплин: учебное пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Издательство Юрайт, 2022. – 195 с.
6. Ганышина Г.В. Психолого-педагогические основы рекреации и анимации: учебное пособие. – М.: МГПУ, 2016. – 92 с.
7. Горбачев А. А., Дмитриева А. В. Социально-культурная анимация и ее особенности в педагогической антропологии / А. А. Горбачев, А. В. Дмитриева // Вестник МГУКИ. 2015. – № 3 (65). – С. 126-129.
8. Грибкова Г. И. Интерактивные технологии в образовательных программах учреждений музейного типа / Г. В. Ганышина, Г. И. Грибкова, Е. В. Бабаева // Экономика и предпринимательство. 2015. – № 6-3 (59). – С. 870-873.

9. Грибкова Г.И. Актуальные проблемы формирования ценностных ориентаций современной молодежи // Общество и экономика в эпоху глобализации: сборник научных трудов по материалам научно-практической конференции. – М.: ООО "Экспертно-консалтинговый центр Интеллект". 2016. – С. 58 – 62.
10. Дмитриева А. В. Педагогические условия функционирования социально-культурной анимации в процессе воспитания коллективизма у детей и подростков: технологический подход: дисс. ...канд. пед. наук / А.В. Дмитриева. – Краснодар, 2018. – 249 с.
11. Зайцева Т. А. Проектная деятельность, как средство формирования профессиональной компетентности бакалавров туризма / Г.И. Грибкова, Т.А. Зайцева // Вестник МГУКИ. 2015. – № 4 (66). – С. 218 - 224.
12. Киселев В. Ю. Педагогические основы обучения студентов туристского вуза проектированию анимационных программ: На примере художественно-исторических программ в естественном ландшафте: автореф. дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Рос. межд. академия туризма. – М., 2001. – 27 с.
13. Киселев В. Ю. Практико-ориентированная подготовка студентов социально-культурной деятельности средствами режиссерских технологий театрализованных зрелищных проектов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. – № 4. – С. 411-422.
14. Курило Л. В. Теория и практика анимации: Ч.1. Теоретические основы туристской анимации: учебное пособие. – М., 2009. – 195 с.
15. Мамбеков Е. Б. Организация досуга во Франции: анимационная модель: Автореф. дис. ... кандидат. пед. наук: 13.00.05 / Гос. инс-т культуры. – СПб, 1992. – 165 с.
16. Моисеева М. Г. Социально-культурная анимация как средство профилактики девиантного поведения детей-сирот // Вестник ТГУ, 2010. Вып. 12 (92). – С. 119-123.

17. Babaev A. V. Modern family leisure activities organization in theme parks / A.V. Babaev, E. V. Babaeva // Перспективы науки и образования. – 2019. – № 5 (41). – С. 345-358.

REFERENCES

1. Babaeva E. V. Formirovanie zdorovogo obraza zhizni sem'i sredstvami rekreativnyh tehnologij / G. V. Gan'shina, E. V. Babaeva, Zh. V. Murav'eva, L. V. Staryh // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. 2017. # 3. Pp. 91-99.
2. Baklanova T. I. Pedagogika narodnogo hudozhestvennogo tvorchestva: uchebnik. SPb, 2017. 160 p.
3. Beljanskij R.G. Potencial social'no-kul'turnoj animacii i rekreacii v organizacii dosuga naselenija // Vestnik TGU. Gumanitarnye nauki. Pedagogika i psihologija. 2011. V. 7 (99). Pp.126-129.
4. Vlasova T. I. Animacionnyj menedzhment v turizme: uch. posobie dlja stud. vyssh. uch. zavedenij / T. I. Vlasova, A. P. Sharuhin, M.: Akademija, 2010. 320 p.
5. Gan'shina G. V. Metodika prepodavaniya special'nyh disciplin: uchebnoe posobie dlja vuzov. 2-e izd. M.: Izdatel'stvo Jurajt, 2022. 195 p.
6. Gan'shina G.V. Psihologo-pedagogicheskie osnovy rekreacii i animacii: uchebnoe posobie. M.: MGPU, 2016. 92 p.
7. Gorbachev A. A., Dmitrieva A. V. Social'no-kul'turnaja animacija i ee osobennosti v pedagogicheskoj antropologii / A. A. Gorbachev, A. V. Dmitrieva // Vestnik MGUKI. 2015. # 3 (65). Pp. 126-129.
8. Gribkova G. I. Interaktivnye tehnologii v obrazovatel'nyh programmah uchrezhdenij muzejnogo tipa / G. V. Gan'shina, G. I. Gribkova, E. V. Babaeva // Jekonomika i predprinimatel'stvo. 2015. # 6-3 (59). Pp. 870-873.
9. Gribkova G.I. Aktual'nye problemy formirovanija cennostnyh orientacij sovremennoj molodezhi // Obshhestvo i jekonomika v jepohu globalizacii:

- sbornik nauchnyh trudov po materialam nauchno-prakticheskoj konferencii. M.: ООО "Jekspertno-konsaltingovyj centr Intellekt". 2016. Pp. 58-62.
10. Dmitrieva A. V. Pedagogicheskie uslovija funkcionirovanija social'no-kul'turnoj animacii v processe vospitanija kollektivizma u detej i podrostkov: tehnologicheskij podhod: diss. ...kand. ped. nauk / A.V. Dmitrieva. Krasnodar, 2018. 249 p.
11. Zajceva T. A. Proektnaja dejatel'nost', kak sredstvo formirovanija professional'noj kompetentnosti bakalavrov turizma / G.I. Gribkova, T.A. Zajceva // Vestnik MGUKI. 2015. # 4 (66). Pp. 218-224.
12. Kiselev V. Ju. Pedagogicheskie osnovy obuchenija studentov turistskogo vuza proektirovaniju animacionnyh programm: Na primere hudozhestvenno-istoricheskikh programm v estestvennom landshafte: avtoref. diss. ... kand. ped. nauk: 13.00.08 / Ros. mezhd. akademija turizma. M., 2001. 27 p.
13. Kiselev V. Ju. Praktiko-orientirovannaja podgotovka studentov social'no-kul'turnoj dejatel'nosti sredstvami rezhisserskikh tehnologij teatralizovannyh zrelishnyh proektov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. # 4. Pp. 411-422.
14. Kurilo L. V. Teorija i praktika animacii: Ch.1. Teoreticheskie osnovy turistskoj animacii: uchebnoe posobie. M., 2009. 195 p.
15. Mambekov E. B. Organizacija dosuga vo Francii: animacionnaja model': Avtoref. dis. ... kandid. ped. nauk: 13.00.05 / Gos. ins-t kul'tury. SPb, 1992. 165 p.
16. Moiseeva M. G. Social'no-kul'turnaja animacija kak sredstvo profilaktiki deviantnogo povedenija detej-sirot // Vestnik TGU, 2010. V. 12 (92). Pp. 119-123.
17. Babaev A. V. Modern family leisure activities organization in theme parks / A.V. Babaev, E. V. Babaeva // Perspektivy nauki i obrazovanija. 2019. # 5 (41). Pp. 345-358.

Тан Цзин

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная
академия искусств»

e-mail: 44755418@qq.com

Tang Jing

Postgraduate student,

Russian State Specialized Academy of Arts

ВЛИЯНИЕ КУБИЗМА НА НАЦИОНАЛЬНУЮ ЖИВОПИСЬ КИТАЯ В XX-XXI вв.

Аннотация. Целью работы является изучение влияния кубизма на развитие национальной живописи Китая в XX-XXI вв. Китай является традиционным государством, где влияние иностранной культуры крайне ограничено. Однако с середины XX в. Активно идут процессы «открытости» Китая для культур иных стран. По мнению ряда авторов, европейское искусство, а в частности живопись оказало свое влияние на работы китайских мастеров. Задачами работы являются: изучение направлений и тенденций развития китайской живописи в XX-XXI, основные положения и тенденции развития кубизма и его влияния на китайскую живопись. Основой художественного сравнения и изучения влияния кубизма на китайскую живопись является сравнение работ Пикассо и Чжан Дина. В целом в этот период в Китае существовало три концепции восприятия западной культуры. Одна из концепций считала возможным использование европейских художественных направлений. Вторая концепция предполагала сохранение китайских традиционных форм живописи и сохранение уникальности китайской культуры. Третий подход предполагал сохранение традиций, но с дополнениями их европейской художественной школой. Ключевым фактором стала смена политической власти в Китае, что повлекло за собой и изменение в культурной сфере государства. Это прослеживается и в работах Чжан Дина. Однако в ходе дискуссий данный автор выступал за сохранение

традиционной китайской живописи. Подобный дуализм ярко проявился в более позднем творчестве художника. Практическим результатом данной работы будет систематизация имеющейся информации, ее оценка с использованием современных методов и возможность использования полученных результатов для дальнейших изысканий в данной тематике.

Ключевые слова: китайская культура, европейская культура, кубизм, экспрессионизм, влияние кубизма на традиционную китайскую живопись.

THE INFLUENCE OF CUBISM ON THE NATIONAL PAINTING OF CHINA IN THE XX-XXI CENTURIES

Abstract. The purpose of the work is to study the influence of Cubism on the development of Chinese national painting in our time. China is a traditional state where the influence of foreign culture is extremely limited. However, since the middle of the XX century. The processes of China's "openness" to the cultures of other countries are actively underway. According to a number of authors, European art, and in particular painting, had its influence on the works of Chinese masters. The objectives of the work are: to study the trends and trends in the development of Chinese painting in the XX-XXI, the main provisions and trends in the development of Cubism and its influence on Chinese painting. The basis of artistic comparison and the study of the influence of Cubism on Chinese painting is a comparison of the works of Picasso and Zhang Ding. In general, there were three concepts of perception of Western culture in China during this period. One of the concepts considered it possible to use European artistic trends. The second concept assumed the preservation of Chinese traditional forms of painting and the preservation of the unique Chinese culture. The third approach assumed the preservation of traditions, but with additions by the European art school. The key factor was the change of political power in China, which led to a change in the cultural sphere of the state. This can be traced in the works of Zhang Ding. However, during the discussions, this author advocated the preservation of

traditional Chinese painting. Such dualism was clearly manifested in the artist's later work. The practical result of this work will be the systematization of the available information, its evaluation using modern methods and the possibility of using the results obtained for further research in this field.

Keywords: Chinese culture, European culture, Cubism, expressionism, the influence of Cubism on traditional Chinese painting.

Введение (Introduction). Особенности китайской культуры заключаются в ее традиционности и закрытости в течение долгого периода времени. Это способствовало формированию собственной уникальной культуры и направлений в живописи. Однако в XX-XXI вв. ситуация начала меняться и в связи со сменой политики государства стала реализовываться политика открытости страны. Это коснулось и культуры в целом и живописи в частности. В настоящий момент, по оценке многих авторов [1, 3, 5, 8] работы современных китайских художников содержат в себе и элементы присущие современным европейским направлениям, зачастую сочетая их с элементами китайского символизма. Одним из подобных направлений является кубизм.

Материалы и методы (Materials and methods). Материалами для проведения исследования являются работы зарубежных и отечественных авторов, библиографические и архивные издания, художественные произведения авторов рассматриваемой школы. В качестве методов применяются, как общенаучные методы (метод историзма, логический метод, метод анализа и т.д.), так и искусствоведческие методы (метод описания, анализа и т.д.).

Литературный обзор (Literature Review). Данная тематика нашла активное отражение в научных работах зарубежных и отечественных авторов. Однако специально проведенных исследований на данную тематику не имеется. Среди ученых исследовавших данную тематику следует отметить

следующие работы: В. В. Малявин (Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера), Ван Цзитай (Экспрессионизм в европейской и китайской живописи (конец 19-начала 21 в.)), Ван Линь. (Китайское движение изобразительного искусства второй половины 80-х гг.), Ван Вэй (Полемика о судьбе живописи гохуа в Китае в конце XX века), Гуань Сино (Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение восточных и европейских традиций), Пан Пу (Культурные национальные и современные черты), Тэн Гу (История живописи Тянь и Сун), Хань Бин (Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ).

Результаты и их обсуждение. В ходе проведенного исследования были получены следующие результаты.

Началом проникновения в культуру Китая европейских традиций в сфере живописи следует отнести к середине XX в. Именно в этот период формируется период «Ста школ», проводится политика вестернизации и открытости китайской культуры, процессы обмена информации. В данный период наряду с существующими традиционными направлениями китайской живописи появляются новые концепции, основанные на направлениях и школах, существующих за пределами Китая. Сторонники теории модернизации и синтеза традиционной китайской живописи и современной европейской живописи смогли перебороть идею сохранения в неприкосновенности исключительно традиционной китайской живописи.

Как пишет Виноградова Н. А., – в результате проведенных исследований можно говорить о том, что период конца 20, начало 21 веков в китайской культуре знаменуется переходом в стадию нового самосознания после периода кризиса связанного со сменой социальной парадигмы и социальных потрясений. Наступает понимание о необходимости принятия иных культур, европейской в том числе. Данная стадия генезиса по времени

протекания совпала с появлением и развитием в Китае иных, ранее неизвестных, форм культуры, и осознания их необходимости для развития Китайской культуры. В связи с политикой изоляции Китайское общество находилось в определенной степени стагнации и «застыло» в традициях предыдущих эпох. Новых форм и веяний, как эволюционных процессов практически не проявлялось. Совершенно очевидно, что культура, пребывающая в состоянии стагнации длительное время стремится к деградации и упадку. Художникам и теоретикам в сфере искусства требовалось переосмыслить собственную идентичность и место китайской живописи и культуры в общемировой культуре. Происходящие события требовали понимания форм приспособления к общемировой культуре и нахождения в ней места традиционной китайской живописи и сохранения ее традиционных форм с учетом происходящих изменений. Все это привело к совпадению принятых теоретиками концепций в культурной и социальной сферах.

Конец XX и начало XXI вв. явился особенным этапом в развитии китайской культуры и живописи. Это связано непосредственно с изменениями в экономической и политической жизни страны. Ван Линь по этому поводу пишет, - возвращение китайских мастеров от художественной практики к духовным поискам реализовалось в 90-е гг. XX в. Данное событие явилось важным этапом для дальнейшего развития китайской живописи, в будущем оно определило совершенствование и развитие духовной и материальной жизни общества. С практической точки зрения это выразилось в следующих моментах:

- развитие экономических отношений;
- модернизация экономики;
- переосмысление исторических событий;
- развитие новых социальных взаимодействий;

- развитие новых культурных формаций и иные.

Отражение всех этих проблем проецировалось помимо экономической и социальной в духовной, интеллектуальной и культурной сферах.

Данная проблематика придала новую тематику живописи и иным культурным формам. Все это породила различные направления, которые возникли в художественных школах, в том числе и новых для Китая.

В литературе выделяют следующие культурные функции, присущие китайской живописи в рассматриваемый период: утверждение положений о необходимости пересмотра современного искусства. После радикальной перемены социально-политической парадигмы в китайском обществе возникла необходимость повышения внимания к культурной стороне. Основной задачей «нового» искусства является поиск «духовных» и «нравственных» начал. В литературе данный процесс называется «эпохой культурного перерождения». Также выделяют следующие тенденции присущие китайской живописи, которые характерны ей:

- аксиологизация;
- эстетизация;
- психологизация [3, с. 70];

– заимствование элементов не только художественных приемов и школ, но и художественного мышления. Применение западной техники и использование западных технологий в художественной сфере заметно расширило не только технику, но и кругозор китайских художников. Даже в случае исполнения работ в традиционной методике и стилях использование новых материалов и методов позволило достигнуть интересных результатов, вторая половина 80 –х годов произошла смена направленности культуры китайского общества. Основной парадигмой китайской живописи стал переход к реализму, достижение практических ценностей. Эти процессы придали новые качества, проявляемые в китайской живописи и китайскими

художниками: смелость, восприятие новых веяний, дух авантюризма, восприятие искусства. В этот период творчество китайских художников вобрало в себя свежие идеи из мировых достижений искусства. Результатом стало включение результатов современного творчества китайских мастеров в общемировое культурное наследие [1].

Среди направлений западной живописи, которые нашли свое отражение в Китае, является кубизм. Само понятие кубизм имеет французские корни (Cubisme). Данное направление в изобразительном искусстве является модернистским и зародилось во Франции. Основой кубизма является стремление автора разложить изображаемый им предмет, видимый в трёхмерной плоскости на более простые элементы и изобразить в двухмерном изображении. Предполагается, что подобным образом художник изображает объект одновременно с разных сторон и подчеркивает те качества и свойства, которые не видны при обычном (классическом) изображении объекта). Фактически изображение передавалось в четырехмерном изображении. В данном направлении изобразительного искусства работали многие авторы. Основоположником данного жанра является Поль Сезанн. Однако одним из самых именитых художников в Европе в данном жанре является Пабло Пикассо. По мнению ряда авторов, [4, 5, 8] данный художник оказал влияние и на китайских художников. П. Пикассо является необычным художником, который писал во многих жанрах. Кубизму он посвятил 10 лет творческой деятельности. В кубизме он подразумевал использование таких методов как анализ и синтез. Иными словами, он анализировал изображение, «раскладывая» его на части, в дальнейшем синтезируя из получившихся отдельных частей целостную картину.

Выделяются следующие три фазы развития данного направления (поднаправления):

- сезанновский (характерно стремление к максимальному разложению на «лоскуты», а также использование тёплых оттенков для переднего плана и холодных тонов – для заднего);

- аналитический (отличающийся слиянием формы и пространства, появлением пересекающихся плоскостей, внедрением хаоса, использованием полупрозрачных структур и переливчатых красок);

- синтетический (связываемый с творчеством Хуана Гриса (Juan Gris) и выделяющийся использованием выразительных фактур, аппликаций, узоров).

При этом П. Пикассо писал свои картины в различных поднаправлениях данного направления. Им создано множество картин, которые несмотря на принадлежность к кубизму отличаются друг от друга, как по манере исполнения, так с учетом указанных фаз развития кубизма.

В качестве примера «классического» европейского произведения П. Пикассо приведем картину «Человек у камина» (1907).

В данном случае зрителю сложно адаптироваться к изображению и представить его в целостном виде. Имеются и иные произведения. Далее рассмотрим полотно «Авильонские девицы» авторства П. Пикассо (рис. 2). На этой картине мы видим образы доступные для понимания, хотя картина и относится к жанру кубизма.



Рисунок 1 – П. Пикассо Человек у камина, 1907



Рисунок 2 – «Авильонские девицы», 1907

Данное изображение не разделено максимально на лоскуты и не представляет собой смесь хаоса и неопределенности. Образы конкретны,

краски, которые используются, также не характерны для кубизма более поздней фазы развития.

По этим двум представленным картинам можно наглядно увидеть разницу в поднаправлениях кубизма. При этом автором обеих картин является П. Пикассо. В схожей манере писали и иные художники. Однако П. Пикассо по праву считается одним из основных мастеров данного жанра. Его кисти принадлежат такие работы как: «Арлекин» 1918 г., «Влюбленные» 1919 г. и иные.

Влияние кубизма в Китае выразилось в появлении художников, работающих в подобной манере. Следует отметить, что в отличие от других стилей кубизм не нашел своего широкого распространения. И в настоящее время данное направление, прежде всего, относится к западному направлению. К наиболее известным можно отнести работы Чжана Дина.

Пан Пу пишет: «Как и для большинства его современников, юношеские годы Чжан Дина пришлись на конец третьего десятилетия XX века, когда Китай находился в хаосе: война с японцами и внутренняя борьба между политическими силами в стране вряд ли способствовали идеальным условиям жизни. Во время его обучения в художественном училище в Пекине, его отец из-за японской оккупации провинции Жэхэ остался без работы, поэтому Чжан Дину пришлось оставить учебу. Из-за участия в антиправительственных акциях он попал в заключение, после выхода, из которого он решает свои карикатуры отправить в шанхайское издательство, которым руководил Чжан Гуаньюй. Так в свои семнадцать лет Чжан Дин оказывается в кругу шанхайских карикатуристов. Однако его более радикальные политические взгляды не позволили ему надолго задержаться в Шанхае – он отправляется в Яньань, чтобы присоединиться к художникам-коммунистам. Уже после 1949 года он, став ректором Центральной академии прикладных искусств, пригласит и Чжан Гуаньюя, и других шанхайских

«отцов» карикатуры преподавать свое мастерство. В 1952 году Чжан Дин и несколько его коллег войдут в группу разработки национального герба КНР. Согласно распространенному мнению, именно Чжан Дин придумал композицию герба, хотя он сам всегда говорил, что это было коллективное творчество»[8].

Непростой период жизни Чжана Дина сложилась в период Культурной революции. Многие интеллигентные люди в этот период подвергались гонениям.

Подобно им Чжан Дин в процессе культурной революции был депортирован в сельскую местность для работы в сельском хозяйстве. Данная мера активно применялась для многих представителей интеллигенции. Однако в отличие от многих других, к кому была применена подобная мера и которые не смогли ее пережить, Чжан Дин сумел вернуться к работе. В 80 годы его родом деятельности стала настенная роспись, эскизы. В 90 годы Чжан Дин переходит все больше в работу в сфере Гохуа, где и достигает больших успехов. Переход от современного искусства к более традиционному – оказал сильное влияние и на его точку зрения касательно принятия западных технологий.

Использование элементов кубизма в работах данного художника нашло свое отражение в прорисовке отдельных элементов, а не всей картины целиком. Чжан Дин, применяя данную технику, оставлял наряду с ней традиционную китайскую технику.



Рисунок 3 – Карикатура Чжана Дина

В конце данной работы следует сделать следующие выводы. Конец XX, начало XXI века знаменовался значительными изменениями в китайской культуре. Это обусловлено необходимостью социальных и культурных реформ в обществе. До этого периода в китайской культуре произошли процессы стагнации. Необходимость развития была обусловлена происходящими процессами, в том числе и проведения политик открытости. В этот период западная культура и живопись плотно входит в сферу интересов китайских мастеров. Кубизм не проявляется в значительной степени, однако применяется в совокупности со старыми традициями китайской живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Цзитай Экспрессионизм в европейской и китайской живописи (конец 19-начала 21 в.) // Культура и искусство. – 2020. – № 5. – С. 133-144.

2. Ван Линь. Китайское движение изобразительного искусства второй половины 80-х гг. // Цзянсу: иллюстрированный журн. – 2019. – № 10. – С. 45-54.
3. Ван Вэй Полемика о судьбе живописи гохуа в Китае в конце XX века // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2019. – № 1. – С. 69-76.
4. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 2019. – 160 с.
5. Гао Минлу. Китайское авангардное искусство. – Наньцзин: Изд-во Цзянсуского изобразительного искусства, 2020. – 296 с.
6. Гуань Сино. Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение восточных и европейских традиций: дис... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – Барнаул, 2009. – 135 с.
7. Ли Вэймин. Гао Цзяньфу и план возрождения китайской живописи. – Шанхай: Изд-во шанхайской каллиграфии и живописи, 2018. – 176 с.
8. Пан Пу. Культурные национальные и современные черты. – Пекин: Мира, 2018. – 226 с.

REFERENCES

1. Van Czitaj Jekspressionizm v evropejskoj i kitajskoj zhivopisi (konec 19-nachala 21 v.) // Kul'tura i iskusstvo. 2020. # 5. Pp. 133-144.
2. Van Lin'. Kitajskoe dvizhenie izobrazitel'nogo iskusstva vtoroj poloviny 80-h gg. // Czjansu: illjustrirovannyj zhurn. 2019. # 10. Pp. 45-54.
3. Van Vjej Polemika o sud'be zhivopisi gohua v Kitae v konce HH veka // Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). 2019. # 1. Pp. 69-76.
4. Vinogradova N. A. Kitajskaja pejzazhnaja zhivopis'. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 2019. 160 p.
5. Gao Minlu. Kitajskoe avangardnoe iskusstvo. Nan'czin: Izd-vo Czjansuskogo izobrazitel'nogo iskusstva, 2020. 296 p.

6. Guan' Sino. Sovremennaja monumental'naja zhivopis' Kitaja: vzaimoproniknovenie vostochnyh i evropejskih tradicij: dis... kandidata iskusstvovedenija: 17.00.04. Barnaul, 2009. 135 p.
7. Li Vjejmin. Gao Czjan'fu i plan vozrozhdenija kitajskij zhivopisi. Shanhaj: Izd-vo shanhajskoj kalligrafii i zhivopisi, 2018. 176 p.
8. Pan Pu. Kul'turnye nacional'nye i sovremennye cherty. Pekin: Mira, 2018. 226 p.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Мамонтов Константин Вадимович

кандидат педагогических наук, доцент,
департамент изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: mamontov_kv@mail.ru

Mamontov Konstantin V.

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

ЧАСТНАЯ ШКОЛА Е. Н. ЗВАНЦЕВОЙ КАК ЯВЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ РОССИИ 1900–1910 гг.

Аннотация. В статье дается обзор работы школы Е. Н. Званцевой в Петербурге предреволюционного периода, как одного из наиболее ярких примеров практики частных художественных студий, во множестве возникших в России начала XX столетия и явившихся альтернативой официальному академическому и художественно-промышленному образованию. Рассмотрены основные методы и художественно-пластические идеи Л. С. Бакста и К. С. Петрова-Водкина (основных наставников школы), применявшиеся ими в педагогическом процессе. Школа Е. Н. Званцевой не имела стройной системы методов преподавания, являясь экспериментальной площадкой для преподававших там мастеров, однако подобные опыты заложили основу многих тенденций в изобразительном искусстве и художественной педагогике последующего периода.

Ключевые слова: художественное образование, изобразительное искусство, художественные дисциплины, художественная педагогика, живопись, частная художественная студия, авангард.

**THE PRIVATE SCHOOL OF E. N. ZVANTSEVA AS A
PHENOMENON IN THE PEDAGOGY OF THE RUSSIAN FINE
ARTS OF THE 1900s – 1910s**

Abstract. The article provides an overview of the work of the school of E. N. Zvantseva in St. Petersburg in the pre-revolutionary period, as one of the most striking examples of the practice of private art studios that arose in Russia at the beginning of the 20th century and were an alternative to official academic and art-industrial education. Described the main methods and artistic and plastic ideas of L. S. Bakst and K. S. Petrov-Vodkin (the main mentors of the school), which they used in the pedagogical process, are considered. The school of E. N. Zvantseva did not have a coherent system of teaching methods, being an experimental platform for the masters who taught there, however, such experiments laid the foundation for many trends in the visual arts and artistic pedagogy of the subsequent period.

Keywords: art education, fine arts, art disciplines, art pedagogy, private art studio, painting, avant-garde.

В первые два десятилетия XX в. Москва и Петербург являлись лидерами и законодателями художественной жизни и художественного образования в России. Помимо Императорской Академии художеств, Училища технического рисования барона Штиглица, Школы императорского общества поощрения художеств в Петербурге и Строгановского училища, Училища Живописи, Ваяния и Зодчества в Москве было сконцентрировано большое количество частных художественных студий. Среди наиболее известных и авторитетных в то время были: частная мастерская Я. Ф. Ционглинского, школа Е. Н. Званцевой в северной столице; студия К. Ф. Юона, И. И. Машкова, Ф. И. Рерберга, М. Д. Берштейна в Москве. Во многом возникновение подобных студий явилось следованием европейской тенденции, где художники учились и совершенствовали мастерство в частных учебных заведениях.

Бывшая ученица И. Е. Репина Елизавета Николаевна Званцева, не закончив Императорскую Академию художеств, продолжила обучение во Франции у известных мастеров и вместе с тем познакомилась с новейшими течениями в европейском искусстве. Открытая Е. Н. Званцевой школа в Петербурге в 1906 г, не давала документа о художественном образовании. В ней не было единства методов преподавания изобразительных дисциплин и фиксированных сроков обучения, и по сути она противостояла академическому направлению в художественной педагогике, ориентируясь на европейские тенденции модернизма. В школу принимались все желающие без вступительных экзаменов.

Основными преподавателями были Л. С. Бакст (вел живопись) и М. В. Добужинский (вел рисунок). На период, когда Бакст отсутствовал, его мог заменять приглашенный временно преподаватель, никакого личного влияния на учащихся не имевший. Идеологом художественно-педагогического направления школы был А. Н. Бенуа. Основным постулатом теории Бенуа было отрицание индивидуализма в искусстве. «Горе современного искусства именно в том», – говорил Бенуа, – что оно разбредлось. Крупные силы, предоставленные сами себе, не дают своему творчеству ширины и ясности старых мастеров, являвшихся чем-то вроде громадных водоемов, в которые сливались все идеи современников, все открытия мастерства, все назревшее понимание красоты» [5, с. 24-25]. Преподавательская деятельность Бакста в школе Званцевой являлась практическим ответом на теоретические положения Бенуа. Бакст проявлял большой интерес к античной культуре. В 1908 г. в Петербургском театральном клубе им была прочитана лекция на тему: «Будущая живопись и ее отношение к античному искусству», вслед за этим он получил приглашение выступать с циклом лекций в Москве вместе с профессором истории Ф. Горностаевым, А. Блоком, А. Бенуа и другими на тему

«Искусство Египта и архаическое искусство Греции в их отношении к современному искусству» [6, с. 119]. По свидетельству И. Пружан, основные положения этих лекций были развиты Бакстом в большой статье «Пути классицизма в искусстве», опубликованной в Аполлоне за 1909 г. и в предисловии к каталогу выставки работ учеников школы Званцевой [6, с. 119].

Обращение к древнему искусству было весьма характерным для многих творческих деятелей начала XX века, и это не было символом ухода от современной действительности. В исторической перспективе искали скрытые потенции будущего искусства. В античности Бакст ценил не «остановившееся совершенство Праксителя», не «почти абсолютную красоту Парфенона» [6, с. 5], а архаический «грубый», «лапидарный» стиль; дерзость, вольность, темпераментность и молодость искусства Крита. От такого искусства можно «привить росток» современной культуре, вдохнуть в нее полноту жизни, излечив от подчеркнутой утонченности, мистичности, рефлексии модерна и символизма. Будущее в искусстве будет за ясной простотой, большими формами, крепкой профессиональной школой, преемственностью традиций. Искусство будущего должно быть синтетичным, возможности и роль живописи должны быть расширены за счет больших плоскостей, которые предоставит архитектура.

«Школа покрывает стены фресками, школа даст божественную гармонию живописи с архитектурой; современные усилия школ подымут искусство на те вершины, до которых с такими ужасными мучениями пытается взобраться индивидуалистическое, не согретое братскими усилиями искусство конца XIX века», – писал Бакст во вступительной статье к каталогу выставки работ учеников школы Званцевой [1, с. 46]. Несмотря на тематическую связь данного высказывания с деятельностью школы, как определенного учебного заведения, в словах Бакста «школу» нужно понимать, как традицию, знание,

передающееся из поколения в поколение, как объединение людей на основе общей деятельности.

Оставаясь в изобразительном искусстве в лоне эстетики модерна, Бакст и Бенуа в своих теориях пришли к опровержению этого стиля, как не имеющего развития в будущем искусстве. Поэтому, как пишет Оболенская, «под руководством Бакста молодежь воспитывалась на принципах, совершенно противоположных основам «Мира Искусств», противопоставляя его ретроспективизму – наивный глаз дикаря; его стилизации – непосредственность детского рисунка; его графичности – буйную, яркую «кашу» живописи; и наконец, его индивидуализму – сознательный коллективизм» [5, с. 1]. На вопросы учащихся, почему он сам работает не так, как учит, Бакст отвечал, что учит писать не так как «я пишу, а так как надо писать» [5, с. 23]. Зримое воплощение идей, очень близких теории Бакста, представили объединившиеся в 1910г. на выставке «Бубновый валет» художники И. Машков, П. Кончаловский, А. Лентулов, А. Куприн, Р. Фальк и др.

На рисунок и живопись в школе отводилось равное количество времени, но влияние Добужинского, как свидетельствует Оболенская, в последствие всегда затушевывалось влиянием Бакста. «В преподавании Добужинского, очень культурном и внимательном – пишет Оболенская, – не было никаких потрясающих откровений, которых мы бессознательно ждали» [5, с. 4]. Графика, в которой Добужинский имел яркую индивидуальность, изгонялась Бакстом из пределов школы. Графичность, считалась наихудшим свойством работы ученика. Из работ учащихся Бакст отсеивал все умозрительное, условное, не связанное с непосредственным наблюдением на натуре. Оболенская пишет, что у Грековой, впоследствии считавшей себя ученицей только Петрова-Водкина, была склонность к орнаментам, заглохшая под влиянием критики Бакста [5, с. 18].

Работа под руководством Бакста велась в области изучения возможностей цвета, опираясь строго на натуру. Среди учебных задач можно выделить поиск живописной гармонии в контрастных по цвету натуральных постановках: «искали, прежде всего, абсолютного сочетания цветов, разговор и даже спор между цветами» [5, с. 11]. Говоря о живописной гармонии, имелась в виду не внешняя приятная глазу эстетика, а осмысленная необходимость, оправданность каждого цветового пятна, исходя из заданного колористического окружения на холсте и свойств натуры. Учащиеся не использовали пастель, дающую готовые цвета и мастихин, вводящий случайные примеси, исключался черный контур, повышающий силу цвета, но разобщающий цвета между собой. Приведенные задачи не несли в себе принципиальных педагогических новаций, скорее представляли собой основы твердой и осознанной живописной грамотности. Живописные упражнения в большей степени основаны на открытиях импрессионистов, так же имеют много общего с педагогической системой П. П. Чистякова. Похожие упражнения на цветовые отношения давал учащимся и художник Я. Ф. Ционглинский, преподававший в своей студии. Бакст воспитывал в своих учениках живописную смелость, даже дерзость: приветствовались «спор» и даже «драка» цветов, «живописная каша» на холсте, фактурное, рельефное наложение красок, работа большой кистью.

Фигуру человека писали, используя яркий фон. Выбор натурщиков, судя по описанию, придавал всей постановке субъективную экспрессию, и даже нервность и болезненность. Несмотря на стремления Бакста к простоте и лапидарности художественного языка, предпочтения при выборе натуры выдают приметы времени – искажение пропорций, утрирование форм, обращение в творчестве к различным физическим отклонениям от анатомической нормы настойчиво напоминают выразительный язык модерна. Красивых натурщиков не любили, натуру выбирали за

характерность, за значительность силуэта, писали «подростков, с узенькими как веточки руками и ногами, переходящими в тяжелые кисти и ступни и с какими-то набухшими суставами» [5, с. 11].

При изображении модели отвергались готовые технические приемы письма, делающие изображение более эффектным и завершенным, Бакст требовал доверять и опираться только на собственные наблюдения природы. Ученикам предлагалось выразительно написать небольшой фрагмент природы в увеличенном виде, сознательно разрешая в нем поставленную живописную задачу. Живописные этюды воспринимались студентами как чисто натурные и никак не способствовали становлению будущих авангардистов-беспредметников. Тем не менее, подобный подход к природе исподволь воспитывал глаз будущих художников, приучал сознание воспринимать окружающую действительность не в описательном ключе, а искать живые, яркие нюансы, богатейший микромир в неброских на первый взгляд обыденных формах. Это было новым словом в русской художественной педагогике этого времени. Нельзя назвать такой метод безоговорочно удачным, т. к. он был адресован молодым людям, имеющим в массе весьма скудную художественную подготовку. Конечно, писание «обезглавленных» торсов частично компенсировалось рисованием фигуры на уроках Добужинского, однако, то, что позитивно как один из способов творческой деятельности, будучи основополагающим методом, негативно сказывается на уровне художественных работ.

Одним из живописных упражнений, которые Бакст давал своим студентам, была этюдная композиция на заданные цвета. Суть задания состояла в том, что Бакст раздавал учащимся кусочки одной и той же цветной бумаги, это был заданный цвет. Остальные два назывались Бакстом устно, опираясь на то, что различные художники различным образом воспринимают одни и те же цвета. Нужно было так уравновесить цвета в

композиции, чтобы они согласовывались с заданным цветом и между собой. В следующем десятилетии ученик Бакста М. В. Матюшин начнет длительную работу по изучению закономерности цветовых взаимоотношений, которая завершится изданием в 1932 г. справочника по цвету с приложением из выкрашенных вручную цветных таблиц. Таблицы представляли собой небольшие карточки, поделенные по горизонтали на три неравных по размеру цветных прямоугольника, иллюстрирующих взаимодействие трех цветов – заданного цвета, цвета окружающей среды и третьего цвета, дополнительного заданному, уравнивающего основной цвет и цвет среды [2]. Работа Матюшина по изучению законов гармонизации цвета имела существенные отличия от упражнения в мастерской Бакста. Принципиальными отличиями были научный подход, подчеркнутая абстрактность и утилитарность при работе с цветом. Однако, можно предполагать, что основы научно-художественной деятельности Матюшина, столь характерной для двадцатых годов XX века, следует искать в живописных упражнениях Бакста.

Важным для Бакста условием жизнедеятельности школы была атмосфера коллективизма, взаимной поддержки среди учащихся. При сохранении индивидуальности в восприятии натуры и творческом почерке, основная, наиболее верная мастеру группа учащихся с гордостью воспринимала себя как часть коллектива, как представителя определенной школы. На отчетной выставке 20 апреля 1910г. было выставлено 100 работ учащихся – все работы экспонировались без указания автора.

В 1910г. место Бакста в школе Званцевой занял К. С. Петров-Водкин. Общение учеников Бакста с новым наставником способствовало подведению итогов и осознанию как места и роли личности учителя в их творческом становлении, так и необходимости выбора собственного пути в искусстве. Авторитет Бакста среди учащихся был велик, тем не менее, приход Петрова-

Водкина был воспринят многими с энтузиазмом. Однако, «аудитория бурлила, ученики то переходили в другие школы, то возвращались, многие так и не примирились со сменой руководства» [4, с. 14].

Прививая учащимся живое, непосредственное, внимательное отношение к творчеству, Бакст не имел последовательной системы методических заданий, направленных на овладение изобразительным ремеслом, «работе не хватало прочного фундамента, она была построена на нервах» [5, с. 36]. Бакст не учил профессии, а проповедовал определенные философско-эстетические принципы изобразительного искусства, собирал вокруг себя кружок единомышленников, способных в будущем объединить свои силы для создания молодого, духовно здорового синтетического искусства. Школа Званцевой в таком ракурсе может рассматриваться как предтеча группы Уновис К. С. Малевича, который, вероятно, в 1906 г. только начинал овладевать изобразительной грамотой в Москве в студии Ф. И. Рерберга. Идея использования художественной педагогики для разработки, апробации и распространения собственной художественной теории стала одной из доминирующих в 1910-1920-е гг.

Педагогическая работа Петрова-Водкина в школе Званцевой так же имела в своей основе собственные творческие интересы художника, сконцентрированные вокруг изучения выразительных возможностей живописи, используя ограниченную палитру локальных цветов. Методические установки к учебным заданиям для студентов имели самое непосредственное отношение к собственным творческим задачам Петрова-Водкина. При столь пристрастном и личностно окрашенном отношении к педагогическому процессу смена руководителя сопровождалась коренной реформой не только определенного художественного метода, но и самих основ изобразительного искусства. С приходом в школу Петрова-Водкина вместо характерного силуэта от учащихся требовалось создавать объемную

форму, акцент ставился на изучении и выявлении в рисунке конструкции вещей.

В то время как Бакст в основе живописи видел цвет, максимально точно передающий натуру, Петров-Водкин на своих занятиях выдвигает требование писать натуру отвлеченным цветом, выявляя пластические возможности отдельных красок. Передачу природных оттенков средствами живописи Петров-Водкин называл «физиологией», требовал «аскетизма», в учебных работах оттенки и полутона советовал заменять разбелами одной и той же краски. Сохранились воспоминания художника С. Калмыкова о том, как смущенный Добужинский с раскрасневшимся лицом «обещал ученицам обливать их время от времени холодной водой, чтобы не принимали рисунок кистью и одной, двумя красками за живопись. Те же воинственно дерзили в ответ и писали натурщиц кто краплагом, кто охрой, кто ультрамарином, кто сиеной <...>. Мы перепробовали все краски, какие есть» [3, с. 147].

Изменению подверглась так же и техника работы живописным материалом. Густой насыщенный красочный слой, достигаемый иногда путем непосредственного выдавливания краски на картинную плоскость, сменился живописью, «растекающейся в подтеках бензина» [5, с. 38], которым растворяли краски.

С. Калмыков в дневниковых «Воспоминаниях» описывал атмосферу школы 1910-1914 гг. Под руководством Петрова-Водкина не рисовали гипсов, а только обнаженную натуру. Позировали молодые модели – юноши и девушки. Во время занятия Петров-Водкин громко говорил о каждой работе, обращаясь ко всем учащимся. После обхода работ, Петров-Водкин на некоторое время оставался в классе, для беседы. «Говорили обо всем. – Пишет Калмыков, <...> о театрах, о кино, о художниках, о парижских выставках, об Африке <...> [3, с. 148]».

Не все ученики школы Званцевой однозначно принимали своих наиболее инициативных преподавателей. Часть учащихся считала себя учениками только Бакста, другим оказался более созвучен художественно-педагогический метод Петрова-Водкина, многим было интересно работать с обоими мастерами.

Школа Званцевой стараниями ее педагогов - Бакста и Петрова-Водкина открывает новую страницу отечественной художественной педагогики. Целью художественного образования становились не высокие профессиональные качества выпускников, а создание и популяризация новых философских и формообразующих ценностей изобразительного искусства. Это привело к снижению уровня профессионального художественного мастерства, отсутствию у студентов старших курсов необходимых «ремесленных» навыков, ограниченности идейного, сюжетного, композиционного и формообразующего диапазона молодых художников рамками некой художественной концепции. С другой стороны, приход в художественную педагогику людей, «излучающих» свет волнующей их идеи, привнес в учебный процесс искренность взаимоотношений и обоюдную заинтересованность ученика, и наставника, силу свежего (часто весьма узкого) взгляда на окружающую действительность, признал вершиной художественной деятельности способность творить новый облик искусства.

Во многом школа Званцевой являлась экспериментальной площадкой апробации художественно-пластических идей преподававших там художников и не обладала строгой педагогической системой – основную роль играл авторитет и опыт мастера. Не все прикоснувшиеся к опыту и мастерству своих наставников имели способности, талант и духовную силу выйти из рамок узкого учения и найти свой путь в искусстве. Не у всех хватало сил следовать их заветам. Тем не менее, несмотря на кажущееся неизбежным подчинение ученика авторитету учителя, к подобного рода

учебно-творческим «группировкам» стремилась в большей степени именно творчески и независимо мыслящая молодежь, сознательно избравшая своим руководителем того, кто наиболее близок ей по духу. Данная тенденция в художественной педагогике наиболее ярко проявилась уже в следующем десятилетии – в 20-е годы XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакст Л. Выставка в редакции «Аполлона» [Электронный ресурс]// Аполлон. – 1910. – № 8. – С. 46. – URL: https://imwerden.de/pdf/apollon_08_1910.pdf (дата обращения: 11.12.2021).
2. Боровский А. Круг Петрова-Водкина // После Авангарда: Избранные труды. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2020. – 224 с.
3. Калмыков С. Воспоминания. Запись 1927 г. // Панорама искусств № 13 (Сб. статей и публикаций. Сост. М. Зиновьев). – М.: – Советский художник 1990. – С. 146-150.
4. Матюшин М. В. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. – М.: Издатель Д. Аронов, 2007. – 72 с.
5. Оболенская Ю. В школе Званцевой под руководством Л. Бакста и М. Добужинского [Электронный ресурс]. – URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/37/tsq37_obolenskaia.pdf (дата обращения: 08.11.2021).
6. Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст / И. Н. Пружан. – Л.: Искусство, 1975. – 232 с.

REFERENCES

1. Bakst L. Vystavka v redakcii «Apollona» // Apollon. 1910. # 8. Pp. 46. URL: https://imwerden.de/pdf/apollon_08_1910.pdf (accessed: 11.12.2021).
2. Borovskij A. Krug Petrova-Vodkina // Posle Avangarda: Izbrannye trudy. M.: Gruppya Kompanij «RIPOL klassik» / «Pal'mira», 2020. 224 p.

3. Kalmykov S. Vospominanija. Zapis' 1927 g. // Panorama iskusstv № 13 (Sb. statej i publikacij. Sost. M. Zinov'ev). M.: Sovetskij hudozhnik 1990. Pp. 146-150.
4. Matjushin M. V. Spravochnik po cvetu. Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovyh sochetanij. M.: Izdatel' D. Aronov, 2007. 72 p.
5. Obolenskaja Ju. V shkole Zvancevoj pod rukovodstvom L. Baksta i M. Dobuzhinskogo. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/37/tsq37_obolenskaia.pdf (accessed: 08.11.2021).
6. Pruzhan I. N. Lev Samojlovich Bakst / I. N. Pruzhan. L.: Iskusstvo, 1975. 232 p.

Чжао Цилун

аспирант факультета искусств,
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»,
e-mail: 314247157@qq.com

QiLong Zhao

Postgraduate student,
Faculty of Arts,
Moscow State University named after M.V. Lomonosov

ВКЛАД И ЗНАЧЕНИЕ РУССКИХ ПИАНИСТОВ XX ВЕКА В РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье рассматривается влияние русской фортепианной культуры на эволюцию китайского фортепианного искусства. Особое внимание уделяется вкладу, который советские специалисты внесли в становление фортепианного искусства Нового Китая (1949-1966). Автор также анализирует связи с российской фортепианной культурой после начала периода реформ и открытости. Сделан вывод, что русские педагоги оказали огромное влияние на становление и процветание китайской фортепианной школы.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, культурный обмен, русская фортепианная школа, китайское фортепианное искусство, культурные связи.

THE CONTRIBUTION AND SIGNIFICANCE OF RUSSIAN PIANISTS OF THE 20TH CENTURY TO THE DEVELOPMENT OF CHINESE PIANO MUSIC

Abstract. The article examines the influence of Russian piano culture on the evolution of Chinese piano art. Special attention is paid to the contribution that Soviet specialists made to the formation of the piano art of New China (1949 - 1966). The author also analyzes the connections with the Russian piano culture after the beginning of the period of reforms and openness. It is concluded that

Russian teachers had a huge impact on the formation and prosperity of the Chinese piano school.

Keywords: piano pedagogy, cultural exchange, communication, Russian piano culture, Chinese piano school.

С 1937 по 1945 год в Китае восемь лет шла антияпонская война, затем страна в течение трех лет была погружена в народно-освободительную войну. Сложившаяся ситуация в обществе и объективно тяжелые условия, с которыми тогда столкнулась КНР, существенно задержали развитие музыкальной культуры. Однако даже в эти трудные времена в учебных заведениях и музыкальных театрах группа преподавателей самоотверженно продолжала вести свою деятельность. Среди них были декан фортепианного отделения Шанхайского государственного института музыки (上海音乐学院) Б. С. Захаров и работающие под его руководством профессора А. Н. Черепнин, С. С. Аксаков, З. А. Прибыткова, Б. М. Лазарев [1, с. 67]. Благодаря совместным усилиям профессорско-преподавательского состава и студентов институт подготовил ряд выдающихся музыкантов-пианистов: У Ижоу, У Лэй, Фан Цзисэн, Ли Хуэйфань и др. Выпускник класса Б. С. Захарова Дин Шаньдэ считается первым китайским пианистом международного уровня, стоящим у истоков национальной фортепианной школы [19, с. 33].

Наряду с Б. С. Захаровым в число ведущих, наиболее авторитетных фортепианных педагогов Китая вошел русский пианист Б. М. Лазарев. В 1940 году вместе с частью преподавателей и студентов (И Кайцзи, Фань Цзисэн, Дин Шаньдэ) из Шанхайского института музыки он переехал в пригород Чунцина, где был создан филиал консерватории, и продолжил свою педагогическую деятельность [22, с. 156]. В 1946-1948 гг. Лазарев, одновременно преподавая в музыкальных учебных заведениях Шанхая,

Нанкина и Пекина, стал ведущим лидером фортепианного образования в Китае. Педагогическая деятельность Б. М. Лазарева оказала большое влияние на китайских пианистов. На занятиях он говорил мало, в основном действовал методом собственного примера. Лазарев обращал особое внимание на тренировку пальцев: требовал, чтобы они были «расположены равномерно, расслаблены, подняты, чтобы опускались не с силой, играть не слишком громко, а также подчеркивал роль педали» [23, с. 59].

Великий русский композитор, пианист и дирижёр С. В. Рахманинов считал Бориса Лазарева «исключительно одаренным и добросовестным преподавателем фортепиано», «обладающим редким талантом понимания индивидуальности своих учеников и умения научить их искусству игры на фортепиано» [20, с. 228]. Китайские воспитанники Бориса Лазарева составляют внушительный список. Среди них известный пианист – лауреат второй премии первого международного конкурса имени П. И. Чайковского (1958) Лю Шикун, который в детстве четыре года учился у Лазарева.

После Второй мировой войны международное сообщество разделилось на два лагеря. Это был период, когда Советский Союз находился на пике своего могущества. После образования Китайской Народной Республики Советский Союз стал первой страной, с которой Китай установил дипломатические отношения. При поддержке СССР и всего социалистического лагеря в Китае началось строительство социализма. Во всех областях – военной, научно-технической, а также в области культуры, образования и искусства – Советский Союз содействовал подготовке и воспитанию кадров своих союзников.

У каждого из советских специалистов были свои индивидуальные методы работы. Все они успешно реализовались в китайской педагогике по принятой в Советском Союзе научной методике обучения игре на фортепиано. Особенно это касается первого советского педагога

А. В. Татуляна, приступившего к работе в Центральной консерватории в 1955 году. На его уроках китайские ученики чувствовали, что открывают для себя новый мир музыки. Они были поражены его великолепным исполнением и богатым музыкальным выражением. Так, известный пианист Лю Шикун вспоминает: «Он вывел меня на совершенно новый уровень... Его помощь была огромной. Требования очень высоки». Педагогическая система Татуляна дала весомый результат: выразительность и тембровое разнообразие игры молодых китайских пианистов значительно улучшились, а их уровень приблизился к мировому.

Но китайские пианисты питали уважение и любовь не только к Татуляну. С 1957 по 1960 год в Центральной консерватории преподавала профессор Ленинградской консерватории, известная пианистка и педагог Татьяна Петровна Кравченко (1857-1916). В 1936 году Кравченко окончила Московскую консерваторию по классу профессора Л. Н. Оборина, и в СССР очень успешно преподавала фортепиано: более двадцати её студентов стали победителями различных международных конкурсов. В течение двух лет, проведенных в Китае, Кравченко подготовила группу молодых пианистов-виртуозов. Как вспоминают ученики, её стиль преподавания отличался непринужденной атмосферой, вдохновляющей на понимание образа и исторического контекста музыкального произведения, она рассказывала о том, как следует его исполнять, особо подчеркивая различные музыкальные нюансы [8, с. 15]. Го Жихонг подчеркивал высокий профессионализм Татьяны Петровны Кравченко: «Каждый, кто учился у нее, восхищался ее педагогическими навыками. Она учила нас принципам русской музыкальной школы, воспитывала высокие эстетические вкусы, также отличалась строгим контролем процесса обучения. Мы поняли, что самое ценное в русской музыкальной школе – это мягкость» [8, с. 8].

В процессе работы в Китае советские специалисты подготовили целую плеяду талантливых молодых пианистов, которые стали представлять новый Китай на международных конкурсах и завоевывать славу страны. В Центральной консерватории из разных городов в ходе жесткого конкурентного отбора была сформирована группа исполнителей, среди которых Лю Шикун, Гу Шэнин, Ли Минцзян, Инь Чэнцун, Бао Хуицяо. Мастерство советских педагогов, умение и энтузиазм учеников в совокупности давали потрясающие результаты. Молодые китайские пианисты не раз становились победителями престижных международных конкурсов. Благодаря им новая китайская фортепианная музыка вышла за пределы страны, заставив по-новому взглянуть на мир. Представителями КНР были получены следующие награды:

Чжоу Гуанжэнь – I конкурс Шуберта – 8-я премия (1956).

Лю Шикунь – Международный конкурс пианистов им. Ф. Листа – 3-я премия и специальный приз за исполнение «Венгерской рапсодии» (1956); I международный конкурс им. П. И. Чайковского – 2-я премия (1958).

Гу Шэнин завоевала золотую медаль на конкурсе пианистов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957), второе место XIV Швейцарского конкурса пианистов (первое место не присуждалось) (1958), XVI конкурс пианистов имени королевы Елизаветы в Брюсселе (1964) – диплом.

Ли Минцзян выиграл Международный конкурс имени Энеску (Бухарест, 1958), завоевал 6-ю премию на Международном конкурсе имени Шопена (Варшава, 1960).

Джордж Энеску – I премия (1958), VI международный конкурс пианистов имени Шопена – 4-я премия (1960).

В Чэнцзуне – лауреат VII фестиваля молодых и студенческих пианистов 1-й премии (1959), II Международного конкурса имени Чайковского – 2-й премии (1962).

Бао Хуисяо – II Международный фестиваль фортепиано.

Одна из ярких представителей этой плеяды, молодая исполнительница Гу Шенин покорила всех своим великолепным исполнительским мастерством и яркими эмоциями, её выступления были очень успешными, получили всеобщее признание, стали сенсацией в музыкальных кругах.

Гу Шэнин (1937-1967) родилась в Шанхае в интеллигентной семье. С детства в специальной музыкальной школе она училась игре на фортепиано у профессоров Сюй Чжоуана, Ян Сяочжэня, Ли Цзю, изучала теорию музыки у профессора Ма Гешуна и историю музыки у профессора Шэнь Жибая [24, с. 27]. В 1958 году, проходя обучение в группе Т. П. Кравченко, Гу Шенин была отобрана для участия в X международном конкурсе пианистов в Женеве (Швейцария). Кравченко подготовила для неё Сонату Шумана в миноре. На первом занятии обычно твердая и сдержанная Кравченко глубоко прониклась мастерством исполнения пианистки и преисполнилась к ней уважением. Шенин вспомнила все четыре части сонаты, что очень удивило педагога. Кравченко так охарактеризовала её: «...она очень надежная, красивая, элегантная, отлично играет. Каждый пианист знает, что за семь дней невозможно написать и воспроизвести Сонату соль минор... на самом деле, то, что она сделала – это чудо!» [24, с. 81]. Летом 1958 года пианистка вместе с Ин Чэнцун и Ли Минцянь посетила СССР, где выступила в малом зале Московской консерватории. После чего Кравченко пригласила Гу Шенин в Ленинград и тщательно готовила её к международному конкурсу пианистов в Женеве.

Кравченко использовала музыкальный талант ученицы в развернутом, образном смысле, опираясь на характерные черты характера Гу Шенин и её

индивидуальность, полную легкого, изящного, поэтического исполнения, подчеркивая силу и мощь мотива в музыке. Уроки Кравченко принесли Гу Шенин огромную пользу. В письме переводчику Дяо Бэйхуа Гу писала: «она (Кравченко) очень искренняя, добрая, дружелюбная, спокойная, уверенная в себе, очень уравновешена, искренне ко мне относится и поддерживает».

Гу Шэнин была очень талантлива, и после наставничества советских специалистов его мастерство улучшилось. Пианистка использовала советскую технику игры в своей повседневной практике и обычно «пела внутренним ухом» во время игры, вкладывая душу в музыку. Кроме того, хотя советские специалисты и называли стиль исполнения «мотошной игрой», он намеренно увеличивал силу и амплитуду, масштабы их трактовок, активно совершенствовался, чтобы как можно лучше выполнять работы в различных стилях. В 50-60-е годы XX века Гу Шенин посетила СССР, Швейцарию, Бельгию, Польшу, Венгрию, Болгарию, Финляндию (более десятка стран).

Венгерские средства массовой информации писали: «Гу Шенин вдохновила музыку Бетховена на чарующую силу и поэзию, показала публике силу музыки Баха, богатство и разнообразие Шумана, его прозрачность и красоту». Болгарский комментатор отмечал: «...проникновение поэтично и полно эмоций, исходящих из глубины души... Музыка Шопена представляет в своих интерпретациях образы невообразимой красоты». Швейцарские газеты писали: «...в её исполнении артистизм стоит на первом месте, а талант пронзительного музыканта захватывает людей».

Гу Шенин обладала прекрасными физическими данными, отличной памятью и многими художественными талантами, имела обширное литературное образование, писала иероглифы каллиграфическим почерком и свободно говорила по-английски (в школьные годы прочитала все

произведения Шоу на языке оригинала). Русский язык она изучала на уроках у советских специалистов, затем самостоятельно выучила немецкий, обладала отличными математическими способностями, любила рисовать. Гу Шэнин постоянно была в поисках искусства, часто пела и участвовала в камерных концертах, всей душой любила музыку русского классика Сергея Рахманинова.

Другим ярким примером является Хунцзин, который в 12 лет поступил в Шанхайскую консерваторию и стал отличником. В возрасте 18 лет его направили в Московскую консерваторию за счет государственных средств, где Хунцзин впервые обратился к профессору Владиславу Михайловичу Эпштейну. Вместе с ним он не только совершенствовал технику и приемы исполнения, но и, самое главное, усвоил концепты произведений. Вспоминая годы учебы, он говорил: «...учитель объяснял специфику каждого раздела, каждую метку, какое место занимает этот раздел, что вообще означает эта метка, а затем разъяснял технические вопросы».

Ещё один талантливый исполнитель Инь Чэнцун родился в Сямыне – на острове Гуанчжоу, который называют «колыбелью муз». В семь лет он начал играть на фортепиано. В 1954 году, благодаря своим выдающимся достижениям, он поступает в музыкальное училище при Шанхайской консерватории, затем учится у советских специалистов Серова и Татуляна. Затем он стал учеником Т. П. Кравченко и в 1960 году был отправлен на учебу в СССР: сначала учился в Одессе, а затем перевелся в Ленинградскую консерваторию. Благодаря этому Инь Чэнцун познакомился со многими классическими фортепианными песнями. Одновременно он изучал дирижирование, композицию и вокал. Все эти смежные дисциплины помогли ему получить много нового музыкального опыта, лучше понять и освоить музыкальные произведения.

После 1957 года из-за влияния политических факторов практически прекратился культурный обмен между СССР и Китайской Народной Республикой. А в 1966 году в Китае произошла «культурная революция», длившаяся целое десятилетие и нанеся огромные ущерб молодому фортепианному искусству страны. Ситуация в фортепианном мире Китая сильно контрастировала с мировой конъюнктурой в этой области.

Только в 1994 году связи между Россией и Китаем начали восстанавливаться. Бянь Мэн, защитив диссертацию и получив докторскую степень по истории искусств, продолжила обучение по программе ассистент-исполнитель. Ее руководитель профессор Е. Мурина – известный педагог, профессор П. Любимый – ученик Серебрякова (1909-1978). В течение шести лет она пребывала в России, посетив многие города страны, а также Восточную Европу. И везде её тепло встречали.

Преподаватель Научно-исследовательского института музыки при Китайской академии искусств Вэй Тинге высоко оценил её научную работу: «...как ученый, Бянь Мэн впервые показала публике, что, несмотря на сложную политическую ситуацию, китайская игра на фортепиано, преподавание и композиция продвигаются вперед. Эта диссертация заполняет вакуум, существовавший в истории музыки. Она имеет большое историческое и научное значение и в дальнейшем сыграет положительную роль в установлении различных связей в музыкальной сфере» [11, с. 2].

Монография Бянь Мэн встретила теплый отклик в китайских музыкальных кругах. Его появление не только дало богатый фактический материал для новых исследований, но и было выбрано в качестве учебника всеми высшими музыкальными учреждениями страны. Научная работа также была приобретена ведущими библиотеками России, Гонконга и Тайваня, что позволило китайской фортепианной культуре найти свое место на международном уровне.

В 1997-1998 годах правительства Китая и России подписали официальные документы о сотрудничестве в области культуры. Под заголовком «Основные музыкальные события» китайская музыкальная хроника опубликовала отношения между Китаем и Россией, среди которых:

1997 год – в Пекинском концертном зале «Вечер русской музыки»; ансамбль песни и танца имени Александрова посетил Пекин, Шанхай, Ханчжоу, Шэньчжэнь, Хучжоу, Ухань, Тяньцзинь, Далянь, Чэнду; в Пекинском народном Конгресс-холле и Пекинском выставочном театре состоялись концерты Государственного симфонического оркестра Санкт-Петербурга и известного китайского пианиста Инь Чэнцзуна и др.

1998 год – в рамках Дней русской культуры в Китае в Пекине, Шанхае, Нанкине, Ханчжоу, Чанчуне, Шэньяне, Даляне и Циндао выступили российский ансамбль танца «Березка», Оренбургский государственный ансамбль песни и танца и Московский ансамбль звезд музыки; пианист В. Ашкенази дал сольный концерт в Пекинском Театре Века; квартет Бородина выступал в пекинском Доме музыки; в зале Совета народных представителей под руководством Гергиева состоялся концерт симфонического оркестра Мариинского театра; пианист Владимир Фельцман дал сольный концерт в пекинском Доме музыки; выступили балетные и оперные труппы, а также симфонический оркестр Государственного академического Большого театра и т.д.

Таким образом, советские и российские музыкальные педагоги оказали огромное влияние на развитие китайского фортепианного искусства. В процессе обучения они не только познакомили китайских студентов с европейским классическим музыкальным наследием, русской фортепианной школой, современной фортепианной музыкой европейских стран, но и обеспечили всестороннюю теоретическую подготовку. Для решения сложных педагогических задач советские преподаватели часто проводили

концерты с показательными выступлениями, научные семинары, где обменивались идеями с китайскими коллегами. Труд российских фортепианных специалистов получил высокую оценку в Китае: согласно исследованиям современных китайских авторов, русские преподаватели сыграли ведущую роль как в музыкально-эстетическом воспитании, так и в развитии исполнительской техники китайских пианистов. Обе стороны надеются на дальнейшее взаимодействие русской и китайской фортепианных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае. – М.: Русский путь, 2008. – 576 с.
2. Воротной М. В. Фортепианное искусство, история и современность. Проблемы творчества, исполнительства, педагогики. Межвузовский сборник научных трудов. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 152 с.
3. Воротной М. В. Фортепианное искусство, история и современность. Проблемы творчества, исполнительства, педагогики. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. – 112 с.
4. Гаккель Л. Г. Фортепианная музыка XX века: очерки. – Л., 1990. – 287 с.
5. Глазунова А. Г., Николаева А. И., Воронова Т. Н. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для вузов. – М., 2002. – 365 с.
6. Го Цигон Хрестоматия знаменитых древних философских сочинений Китая. – Пекин, Народ, 2005. – 465 с.
7. Голубовская Н. Искусство педализации. – М.: Музыка, 1974. – 96 с.
8. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты: биографические очерки. Справочник. – М., 1985. – 470 с.

9. Грум-Гржимайло Т. Торжественное открытие 10-го Международного музыкального конкурса им. П.И. Чайковского (Россия) / Перевод Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. – Пекин: Восток, 2003. – 328 с.
10. Дай Пэнхай. Дин Шандэ и его музыкальные произведения. Сборник статей 4-ой конференции современной музыки. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 1998. – 268 с.
11. История русской советской музыки (Институт истории искусств Министерства культуры СССР). – М., 1963. – 403 с.
12. Келдыш Ю.В. 100 лет Московской консерватории. 1866-1966, краткий исторический очерк. – М., 1966. – 208 с.
13. Китайский музыкальный ежегодник. – Пекин, Народная музыка, 1997. – 422 с.
14. Комитет по развитию музыкального образования им. Сяо Юмэя при Центральной консерватории: Собрание Мянь Хуая. Центральная консерватория, 2003. – 167 с.
15. Корго А. О фортепианном искусстве. – М., 2005. – 246 с.
16. Кошелева О. Ю. Фортепианное искусства XX столетия: Сборник научных трудов. – СПб.: РГПУ, 2000. – 130 с.
17. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза. – М.: Музыка, 1984. – 89 с.
18. Кременштейн Б. Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. – М., 2003. – 126 с.
19. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2016. – 213 с.
20. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х т. / Сост. ред. З. А. Апетян. – М.: Советский композитор, 1980. – Т. 2. – 584 с.
21. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 368 с.

- 22.У На. Фортепианная музыка Дин Шандэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма: Дисс ... канд иск: 17.00.02. – СПб., 2009. – 300 с.
- 23.Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – 336 с.
- 24.Чжоу Гуанжэнь. Китайская пианистка-поэт – Гу Шэнин. – Шанхай: Музыка, 2001. – 271 с.

REFERENCES

1. Van Chzhichjen. Istorija russkoj jemigracii v Shanhae. M.: Russkij put', 2008. 576 p.
2. Vorotnoj M. V. Fortepiannoe iskusstvo, istorija i sovremennost'. Problemy tvorчества, ispolnitel'stva, pedagogiki. Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov. SPb.: RGPU im. A.I. Gercena, 2004. 152 p.
3. Vorotnoj M. V. Fortepiannoe iskusstvo, istorija i sovremennost'. Problemy tvorчества, ispolnitel'stva, pedagogiki. Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov. Vyp. 2. SPb.: RGPU im. A.I. Gercena, 2006. 112 p.
4. Gakkel' L. G. Fortepiannaja muzyka XX veka: ocherki. L., 1990. 287 p.
5. Glazunova A. G., Nikolaeva A. I., Voronova T. N. Teorija i metodika obuchenija igre na fortepiano: Uchebnoe posobie dlja vuzov. M., 2002. 365 p.
6. Go Cigon Hrestomatija znamenityh drevnih filosofskih sochinenij Kitaja. Pekin, Narod, 2005. 465 p.
7. Golubovskaja N. Iskusstvo pedalizacii. M.: Muzyka, 1974. 96 p.
8. Grigor'ev L. G., Platek Ja. M. Sovremennye pianisty: biograficheskie ocherki. Spravochnik. M., 1985. 470 p.
9. Grum-Grzhimajlo T. Torzhestvennoe otkrytie 10-go Mezhdunarodnogo muzykal'nogo konkursa im. P.I. Chajkovskogo (Rossija) / Perevod Czjao Dunczjan', Dun Moli. Pekin: Vostok, 2003. 328 p.
10. Daj Pjenhaj. Din Shandje i ego muzykal'nye proizvedenija. Sbornik statej 4-oj konferencii sovremennoj muzyki. Shanhaj: Shanhajskaja konservatorija, 1998. 268 p.

11. Istorija russkoj sovetskoj muzyki (Institut istorii iskusstv Ministerstva kul'tury SSSR). M., 1963. 403 p.
12. Keldysh Ju.V. 100 let Moskovskoj konservatorii. 1866-1966, kratkij istoricheskij ocherk. M., 1966. 208 p.
13. Kitajskij muzykal'nyj ezhegodnik. Pekin, Narodnaja muzyka, 1997. 422 p.
14. Komitet po razvitiyu muzykal'nogo obrazovanija im. Sjao Jumjeja pri Central'noj konservatorii: Sobranie Mjan' Huaja. Central'naja konservatorija, 2003. 167 p.
15. Korgo A. O fortepiannom iskusstve. M., 2005. 246 p.
16. Kosheleva O. Ju. Fortepiannoe iskusstva XX stoletija: Sbornik nauchnyh trudov. SPb.: RGPU, 2000. 130 p.
17. Kremenshtejn B. L. Pedagogika G. G. Nejgauza. M.: Muzyka, 1984. 89 p.
18. Kremenshtejn B. L. Vospitanie samostojatel'nosti uchashhegosja v klasse special'nogo fortepiano. M., 2003. 126 p.
19. Lo Chzhihuzej. Koncertnaja zhizn' sovremennogo Kitaja: dis. kand. isk.: 17.00.02. SPb., 2016. 213 p.
20. Rahmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3-h t. / Sost. red. Z. A. Apetjan. M.: Sovetskij kompozitor, 1980. V. 2. 584 p.
21. Teorija i metodika obuchenija igre na fortepiano: Ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij / Pod obshh. red. A. G. Kauzovoj, A. I. Nikolaevoj. M.: VLADOS, 2001. 368 p.
22. U Na. Fortepiannaja muzyka Din Shandje: soprzazhenie kitajskoj nacional'noj tradicii s sovremennymi prijomami evropejskogo pis'ma: Diss ... kand isk: 17.00.02. SPb., 2009. 300 p.
23. Czo Chzhjen'guan'. Russkie muzykanty v Kitae. SPb.: Kompozitor, 2014. 336 p.
24. Chzhou Guanzhen'. Kitajskaja pianistka-pojet Gu Shjenin. Shanhaj: Muzyka, 2001. 271 p.

Лю Ян

аспирант,

Институт музыки, театра и хореографии,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»,

e-mail: 1765553243@qq.com

Liu Yang

Postgraduate student,

Institute of Music, Theater and Choreography,

The Herzen State Pedagogical University of Russia

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЁМЫ ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ И ИХ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ XX-НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Аннотация. В статье анализируется развитие исполнительского искусства игры на кларнете в Китае в XX и начале XXI веков. Взаимодействие между различными континентальными культурами (западноевропейской, русской, китайской) привело к существенной модернизации музыкального языка, средств выразительности, форм и техники композиций в современных произведениях для кларнета, популярных в Китае. Цель работы: проанализировать нетрадиционные приёмы исполнения на кларнете и их видоизменение в музыке современных композиторов. Проблема исследования – выявить закреплённость образно-художественного содержания за конкретным приёмом исполнения, методологические подходы и методы исследования – историко-стилевой, герменевтический и компаративистский, метод сравнительно-типологического, музыковедческого анализа. Рассмотрение выразительности нетрадиционных приемов игры на кларнете в современной музыке, таких как *glissando*, *slap*, *quartertone*, *multiphonics*, *singing and playing*, *air noise*, *sound with air*, *kiss* – показало, что каждый прием уникален и требует от исполнителя мастерского владения инструментом, поднимая вопрос о создании сборников учебного репертуара, включающих как художественные сочинения, так и технические упражнения. В выводах определяется реальная

необходимость существующей музыкальной практики, нацеленной на овладение всем разнообразием нетрадиционных приёмов игры, поскольку история музыки показывает насколько быстро авангардные достижения, например, такие как додекафония, электронная и электроакустическая музыка становятся классикой музыкального искусства.

Ключевые слова: современные музыкальные композиции, нетрадиционные приёмы исполнения на кларнете, обертоны, мультифоники, техника передувания, техника дополнительной аппликатуры.

NON-TRADITIONAL METHODS OF PLAYING THE CLARINET AND THEIR FIGURATIVE AND ARTISTIC FUNCTIONS IN THE WORKS OF COMPOSERS OF THE XX-EARLY XXI CENTURY

Abstract. The article analyzes the development of the performing art of playing the clarinet in China in the XX-XXI century. The interaction between various continental cultures (Western European, Russian and Chinese) has led to a significant modernization of the musical language, means of expression, forms and techniques of compositions in contemporary works for clarinet popular in China. The purpose of the work is to analyze non-traditional methods of clarinet performance and their modification in the music of contemporary composers. Methodological approaches and research methods – historical-stylistic, hermeneutic and comparative approaches, the method of comparative-typological, musicological analysis. The expressiveness of non-traditional methods of playing the clarinet in modern music, such as glissando, slap, quartertone, multiphonics, singing and playing, air noise, sound with air, kiss showed that each prem is unique and requires the performer to master the instrument, raising the question of creating collections of educational repertoire, including both fiction and technical exercises. The conclusions determine the real need for the existing musical practice aimed at mastering the whole variety of non-traditional playing techniques, since

the history of music shows how quickly avant-garde achievements, such as dodecophony, electronic and electroacoustic music, become classics of musical art.

Keywords: modern musical compositions, non-traditional methods of clarinet performance, overtones, multifonics, overblowing technique, additional fingering technique.

Актуальность исследования обусловлена особенностью современной социокультурной ситуацией в Китае и политикой «открытости миру», когда происходящий на протяжении XX века взаимообмен между различными элементами континентальных культур (западноевропейской, русской, китайской) привёл к модернизации музыкального языка, средств выразительности, форм и техники композиций. Все перечисленные процессы существенным образом отразились на исполнительском искусстве и в том числе, были зафиксированы в многочисленных произведениях для кларнета. Цель работы – проанализировать традиционные приёмы исполнения на кларнете в музыке современных композиторов, методологические подходы и методы исследований – историко-стилевой, герменевтический и компаративистский, метод сравнительно-типологического, музыковедческого анализа.

Активное обращение современных композиторов к тембру кларнета органично вписывается в общую картину развития инструментальной музыки XX века. Благодаря усовершенствованию конструкции инструмента, постепенному расширению и обогащению арсенала технико-выразительных приемов игры на кларнете, рос интерес композиторов к художественным и техническим возможностям инструмента. Отмеченные процессы позволили обогатить репертуар кларнетистов и переосмыслить образно-художественные, смысловые и акустические возможности кларнета [3, с. 46].

Остановимся подробнее на существующих приемах игры на кларнете и их использовании в творчестве композиторов XX-XXI вв.

Glissando – скольжение от одного звука к другому за счет аппликатуры и губного аппарата. Важно отметить, что наиболее комфортный диапазон для исполнения *glissando* на кларнете – вторая октава, так как в третьей октаве появляется ряд артикуляционных сложностей (это высокий регистр на кларнете), а в первой теряются некоторые тембральные особенности этого приема, что делает звук более глухим и менее ярким.

Самое известное использование приема *glissando* в музыке для кларнета принадлежит Дж. Гершвину во вступлении к «Голубой рапсодии». Этот выразительный приём был найден случайно, во время репетиции и подготовки концерта «Эксперимент в современной музыке», прошедший 12 февраля 1924 года в Эолийском зале Нью-Йорка. Кларнетист Росс Горман из Королевского оркестра Пола Уайтмана в шутку сыграл вступительный такт с заметным *glissando*. Это очень понравилось композитору, так как после премьеры вступление к «Голубой рапсодии» (George Gershwin's "Rhapsody in Blue") стало столь же запоминающимся и узнаваемым, как начало Пятой симфонии Бетховена [1]. Более того, найденный исполнительский приём создавал у слушателей адекватное впечатление о лёгком, непринуждённом, «игровом» характере произведения, идущем под академическим названием «Рапсодия...».

Ещё один выразительный приём *slap* – удар трости об мундштук, когда язык участвует в процессе как присоска. Так производится щелчок, который можно сравнить со штрихом *pizzicato* на струнных инструментах. На кларнете *slap* стал использоваться в начале XX века, в основном, в джазе. Различают два вида этой техники – открытый *slap* (очень громкий щелчок, который часто используется в репертуаре бас-кларнета в концертах, рассчитанных на широкую аудиторию и большие залы) и закрытый *slap*

(может исполняться как тихо, так и громко). Такой прием привлекает слушателей, заметно активизируя внимание и создавая энергичный настрой.

В «Сонате для кларнета» румынского композитора Т. Олаха (T. Olach “Sonate”) открытый *slap* в разработке сонатного *allegro* передает нарастающее напряжение в диалоге, разворачивающемся между двумя образами. Восходящее *glissando* с утвердительной высокой финальной нотой знаменует доминирование одного из них.

Пример приглушенного закрытого *slap* можно встретить в трио «Karanogi» Ярослава Судзиловского (Y. Sudzilovsky “Karanogi”). Первоначально оно написано для струнного трио, но довольно часто в ансамблях партию скрипки заменяет кларнет. Композитору свойственно искать новые приёмы выразительности. Об этом говорят его произведения «Голый король» для препарированной виолончели и поющего виолончелиста, «Lorand Varga» – игра для альты, ударных, клаксона и часов, и другие. Образно-смысловая нагрузка «Karanogi» неоднозначна и дает простор для фантазии, поскольку в большей мере представляет перформанс с включением вздохов, криков, стука каблуков, ансамблевого пения, использования приёма *con legno* (стука древком смычка по струнам), восходящего и нисходящего *glissando* и множества других выразительных приёмов. В данном контексте *slap* используется для передачи напряженного эмоционального состояния лирического героя.

Использование микротоновых интервалов известно с незапамятных времен и свойственно инструментальной музыке многих древних народных культур. В начале XX века в творчестве профессиональных композиторов активно возрождается практика использования выразительности микротоновой палитры благодаря творчеству Х. Парча, Н. А. Рославца, Ч. Айвза, Т. Каррильо и других [3, с. 8]. За счет сложной системы клапанов и отверстий на кларнете можно исполнять не только четвертьтоны

(*quartertone*), но и любые микроформаты, например исполнение трелей. Это один из самых распространенных нетрадиционных приемов исполнения на этом инструменте. Его широко используют в своих произведениях Ж. Гризе, Э. Денисов, Т. Мюрай, И. Оленчик, Ф. Парис и другие.

В 1962 году Э. Денисов написал «Сонату для кларнета соло». Её важным выразительным фактором является использование микротоновой техники. Уже с первых тактов «Сонаты...» композитор применяет ноту соль с понижением на три четвертьтона. Звуковысотное и ритмическое изложение первой части «Сонаты...» олицетворяет непрерывный монолог солиста и его внутреннюю свободу, воплощая развитие и изменение лирико-драматического образа.

Российский кларнетист и композитор И. Ф. Оленчик в «Каприсе» № 5 из цикла «Двадцать каприсов для кларнета соло» использует четвертьтоны, что позволяет ему создавать поистине фантастические пейзажи, чем то напоминающие восточную сказку, благодаря изменившейся выразительности привычной интонации.

Созвучия, которые при определенных условиях можно получить на духовых инструментах, называются мультифоники (*multiphonics*) (созвучия из двух и более звуков, исполняющихся в одновременности). В условия создания таких созвучий входит изменение положения амбушюра, изменения подачи звука, его скорости, угла давления, в целом, техники дополнительного передувания. Чем большим количеством передуваний владеет кларнетист, тем в более высоком диапазоне он может играть. Мультифоники создаются за счёт выразительности обертонов, например, при использовании клапана дуодецимы, дающий звучание квинты через октаву (первого не октавного, нечётного обертона звука) или техники дополнительной аппликатуры. На развитии этих исполнительских умений

ориентированы «Этюды для кларнета» современного японского композитора Дзёдзи Юаса.

Как сообщает Р. Р. Таублаева, в истории исполнительства известен ряд случаев, подтверждающих, что в XIX веке музыканты-духовики уже владели исполнением мультифоник. Так, например, в «Мемуарах» Г. Берлиоз упоминает о том, что некоторые инструменталисты медно-духовой группы в выступлениях оркестра использовали мультифоники, вызывая восторг публики [4, с. 11]. Многие композиторы сознательно включали выразительность гармонических созвучий в свои сочинения. Таково начало Второго концерта для кларнета К. М. Вебера, который начинается со звучания обертона, в Первом концерте для кларнета Л. Шпора исполнение составляет для музыканта одно из сложных технических и акустических приёмов концерта, поскольку существует тенденция занижения обертонов [2].

Сейчас мультифоники – один из самых распространенных и любимых композиторами приемов. С каждым годом исполнители, совершенствуя технику игры на кларнете, находят все больше возможностей исполнения звуков. В конструкции кларнета заложено бесчисленное количество мультифоник. Сложность исполнения мультифоник состоит в том, что в большинстве случаев это слуховая работа. Именно слух координирует движения аппарата амбушюра, движение губ и всей полости рта – положения губ, неба и гортани. Прием мультифоник можно найти в произведениях В. Тарнопольского, Ю. Каспарова, А. Хубеева, А. Зобнина, С. Шаррино и многих других современных авторов.

Так, например, в сочинении С. Шаррино (S. Sciarrino) “Let me die before I wake” именно использование техники мультифоники создаёт разреженную атмосферу. Неожиданно приближающиеся и удаляющиеся звуки, их «наплывы» объединяет биение оstinato ритма, то скрывающегося, то

проступающего более явно. Тем самым, пространство в произведении композитора словно организуется временем. Применение обертоновой техники создаёт ощущение внутреннего биения жизни одного из объектов неопознанной космической вселенной в произведении российского композитора Александра Хубеева «Pulsar».

Разновидностью мультифоников является прием *son fondu*, то есть расщепленный тон. Эта техника исполняется без применения дополнительной аппликатуры, а только за счет изменения угла воздушной струи. Низкий базовый звук начинает преломляться и возникают высокие обертоны в третьей октаве, звучащие вместе с базовым низким звуком. Благодаря этому приему достигается целостность гармоничного звучания, что знаменует единство противоположных сущностей в сочинении Артура Зобнина «Forms II» для кларнета соло.

Понимая сложность использования нетрадиционной техники исполнения в современной музыке для кларнета А. А. Федотов, подчёркивает, что необходимо уметь правильно и грамотно пользоваться своим дыханием, то есть устанавливать соответствующий характер вдоха и находить точный момент его выполнения, не нарушая, а, наоборот, подчеркивая логику музыкального развития [5, с. 97-98].

Одним из самых сложных нетрадиционных приемов исполнения является пение в кларнет (*singing and playing*). Техника заключается в том, что к звуку инструмента прямо во время игры добавляется голос, что позволяет взять тот или иной интервал. Этот прием напоминает гроулинг. Трудность приёма связана с тем, чтобы избежать унисона голоса и инструмента.

Пример использования звука кларнета с голосом можно найти в замечательном триббюте венгерского композитора и кларнетиста Б. Ковач (B. Kovacs) «Шолом-Алейхем, ров Фейдман» («Sholem-alekhem, rov

Feidman»)). Сочинение посвящено израильскому кларнетисту-виртуозу Гиоре Фейдману. Сочинение вобрало в себя многие мотивы еврейской музыки, а гроулинг позволяет насладиться богатством оттенков речевой интонации, подчеркнутой мелодической орнаментикой и импровизационной ритмикой.

Также среди нетрадиционных методов исполнения на кларнете можно выделить использование воздуха. Этот прием встречается у знаменитого французского композитора Тристана Мюрая, работающего в направлении спектральной музыки. Среди российских композиторов его использует Алина Подзорова. *Air noise* различается по способу дыхания: его можно делать на выдохе (звук будет более громким и продолжительным), можно на вдохе (звук будет гораздо тише и короче).

Более популярным приемом с участием воздуха является *sound with air*, то есть звук с воздухом. Его широко используют современные композиторы XX-XXI веков, такие как Ю. Каспаров, В. Горлинский, А. Сысоев, В. Тарнопольский, Ф. Парис и многие другие. Извлечение звука, наполовину состоящего из воздуха, не является сложным. В традиционной игре такой звук считался бы неправильным: в нем слишком много «грязи», а основная задача кларнетиста – добиться ясного звучания, поскольку в основе слова «кларнет» лежит латинское *clarus* – ясный. Поэтому такая техника – ещё один пример ухода от привычного звучания инструмента.

В современных сочинениях иногда встречается и такой новый прием как «поцелуй» (*kiss*) – произведение немецкого композитора Х. Лахенмана «Из ничего» (H. Lachenman “Dal Niente” (Interieur III)). В сочинении Х. Лахенмана звуковые события выбраны и организованы так, чтобы способы, которыми они извлекаются из инструментов, были, по крайней мере, столь же важны, как и конечный звуковой результат.

Выводы. Свобода выражения и нестандартный подход современных композиторов открывают новые выразительные возможности музыкальных

инструментов, которые оказались настолько богатыми и необычными, что смогли положить начало развитию новой эпохи в академическом исполнительстве.

Сложные специфические приемы игры заметно обогащают звуковую палитру деревянно-духовых инструментов, привнося в нее необычные звуковые краски и сочетания. А абстрактные названия произведений наряду с нетрадиционными приёмами исполнения и необычным звучанием помогают композиторам выразить новые образно-художественные сферы в музыке.

Исследование таких нетрадиционных приемов игры на кларнете, как *glissando, slap, quartertone, multiphonics, singing and playing, air noise, sound with air, kiss* показало, что выразительность каждого из них формируется индивидуально, в зависимости от содержания произведения и комплекса других средств музыкальной выразительности и специфики их взаимодействия. Каждый приём уникален и требует от исполнителя мастерского владения инструментом, поднимая вопрос о создании сборников учебного репертуара, включающих одновременно художественные сочинения и технические упражнения, нацеленные на овладение всем разнообразием нетрадиционных приёмов игры. Это требование можно расценивать, как реальную необходимость существующей музыкальной практики, поскольку история музыки показывает насколько быстро авангардные достижения, например, такие как додекафония, электронная и электроакустическая музыка становятся классикой музыкального искусства.

В итоге, важнейшую роль в развитии мирового исполнительства на деревянно-духовых инструментах играет освоение инновационных идей и практик, открывающих широкую дорогу, направленную на повышение профессионального уровня современных кларнетистов. Инструмент предоставляет большие возможности его виртуозного использования, что подтверждается многообразием возможностей игры на нем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bebco J. Rhapsody in Blue, The Aeolian Hall Concert of 1924 [Электронный ресурс]// Syncopated Times. – URL: <https://syncopatedtimes.com/rhapsody-in-blue-at-95/> (дата обращения: 30.12.2021).
2. Захаренко А. Обертоновая техника и мультифоники на кларнете: видео-лекция [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-JWyRNlv9ZI> (дата обращения: 18.12.2021).
3. Метлушко В. Технично-выразительный потенциал кларнета в сочинениях Э. Денисова (на примере DSCH для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано; Сонаты для кларнета SOLO) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової, 2013. – С. 437-447.
4. Таублаева Р.Р. Новые приемы игры на кларнете: Методическая разработка. – Сибай: ГБПОУ РБ «Сибайский колледж искусств», 2018. – 13 с.
5. Федотов А. О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1976. – 86 с.

REFERENCES

1. Bebco J. Rhapsody in Blue, The Aeolian Hall Concert of 1924 // Syncopated Times. URL: <https://syncopatedtimes.com/rhapsody-in-blue-at-95/> (accessed: 30.12.2021).
2. Zaharenko A. Obertonovaja tehnika i mul'tifoniki na klarnete: video-lekcija. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-JWyRNlv9ZI> (accessed: 18.12.2021).

3. Metlushko V. Tehniko-vyrazitel'nyj potencial klarneta v sochinenijah Je. Denisova (na primere DSCH dlja klarneta, trombona, violoncheli i fortepiano; Sonaty dlja klarneta SOLO) // Muzichne mistectvo i kul'tura. Naukovij visnik ODMA imeni A. V. Nezhdanovoï, 2013. Pp. 437-447.
4. Taublaeva R.R. Novye priemy igry na klarnete: Metodicheskaja razrabotka. Sibaj: GBPOU RB «Sibajskij kolledzh iskusstv», 2018. 13 p.
5. Fedotov A. O vyrazitel'nyh sredstvah klarnetista v rabote nad muzykal'nym obrazom // Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah. M.: Muzyka, 1976. 86 p.

Шанжун Цзян

кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: jsryeah@mail.ru

Shangrong Jiang

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Department of Musical Art,
Moscow City University

ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В КАМЕРНЫХ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Объектом авторского анализа настоящей статьи являются образы природы в камерной вокальной музыке русских композиторов. Впервые им посвящено отдельное исследование. Автор представляет образы природы в творчестве композиторов «золотого века» – периода XIX-начала XX столетий, прослеживая их воплощение последовательно от романсов основателя русской музыкальной классики М. И. Глинки до сочинений С. В. Рахманинова. Показывая разнообразие музыкально-стилистических композиторских методов в передаче картин природы, автор демонстрирует богатство подходов к раскрытию этой темы на примере творчества А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского. Отмечается, что главной особенностью русской вокальной музыки на исследуемую тематику является органичное единство образов природы, воплощенных посредством приемов звукописи, музыкальной изобразительности, и богатейшего спектра человеческих чувств – от остро-драматических до вдохновенно-лирических.

Ключевые слова: образы природы, вокальная, камерная, музыка, пейзажная лирика, русские композиторы, анализ, произведения.

IMAGES OF NATURE IN CHAMBER VOCAL WORKS BY RUSSIAN COMPOSERS

Abstract. The object of the author's analysis of this article is the images of nature in the chamber vocal music of Russian composers. For the first time, a separate study is devoted to them. The author presents the images of nature in the works of the composers of the "golden age" - the period of the 19th-early 20th centuries, tracing their embodiment sequentially from the romances of the founder of Russian musical classics M. I. Glinka to the works of S. V. Rachmaninov. Showing the variety of musical and stylistic compositional methods in the transmission of nature pictures, the author demonstrates the richness of approaches to this topic on the example of A.S. Dargomyzhsky, M.P. Mussorgsky, A.P. Borodin, N.A. Rimsky-Korsakov, P.I. Tchaikovsky, and notes that the main feature of Russian vocal music on this subject is the organic unity of images of nature, embodied through the techniques of sound writing, musical depiction, and the richest spectrum of human feelings - from sharply dramatic to inspirational lyrical.

Keywords: images of nature, vocal, chamber, music, landscape lyrics, Russian composers, analysis, works.

«Камерная вокальная лирика русских композиторов – кладезь богатейших образов, среди которых отдельное место занимают образы природы. Абсолютное большинство русских композиторов-классиков XIX – начала XX века оставили свое авторское слово в жанрах романса или песни. Для многих камерная вокальная лирика была своеобразной творческой лабораторией, в которой формировались многочисленные образы и средства выразительности, нашедшие затем место в крупных музыкальных жанрах. Для иных область камерной вокальной музыки стала своеобразным способом лирического высказывания, передающим самые тонкие и сокровенные мысли и чувства, нередко находящие метафорическое выражение в пейзажных зарисовках.

Назовем имена самых известных корифеев золотого века камерного вокального жанра, чьи произведения составили сокровищницу русской музыкальной культуры и по сей день занимают видное место в репертуаре вокалистов всего мира: М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов и многие другие. Несмотря на разные стилистические и идейные предпочтения тех или иных авторов, практически, каждый из них обращался к образам природы, раскрывая в них мир своих эмоций и художественных впечатлений.

Для М. И. Глинки, чье камерное вокальное творчество подвело итог длительному становлению русского романса, открыв его классические страницы в истории, воплощение природы в музыке было естественной потребностью передачи впечатлений. Такова, например, «Венецианская ночь», написанная на одноимённое стихотворение И. И. Козлова в 1832 году, во время пребывания в Италии. Прекрасный пейзаж тихой венецианской ночи передан в плавно покачивающемся ритме баркаролы. Музыкальные волны, возникающие в вокальной партии от взлетающей интонации на сексту с последующим мягким соскальзыванием вниз, сочетаются с живописной фактурой фортепианного аккомпанемента, основанного на органном пункте басов и легком движении *portamento* в верхнем регистре, образно рисуя покачивание на волнах.

Ряд глинкинских романсов, связанных с пейзажной лирикой, передает не только непосредственные живописные впечатления, но содержит образы-метафоры, заключающие размышления композитора о смысле бытия, о скоротечности чувств и жизни. Такова миниатюра на текст А. С. Пушкина «Где наша роза» – гениально просто в минутном романсе, мелодия которого развивается по секвенциям вверх, словно бы передавая раскрытие розы и мгновенно достигает своей кульминации, композитор передает стихотворную идею скоротечности жизни, одновременно воспевая гимн

природе, которой суждено «красою вечною сиять» в неизменном течении бытия.

Ярко характерные образы природы проявились в ряде романсов Глинки на стихи Н. В. Кукольника из вокального цикла «Прощание с Петербургом» (1840г.). Это и «Уснули голубые», где волнение страстной души, переданное в беспокойном качании волн, отражается в мелодической линии вокальной партии и в непрерывных арпеджированных ходах аккомпанемента. Это и широко известный «Жаворонок» в изобразительных фортепианных трелях и задушевной, близкой к народному складу вокальной мелодии, в которой отражаются трепетные нежные чувства и надежды на обретение истинной любви. Это и знаменитая «Попутная песня», в которой радость и ликование от скорости, подаренной первой железной дорогой, сливаются воедино и с «коварными думами», «ожиданьем, нетерпеньем».

Завершает пейзажную лирику Глинки созданный в Варшаве романс на текст П. Г. Ободовского «Финский залив» (1850г), в общем созерцательном тоне которого словно бы застыли в еле заметном трехдольном ритмическом покачивании аккомпанемента воды бледного северного моря. Мягкие широкие вокальные интонации на его фоне отражают неспешное размышление.

Романс «Ночной зефир» на слова А. С. Пушкина, соединивший образы южной ночи, бурлящей воды и страстной молодой испанки, не оставил равнодушным сразу двух основоположников классического русского романса – М. И. Глинку и А. С. Даргомыжского. Оба отталкивались от формы стихотворения, но воплотили его по-разному. Глинка в композиции стройного рондо передал общий настрой текста, поэтично воплотив образы реки и мечтаний о юной девушке в пластике романтической мелодии и арпеджированного сопровождения. Даргомыжский создал на основе заданной формы стиха целую сцену с ярко-контрастными эпизодами и

характеристичными деталями – в его сочинении декламационно-речевая выразительность вокальной партии органично дополняется фактурным богатством разнообразного фортепианного аккомпанеента, содержащего образы беспокойной реки и подражания гитаре.

Отдельная страница в сокровищнице русского вокально-камерного жанра принадлежит песням М. П. Мусоргского, чье творчество было направляемо «социальной пользой», озабоченностью судьбами русской истории, желанием служить искусством народу. В богатстве созданных им остро характеристичных народных образов впечатления от природы занимают второстепенное место и несут яркую метафорическую нагрузку, служа важным средством для раскрытия философского смысла. Наиболее показательны в этом смысле образы природы в отдельных сочинениях вокального цикла «Песни и пляски смерти» на тексты А. А. Голенищева-Кутузова (1875). Таков образ «ночи голубой» и «неги волшебной» в «Серенаде», в «трепетном сумраке» которой угасает жизнь молодой девушки. Характерно изображенная музыкальными средствами выюга, которая «и плачет, и стонет», в сочетании с остро танцевальными ритмами «Трепака» предстает в зловещем облике – с ним олицетворяется образ Смерти, пляшущей вокруг замерзающего в глухом лесу крестьянина.

Песни и романсы А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова близки поэтичным прочтением стихотворных образов, среди которых видное место занимают образы природы. Обоих композиторов вдохновляла морская тематика. У Бородина она воплощена в романсах «Море» и «Морская царевна» на собственный текст. Морская пучина Бородина таит опасность: в ярко изобразительном бурлении воды, переданном фортепианными средствами в романсе «Море», который кучкисты считали лучшим из его камерно-вокальных сочинений, прячется тайная сила – ее не в силах превозмочь «пловец молодой и отважный». Широкие декламационно-

вокальные ходы, словно бы концентрирующие всю энергию гребца, противостоят мощи морской среды, однако драматический конфликт человека и стихии непреодолим. В «Морской царевне», написанной в ритме баркаролы, суровые и широко распевные вокальные интонации, изобразительное покачивание в аккомпанементе с колоритными диссонантными неустойчивыми гармониями передают атмосферу, в которой обитает загадочная морская царевна – она «манит, поет, к себе тебя зовет».

Тема моря была одной из ведущих в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, наследственного морского офицера – она нашла разнообразное отражение в его сочинениях во всех жанрах. В камерно-вокальной лирике это цикл «У моря» из пяти романсов на слова А. К. Толстого (1897). Звуковое изображение морской пучины, романтически воплощенной разными средствами фортепианной фактуры и красочной гармонии в сочетании с декламационной и песенной выразительной мелодикой передает богатство душевных волнений, резонирующих водной стихии. Красочно и свежо, в резонансе с жизнью души, переданной в романтической вокальной партии, представлена картина моря в романсе «Тихо море голубое» на слова А. Майкова.

Еще одна излюбленная тема природы, представленная, пожалуй, в большинстве камерно-вокальных сочинений Римского-Корсакова, связана с образами ночи. Невероятно разнообразны по богатству фактурно-гармонических и мелодических средств, вдохновенны и лиричны образы ночи в романсах «Южная ночь» на слова Н. Щербины, «Ночевала тучка золотая» на стихи М. Лермонтова, «В темной роще замолк соловей» на стихи И. Никитина, «На холмах Грузии лежит ночная мгла» на слова А. Пушкина, «Тихо вечер догорает» на стихи А. Фета, «Ночь» на слова А. Плещеева, «По небу полуночи» на слова М. Лермонтова, «Не ветер, вея с высоты» на слова А. Толстого, «О чем в тиши ночей» на слова А. Майкова, «Неспящих солнце,

грустная звезда» на стихи Дж. Байрона в переводе А. Толстого, «Запад гаснет в дали бледно-розовой» и «На нивы желтые нисходит тишина» на стихи А. Толстого, «Ненастный день потух» на стихи А. Пушкина, «Сон в летнюю ночь» на слова А. Майкова. Эта богатейшая галерея образов ночи, как и другие образы природы, которые безусловно доминируют в творчестве Римского-Корсакова, – музыкальная сокровищница эмоций и чувств, навеянных пейзажными картинами, которые созданы с большой любовью и великолепным музыкальным вкусом, богаты средствами музыкальной звукописи и изобразительности.

В романсах П. И. Чайковского, ставшими своеобразным лирическим дневником композитора и запечатлевшим мотивы, воплощенные затем в его крупных симфонических и оперных сочинениях, образы природы тесно слиты с выражением личных для композитора чувств. Жажда счастья и горькие разочарования, чувства неудовлетворенности и душевного разлада – этот спектр романтических переживаний, воплотивших конфликт между отчаянным стремлением к идеалу и невозможностью его достижения, во многом отразил душевные искания эпохи, сделав камерное вокальное творчество композитора близким и понятным самым широким социальным слоям.

Унаследовав лучшие традиции русского романса, идущие от Глинки и Даргомыжского, Чайковский в своей музыке использовал весь арсенал музыкально-выразительных средств для создания вдохновенных образов, слитых воедино с дыханием чувств: это интонации городского романса и вокальная декламация, романтические гармонии и богатство ритмики. Его образы вместе с тем остро психологичны и лирически взволнованны – в этом сказалось влияние мастеров немецкой романтической Lied. Универсальность используемых средств позволила Чайковскому выразить необъятную палитру чувственных настроений человека той эпохи. И образы природы, как

усиливающие эти настроения метафоры, послужили ключом к высокохудожественному раскрытию смыслов, выраженных в разнообразных темах и жанрах его камерно-вокального творчества. Среди более семи десятков романсов, в которых образы природы играют ключевую роль: восточный романс «Канарейка» на слова А. Мея; идиллическая сценка крестьянской жизни, изобилующая изобразительными приемами природы «Вечер» на слова Т. Г. Шевченко; переполненный чувствами пробуждения и обновления романс «То было раннею весной» на стихи А. Толстого; «Благословляю вас, леса...» на выбранные строфы из поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин», полный восторга и преклонения перед красотой и величием природы; единственный романс на стихи А. Пушкина «Соловей» из «Песен западных славян», созданный в жанровых фольклорных традициях. В отдельную группу камерно-вокального творчества Чайковского Е. Орлова выделяет романсы опуса 60 на стихи разных поэтов (1866), в которых воспеты образы ночи [5]. Наибольшую известность из них получили «Ночи безумные» на слова А. Апухтина и «Ночь» на стихи Я. Полонского. Эти сочинения последнего периода жизни и творчества композитора передают печальные одинокие размышления среди ночной тиши и безмолвия, не приносящие успокоения больной страдающей душе.

Одна из самых прекрасных страниц в сокровищнице золотого фонда русского камерно-вокального творчества – это романсы С. В. Рахманинова, которые, наряду с романсами Чайковского, в репертуаре исполнителей во всем мире встречаются наиболее часто. Полные искренности и непосредственности выражения, они близки по образно-эмоциональному строю и стилистическим приемам романсам его учителя по Московской консерватории П. И. Чайковского. Столь же трепетно образы природы в них сливаются с лирическими душевными порывами, метафорически способствуя более полному раскрытию мира личных чувств и настроений. В

своих романсах, насчитывающих, как у Чайковского, около восьми десятков, Рахманинов оставил целую энциклопедию чувств своего современника.

Образы ночи традиционно для русской музыки находят свое место в его камерно-вокальном творчестве: поэтичный, полный страстных лирических эмоций романс на слова А. А. Фета «В молчании ночи тайной»; «Ночь печальна» на слова И. Бунина, изображающий одинокого путника, бредущего ночью в глухой степи к неясной, но неудержимо притягательной цели; утонченный, изысканный романс «Ночью в саду у меня» на слова А. Исаакяна в переводе А. Блока, выражающий острую лирическую экспрессию.

Среди сочинений Рахманинова, проникнутых образами природы, отметим наиболее известные. «Здесь хорошо» на текст Г. Галиной, в котором через ощущения от природы переданы прекрасные лирические переживания. Колебание ладовой окраски между параллельными мажором и минором подчеркивает некоторую двойственность выражаемого чувства. Импрессионистической тонкостью и зыбкостью колорита, прихотливой игрой света и тени отличается романс «Ветер перелетный» на слова К. Бальмонта.

Символическое значение в творчестве Рахманинова приобретают весенние образы, представленные в «Сирени» на слова Е. Бекетовой, где тихий восторг от свежего весеннего утра соединяется с надеждами на обновление и счастье, в романсе «У моего окна» на стихи Г. Галиной, где в образе цветения раскрываются яркие лирические чувства. Нельзя обойти вниманием одну из вершин раннего творчества Рахманинова – «Весенние воды» на слова Ф. И. Тютчева – своеобразный гимн стихийному и бурному цветению молодости.

Резюмируя исследование, отметим, что воплощение картин природы в камерной вокальной музыке русских композиторов отличается

разнообразием музыкально-стилистических композиторских методов, богатством подходов к этой теме, а главной особенностью русской вокальной музыки на эту тематику является органичное единство образов природы, воспетых посредством приемов звукописи, музыкальной изобразительности, и богатейшего спектра человеческих чувств – от остро-драматических до вдохновенно-лирических.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX – XX вв.: Историко-стилевые аспекты: Автореф. дисс... доктора искусствоведения. – М., 2002.
2. Левашева О. Е. Русская композиторская школа и ее эстетические основы // История русской музыки в 10-ти т. – Т.2. – М.: Музыка, 1984. – С. 256-278.
3. Мазель Л. О лирической мелодике Рахманинова // С. В. Рахманинов. Сб. статей и материалов. – М.,-Л., 1947. – С. 121-134.
4. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. – М., 1977. – 224 с.
5. Орлова Е. Романсы Чайковского. – М., 1948. – 168 с.
6. Пак Су Джин. Вокальное творчество С. В. Рахманинова: к проблеме эволюции стиля: Автореф. дисс... канд. искусствоведения. – М., 2010.
7. Рахманова М. П. Н. А. Римский-Корсаков. Опыт современного осмысления. – М., 1995. – 286 с.
8. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – М., 1955. – 216 с.
9. Ручьевская Е., Широкова В. и др. Анализ вокальных произведений. – Л., 1989. – 312 с.
10. Сергей Рахманинов. История и современность // Сб. статей / Под. ред. А. Цукера, Н. Бекетовой. – Ростов-на-Дону, 2005. – 366 с.

- 11.Грибкова О. В., Афанасьев В. В., Уколова Л. И., Аликина Е. В. Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования: свидетельство о регистрации базы данных RUS № 2015620659. Заявка № 2015620153 от 03.03.2015.

REFERENCES

1. Durandina E. E. Kamernye vokal'nye zhanry v russkoj muzyke XIX XX vv.: Istoriko-stilevye aspekty: Avtoref. diss... doktora iskusstvovedenija. M., 2002.
2. Levasheva O. E. Russkaja kompozitorskaja shkola i ee jesteticheskie osnovy // Istorija russkoj muzyki v 10-ti t. T.2. M.: Muzyka, 1984. Pp. 256-278.
3. Mazel' L. O liricheskoy melodike Rahmaninova // S. V. Rahmaninov. Sb. statej i materialov. M.,-L., 1947. Pp. 121-134.
4. Orlova E. Lekcii po istorii russkoj muzyki. M., 1977. 224 p.
5. Orlova E. Romansy Chajkovskogo. M., 1948. 168 p.
6. Pak Su Dzhin. Vokal'noe tvorchestvo S. V. Rahmaninova: k probleme jevoljucii stilja: Avtoref. diss... kand. iskusstvovedenija. M., 2010.
7. Rahmanova M. P. N. A. Rimskij-Korsakov. Opyt sovremennogo osmyslenija. M., 1995. 286 p.
8. Rimskij-Korsakov N. A. Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M., 1955. 216 p.
9. Ruch'evskaja E., Shirokova V. i dr. Analiz vokal'nyh proizvedenij. L., 1989. 312 p.
- 10.Sergej Rahmaninov. Istorija i sovremennost' // Sb. statej / Pod. red. A. Cukera, N. Beketovoj. Rostov-na-Donu, 2005. 366 p.
- 11.Gribkova O. V., Afanas'ev V. V., Ukolova L. I., Alikina E. V. Innovatsionnye proekty v sisteme modernizatsii muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya: svidetel'stvo o registratsii bazy dannykh RUS № 2015620659. Zayavka № 2015620153 ot 03.03.2015.

Горюнова Ольга Сергеевна

аспирант

кафедры истории и теории музыки,

ОЧУ ВО «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет»,

e-mail: osgrn@bk.ru

Goryunova Olga S.

Postgraduate student,

Department of History and Theory of Music,

Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities

ХОРОВЫЕ ФРАГМЕНТЫ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Ю. М. БУЦКО

Аннотация. В статье впервые дана обзорная характеристика хоровых фрагментов симфонических произведений одного из ярчайших представителей «новой фольклорной волны» – композитора Ю. М. Буцко (1938-2015). Объектом анализа стали рукописи камерной симфонии №3 и симфоний-сюит №№1, 3, 4. Были определены фольклорные жанры, послужившие основой для хоровых частей симфоний, и их роль в создании музыкального образа Святой Руси. Обращение к истории создания сочинений позволило объяснить некоторые особенности воплощения авторского замысла. Таким образом, статья представляет собой первый шаг на пути глубокого исследования названных сочинений Ю. М. Буцко, как с точки зрения использования хора в симфонических произведениях, так и целостного анализа симфонической музыки композитора.

Ключевые слова: Ю. М. Буцко, камерная симфония, симфония-сюита, хоровая музыка, симфоническая музыка, музыка в кино, фольклор.

CHORAL FRAGMENTS IN SYMPHONIC WORKS BY

YU. M. BUTSKO

Abstract. The article for the first time gives an overview of the choral fragments of symphonic works by one of the brightest representatives of the "new folklore wave" - composer Yu. M. Butsko (1938-2015). The manuscripts of the

chamber symphony No. 3 and the symphony suites No. 1, 3, 4 became the object of analysis. The folklore genres that served as the basis for the choral parts of the symphonies and their role in creating the musical image of Holy Russia were identified. An appeal to the history of the creation of compositions made it possible to explain some features of the embodiment of the author's intention. Thus, the article is the first step towards a deep study of these works by Yu. M. Butsko, both in terms of the use of the choir in symphonic works, and a holistic analysis of the composer's symphonic music.

Keywords: Yu. M. Butsko, chamber symphony, symphony suite, choral music, symphonic music, film music, folklore.

В творческом наследии выдающегося отечественного композитора XX-XXI веков Юрия Марковича Буцко симфонии занимают значительное место. Им написано семь больших симфоний, три камерных симфонии и 5 симфоний-сюит. Объектом анализа настоящей статьи являются хоровые фрагменты, входящие в перечисленные произведения.

В исполнении так называемых «больших» симфоний хор не участвует, поэтому обратимся к жанру камерной симфонии и симфонии-сюиты. В 70-е и 80-е годы Ю. Буцко было написано три камерные симфонии: «Торжественное песнопение» (1973), «Ода памяти жертв Революции» (1983), «Духовный стих» (1982). Все они имеют «певческие» названия: «Торжественное песнопение», «Ода памяти жертв революции», «Духовный стих» (духовный стих – литературно-музыкальный жанр). Несмотря на это, хор звучит только в одной из них – в камерной симфонии №3 «Духовный стих». Композитор допускает (на усмотрение дирижера) участие хора также и в камерной симфонии №1 «Торжественное песнопение», в основу которой положен подлинный напев шестнадцатого века.

Камерная симфония №3 для хора и струнного оркестра «Духовный стих» представляет собой выполненную автором в 1988 году оркестровую редакцию Третьего струнного квартета, написанного в 1982 году.

На первой странице партитуры мы видим посвящение Л. Имеется в виду семья старообрядческих отшельников Лыковых, обнаруженная в 1978 году геологами в сибирской тайге.

63

Andante sereno, ben ritmato. 1254-62

pp

Soprano

Alto

Tenore

Baritono e Bassi

Andante sereno, ben ritmato

Violini

Viola

V-cello

C-basso

p

(ten.)

(ten.)

*Старинный русский духовный стих. Состав хора по выбору дирижера, от нескольких голосов до большого, полного хора, должен быть пропорционален составу оркестра. Желательно расположить хор в «объём кулисах» за сценой, или на балконах правого и левого амфитеатров.

Рисунок 1 – Оркестровая редакция Третьего струнного квартета (1988)

Тема духовного стиха появляется в заключительной части симфонии и исполняется хором без слов, на звук «а». В сноске композитор поясняет, что

в этой части использована мелодия старинного русского духовного стиха, не приводя его названия или первых слов текста. Вполне закономерно возникает вопрос: какой же из духовных стихов цитирует здесь композитор? В общедоступных сборниках нам не удалось обнаружить мелодию, ставшую главной темой симфонии. Ответ был дан супругой композитора – доктором искусствоведения, ведущим научным сотрудником ГИИ Мариной Павловной Рахмановой в личной переписке. По словам М. П. Рахмановой, композитор использовал редкий духовный стих позднего происхождения «Виде Бог, виде Творец, что мир погибает», опубликованный Яксановым¹ в печатном крюковом сборнике. Сборник был издан в начале 1910-х годов в Саратове и является библиографической редкостью.

Интересна ремарка композитора о расположении хора: «Состав хора по выбору дирижера, от нескольких голосов, до большого, полного хора должен быть пропорционален составу оркестра. Желательно расположить хор в обеих кулисах – за сценой или на балконах правого и левого амфитеатров». Благодаря такому расположению хор звучит как-бы издалека, тем самым привлекая внимание и заставляя вслушиваться в главную музыкальную составляющую произведения – духовный стих, давший название всей симфонии.

Мелодия духовного стиха имеет архаичный характер, исполняется преимущественно в унисон всем хором или отдельными партиями и отчасти дублируется скрипками и альтами. Изредка встречается кратковременное *divisi*, но главенствующим остается унисон.

Симфония исполнялась дважды – в 1988 году оркестром и хором Московской государственной консерватории в Малом зале и в 1989 году Московским камерным оркестром и Республиканской капеллой в Концертном зале им. П. И. Чайковского.

¹ Василий Захарович Яксанов (1887-1935) – видный деятель Поморской старообрядческой Церкви. Педагог, просветитель, издатель.

Прежде чем продолжить рассмотрение хоровых эпизодов в симфониях-сюитах, обратим внимание на название самого жанра. Широко известны *симфонические сюиты*, такие как «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова и «Метель» Г. В. Свиридова, представляющие собой последовательность нескольких программных пьес, исполняемых симфоническим оркестром. Юрий Буцко называет свои произведения именно *симфониями*. Черты сюиты эти произведения приобретают благодаря строению – все симфонии-сюиты композитора состоят из большого количества частей. Также им свойственна программность: во всех симфониях-сюитах, за исключением последней, части имеют названия.

Композитором было написано пять произведений в названном жанре: «Древнерусская живопись» (1970), «Из русской старины» (1982), «Господин Великий Новгород» (1987), «Народная Русь, Христа ради...» (1992), «Голос далеких окраин» (1993). Хор участвует в двух из этих симфоний сюит – «Господин Великий Новгород» и «Народная Русь, Христа ради...».

В первой симфонии-сюите нет хора, но всё же хотелось бы дать ей краткую характеристику.

Симфония-сюита № 1 «Древнерусская живопись» – это семичастное произведение. На первой странице партитуры автор поясняет (в сноске): «В подзаголовке каждой части указано название темы (из древнерусского знаменного распева), использованной в ней».

I. Пролог (Царская фита)

II. Достоинство есть (распева царя Феодора в расшифровке Бражникова)

III. О Тебе радуется (расшифровка Успенского)

IV. Погласица и воскресная стихира с догматиком на Господи воззвах (расшифровка Успенского)

V. Стих о Борисе и Глебе (сообщена И. Н. Заволоко)

VI. Трёхголосная Херувимская

VII. Эпилог (Царская фита)

Названия частей отсылают нас напрямую к церковному пению, части построены на темах церковных песнопений, но, тем не менее, не поются. Исполняют их солирующие инструменты, чаще всего английский рожок. Трёхголосную Херувимскую «поют» альты, виолончели и контрабасы. Этому можно найти объяснение, если обратить внимание на год создания произведения. В 1970 году исполнение церковных песнопений на концертной площадке могло быть принято за религиозную пропаганду, что не приветствовалось. Поэтому композитор поручил исполнить шедевры древнерусской певческой культуры, расшифрованные ведущими отечественными исследователями М. В. Бражниковым и Н. Д. Успенским, музыкальным инструментам, наиболее близким по звучанию тембру человеческого голоса. Но человеческий голос всё же звучит в симфонии – солист-бас исполняет старинный духовный стих «Восточная держава» в пятой части, названной композитором «Стих о Борисе и Глебе». Двумя годами позже Юрий Буцко написал на основе этого музыкального материала отдельное произведение для четырехголосного смешанного хора *a capella* и солиста¹.

Музыка симфонии-сюиты №1 была использована в документальном фильме Валентины Гуркаленко «Древнерусская живопись».

С кинематографом связана история создания и другой симфонии-сюиты. В 1984 году Ю. Буцко написал музыку для исторического художественного фильма «Господин Великий Новгород» режиссера Алексея Салтыкова. Действие фильма происходит во время Великой Отечественной войны. На сайте Мосфильма дано описание картины: «Фашистские войска, обуреваемые идеей Гитлера уничтожить не только Россию, но и всю ее историю, рвались к исконно русским городам, чтобы превратить в руины

¹ Об этом хоровом произведении см. в нашей статье [2, с. 141].

бесценные реликвии русской национальной культуры и искусства. Одним из таких городов был Новгород – крупный центр древней Руси, который наши предки называли "Господин Великий Новгород". В августе 1941 года Новгород готовился к обороне. Крайне важно было спасти музейные реликвии – гигантские колокола Софийской звонницы...»¹.

Впоследствии, в 1987 году на материале музыки к фильму была написана **симфония-сюита № 3** для хора, меццо-сопрано и большого симфонического оркестра в одиннадцати частях. Ниже перечислены части произведения и выделены те фрагменты, в которых звучит хор:

I. Тема Новгорода (пролог)

II. У стен Софии

III. Слава (величальная)

IV. На торговой стороне

V. Ильмень-озеро

VI. Ах вы, ветры

VII. Клич

VIII. Нашествие

IX. Битва новгородцев

X. Вьюн над водой

XI. Тема Новгорода (эпилог)

Первоначальное предназначение музыки (кинематографическое) определяет её программный, изобразительный характер.

Хор композитор вводит в третью, шестую и десятую части симфонии, равномерно распределяя «хоровые» части среди других частей симфонии.

На основе указанных хоровых эпизодов построено еще одно сочинение Юрия Буцко – Триптих для меццо-сопрано соло и смешанного хора в сопровождении ударных инструментов, посвященный Г. В. Свиридову. Из

¹ <https://www.mosfilm.ru/movies/34781/> (Дата обращения: 03.02.2022)

пояснений к партитуре этого произведения мы узнаём, что слова и напев народных песен сообщены Серафимой Евгеньевной Никитиной – лингвистом, фольклористом, специалистом в области изучения духовной культуры старообрядчества.

В Триптихе песни расположены в обратном порядке по сравнению с симфонией. Озаглавливая каждую часть произведения, композитор указывает в скобках ее жанровую принадлежность. Так, первая часть – «Вьюн над водой» – обозначена автором как плач, вторая часть – «Ах вы ветры», – причитание, третья часть – «Слава», – величальная. Триптих «Господин Великий Новгород» был опубликован в 1989 году издательством «Советский композитор» под одним переплётом с кантатой «Вечерок» [1].

Во второй части симфонии-сюиты, в величальной песне «Слава» Ю. Буцко продолжает традиции М. П. Мусоргского и А. П. Бородина. Невольно приходят на память подобные хоры из «Бориса Годунова» и «Князя Игоря». С музыкой Мусоргского этот хор роднят и колокольные интонации в заключительном разделе.

Шестая часть симфонии «Ах вы, ветры» – это протяжная песня, повествующая о страданиях обманутой и покинутой девушки.

В десятой части симфонии, названной композитором «Плач», звучит свадебная песня «Вьюн над водой». В сети Интернет можно без труда найти записи этого сочинения Юрия Буцко в исполнении разных хоров.

Звучание песни в контексте художественного фильма «Господин Великий Новгород» помогает прояснить причину, по которой композитор преобразовал нейтральную свадебную песню в плач. В данном эпизоде фильма показаны военнопленные, которых фашисты грузят, словно живой товар на баржи. Оператор показывает крупным планом скорбные лица молодых деревенских девушек, обреченных на тяжелый труд в немецких шахтах. В такой атмосфере свадебная песня воспринимается невероятно

трагично. В конце звучит тема Новгорода, как бы объединяя личное с общенародным, судьбу простых девушек с судьбой города и Отечества.

Симфония-сюита №4 «Народная Русь, Христа ради...» для солистов, мужского хора и большого симфонического оркестра была написана в 1992 году. В декабре 1996 года симфония была исполнена в Воронеже.

В симфонии 12 частей:

I. Протяжная песня

II. Мати-пустыня.

III. На святой Руси

IV. Звоны

V. Народ созывают

VI. Бунтарское время

VII. Край заброшенный

VIII. Плач (хор)

IX. Плач (оркестр).

X. Песня странника («Голубиная книга»)

XI. Благовест

XII. Духовный стих

Три хоровые фрагмента помещены в основных, опорных точках композиции: в начале, в конце и в так называемой точке золотого сечения (в восьмой части из двенадцати). Жанр каждого хорового фрагмента обозначен в названии: протяжная песня, плач и духовный стих.

Интересен и самобытен состав оркестра: помимо традиционных симфонических инструментов композитор вводит в состав исполнителей гусли, мандолину, гитару, бас-гитару и электронный синтезатор, заменяющий орган.

Четвертая симфония-сюита – единственная из рассматриваемых произведений начинается с хорового звучания. Протяжная песня «Ты воспой, воспой жавороночек» относится к мужским народным песням и исполняется в симфонии мужским хором. И. Земцовский относит её к молодецким песням, среди которых выделяет два типа – разбойничьи и тюремные, приводя в качестве примера последних песню «Жавороночек» [3, с. 8]. Не следует путать эту песню с песней «Ты воспой, воспой жавороночек», которая звучит в кантате «Курские песни» Г. В. Свиридова – она другая по текстовому и музыкальному содержанию [4].

В восьмой части («Плач») солистка в сопровождении хорового вокализа исполняет песню, в тексте которой девушка оплакивает своего жениха: «Ваши-то дружочки с войны домой пришли, а мой-то да не пришел».

Духовный стих «Воскреснет Бог» (часть XII) играет роль светлого, жизнеутверждающего финала. Исполняемый мужским хором, он образует вместе с первой частью своеобразную арку, но при этом контрастирует с ней. Как и в камерной симфонии №3, тема духовного стиха исполняется в унисон и дублируется оркестром.

Рассмотрев хоровые эпизоды из камерных симфоний и симфоний-сюит Юрия Буцко, отметим жанры, которые использовал композитор в этих сочинениях. Это *плач* и *протяжная песня* в симфониях-сюитах № 3 и № 4, *величальная* песня из третьей симфонии-сюиты и *духовный стих* из одноименной камерной симфонии и симфонии-сюиты № 4. Духовный стих, исполняемый солистом, также звучит в симфонии-сюите № 1. Используя эти жанры русского песенного фольклора, Юрий Буцко рисует образ христианской Руси – страдающей, терпящей, уповающей на Бога. Композитор продолжает развивать традиции великих русских классиков – Чайковского, Мусоргского, Балакирева, Лядова, использовавших подлинные народные мелодии в своих произведениях.

В рамках настоящей статьи была приведена лишь краткая, обзорная характеристика хоровых фрагментов из камерных симфоний и симфоний-сюит Юрия Марковича Буцко. Несомненно, каждое из рассмотренных произведений заслуживает отдельного глубокого исследования. В заключении мы выражаем надежду, что хоровая музыка Юрия Буцко будет чаще исполняться и, наряду с широко известной кантатой «Свадебные песни», будут звучать и другие сочинения композитора, в том числе части рассмотренных нами симфоний, представляющие собой цельные и законченные хоровые произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буцко Ю. М. Господин Великий Новгород: Триптих для меццо-сопрано соло и смешанного хора в сопровождении ударных инструментов: Из симфонии-сюиты № 3. – М.: Сов. композитор, 1989. – 103 с.
2. Горюнова О. С. «Былина о Борисе и Глебе» Ю. М. Буцко // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сборник статей по материалам XX Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов (19-24 апреля 2021 года). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. 2021. – 626 с.
3. Русские народные протяжные песни: Антология / Вступит. статья, сост., примеч. и библиогр. И. И. Земцовского; Общая ред. Ф. А. Рубцова. – М.; Л.: Музыка, 1966. – 179 с.
4. Свиридов Г. В. Курские песни. – М.: Музыка, 1966. – 36 с.
5. Яксанов В. З. Сборник стихов духовного содержания для старообрядческой семьи и школы. – Саратов: старообрядч. тип. «Сотрудник школ», 1916. – 23 с.

REFERENCES

1. Bucko Ju. M. Gospodin Velikij Novgorod: Triptih dlja mecco-soprano solo i smeshannogo hora v soprovozhdenii udarnyh instrumentov: Iz simfonii-sjuity № 3. M.: Sov. kompozitor, 1989. 103 p.
2. Gorjunova O. S. «Bylina o Borise i Glebe» Ju. M. Bucko // Slovo molodyh uchenyh: aktual'nye voprosy iskusstvoznaniya: sbornik statej po materialam XX Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii aspirantov i studentov (19-24 aprelja 2021 goda). Saratov: Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni L. V. Sobinova. 2021. 626 p.
3. Russkie narodnye protjazhnye pesni: Antologija / Vstupit. stat'ja, sost., primech. i bibliogr. I. I. Zemcovskogo; Obshhaja red. F. A. Rubcova. M.; L.: Muzyka, 1966. 179 p.
4. Sviridov G. V. Kurskie pesni. M.: Muzyka, 1966. 36 p.
5. Jaksanov V. Z. Sbornik stihov duhovnogo sodержanija dlja staroobriadcheskoj sem'i i shkoly. Saratov: staroobriadch. tip. «Sotrudnik shkol», 1916. 23 p.

Тань Сююань

аспирант,

Институт музыки, театра и хореографии,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»,

e-mail: 362426612@qq.com

Tan Xiuyuan.

Postgraduate student,

Institute of Music, Theater and Choreography,

The Herzen State Pedagogical University

ЖАНР БАЛЛАДЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Аннотация. В статье анализируется преломление жанра западноевропейской баллады в музыкальном искусстве Китая в XX веке. Цель работы – рассмотреть фортепианную балладу «Песня партизан» Ван Лисаня с позиции сохранения жанровой атрибуции западноевропейской баллады и выявления особенностей толкования жанра баллады китайскими композиторами XX века. Рассматриваются проблемы видоизменения жанровых признаков баллады под воздействием социокультурных условий развития Китая в XX веке, методологические подходы и методы исследования – герменевтический, компаративистский, историко-стилевой, метод сравнительно-типологического анализа. В статье показывается, что под воздействием внешних условий из баллады в творчестве китайских композиторов исчезает сфера фантастики, её заменяет противопоставление миров национальных героев и их врагов; архаическая легендарная основа баллады меняется на воссоздание реальных исторических сюжетов; большее значение отдаётся не факту трагедии, а чествованию подвига героев. В выводах определяется, что изменение содержания баллады в творчестве китайских композиторов, нивелирование её типологических признаков позволяет отнести её к сочинениям *alla ballade*, а также ставить вопрос о её промежуточном положении между жанром баллады и поэмы. Сделанный

вывод дискусионен и нуждается в продолжении исследований, дополнительной систематизации фактов и углублённого изучения жанра баллады в творчестве китайских композиторов XX века.

Ключевые слова: романтическая баллада в музыке, баллада в фортепианной музыке Китая, жанровые признаки, «Песня партизан», Ван Лисань, песня Хэ Лютина.

BALLAD GENRE IN THE PIANO WORK OF 20TH CENTURY CHINESE COMPOSERS

Abstract. The article analyzes the refraction of the genre of the Western European ballad in the musical art of China in the twentieth century. The aim of the work is to examine the piano ballad "The Song of the Partisans" by Wang Lisan from the standpoint of preserving the genre attribution of the Western European ballad and identifying the peculiarities of the interpretation of the ballad genre by Chinese composers of the twentieth century. The article deals with the problems of modifying the genre features of the ballad under the influence of the socio-cultural conditions of China's development in the twentieth century. Approaches and research methods - hermeneutic, comparative, historical and stylistic approaches, the method of comparative typological analysis. It is shown that under the influence of external conditions the sphere of fantasy disappears from the ballad in the works of Chinese composers, it is replaced by the opposition of the worlds of national heroes and their enemies; the archaic legendary basis is changed to the recreation of historical plots; more importance is given not to the fact of the tragedy, but to the celebration of the heroes' feat. In the conclusions, it is determined that the change in the content of the ballad in the work of Chinese composers, the leveling of its typological features allows it to be attributed to the works of alla ballade, as well as to raise the question of its intermediate position between the genre of ballad and poem. This conclusion requires further research,

additional systematization of facts and an in-depth study of the ballad genre in the works of Chinese composers of the 20th century.

Keywords: ballad in music, ballad in piano music of China, genre features, "Song of the Partisans", Wang Lisan, song of He Liutin.

Актуальность исследования жанра баллады в фортепианном творчестве китайских композиторов XX века обусловлена сложной социально-политической ситуацией, которую переживала страна на протяжении прошлого столетия. Борьба Китая с японскими захватчиками во время Второй мировой войны оставила неизгладимый след в сердцах и народной памяти, что обусловило обращение композиторов к жанру баллады.

Исторически сложилось так, что начиная с эпохи западноевропейского романтизма в музыке, баллада ассоциировалась с сольным вокальным высказыванием, объединяющим повествовательное и драматическое начала, как, например, в балладе Ф. Шуберта «Лесной царь» (1816). Жанр фортепианной баллады утвердился спустя 20 лет в творчестве Ф. Шопена (им написаны четыре фортепианные баллады с 1831-1842 гг.) и сочетает в себе легендарную основу, при сохранении национально-патриотических и фантастических мотивов.

После Шопена фортепианная баллада привлекала многих композиторов, например, Ф. Листом написан ряд фортепианных транскрипций на балладные сюжеты: «*Erlkoenig*» (Лесной царь), первая редакция (1837 г.), S. 557 а; фортепианная транскрипция Баллады Сенты из вагнеровской оперы «Летучий голландец» (1872 г.), S. 441; Декламация «Ленора» («Жених») для чтеца и фортепиано на текст баллады Бюргера (1857-1858 гг.), S. 346; Декламация «Печальный монах» для чтеца и фортепиано на текст баллады Ленау (1860 г.), S. 348; Декламация «Слепой» для чтеца и фортепиано на текст баллады А. Толстого (1875-77 гг.), S. 350.

Э. Григ пишет «Балладу в форме вариаций» соль минор, ор. 24. И. Брамс разрабатывает жанр баллады в инструментальном творчестве, что репрезентировано на примере цикла «Четыре баллады для фортепиано» (1854 г.), ор. 10, и в вокальной музыке, им написаны «Четыре баллады и романса для 2-х голосов с фортепиано» (1877-1878 гг.), ор. 75.

Для баллад XIX века характерны конкретные признаки, которые систематизировала доктор искусствоведения О.В. Бегичева: «создание определённой системы образов; использование приёмов балладного повествования, выраженных в воссоздании музыки, принимает балладный сюжет, например, через опору на программный заголовок». «Сюжетное начало, присущее балладному нарративу, даёт возможности для перекодирования литературного текста на языки разных видов искусства» [1, с. 12]. Для музыкального развития типичны мигрирующие балладно-интонационные комплексы, углубляющие преемственные связи между оригинальным опусом и вновь созданным сочинением. К другим немаловажным признакам романтической баллады музыковед относит *quasi*-цитаты известных балладных опусов; экспликацию балладного колорита (архаичность, фантастика, фольклор); использование балладного приёма непрерывно-поступательного повторения (*incremental repetition*); длительные остановки на границе крупных разделов, «сбивающие» темп повествования; балладную драматургию, выражающуюся в контрасте разделов, непрерывном нагнетании, наличии кульминации-срыва и присутствие знака «смерти» в конце сочинения [см. подробнее: 2, с. 72-75].

Западноевропейская баллада XIX века была воспринята китайскими композиторами и её черты первоначально воплощались при помощи межжанровых взаимодействий, то есть проникновения отдельных признаков баллады в другие инструментальные жанры. Таков концерт для эрху и фортепиано «Северная баллада Хэнань» (1958г.) Лю Вэньцзиня и баллада

для эрху «Новый брак» (1980г.) Чжан Сяофэна и Чжу Сяогу (на основе стихотворения «Новый брак» китайского поэта Ду Фу из династии Тан). Интерес представляет «Баллада о цветке орхидеи» Гуань Миня и его концерт для янцяня соло «Баллада о цветке орхидеи» (1981г.), примечательна «Молодежная баллада» Сюй Сюэдуна (1982г.). Ши Лэй создаёт «Балладу о красном сорго» (2014г.) для бамбуковой флейты. Анализируя представленные произведения можно заметить, как постепенно китайскими композиторами XX века осваивается жанровая поэтика баллады. В «Обзоре создания национальной инструментальной музыки» Ху Дэнтяо, исследуя межжанровые влияния, определяет три важных этапа развития баллады: первый этап охватывает с 1949 по 1961 годы, второй этап длится с 1962 по 1979 годы, третий этап – с 1979 по 1986 годы [5, с. 20].

В тоже время, особо отметим, что фортепианная баллада в качестве самостоятельного жанра на протяжении XX века встречается в китайской музыке относительно редко. Также немногочисленны исследования, посвящённые этому жанру в китайской музыкальной науке [4; 5].

К подобным произведениям отнесём фортепианную балладу «Песня партизан» в переложении Ван Лисаня (1977 г.) написанную по одноимённой песне Хэ Лютина, созданную композитором в 1937 году. Музыкальная тема, которая легла в основу «Песни партизан» по своему настроению напоминает моцартовские маршевые темы из опер, полные энергии и задора. «Песня партизан» воодушевляла боевой дух китайской 8-й армии и была широко распространена, как среди военных, так и среди гражданского населения Китая. Позже эта мелодия была положена в основу музыкального оформления фильма «Железнодорожные партизаны».

Цель работы – рассмотреть представленное фортепианное произведение с позиции сохранения жанровой атрибуции западноевропейской баллады и выявления особенностей толкования жанра

баллады китайскими композиторами XX века, изучить подходы и методы исследования – герменевтический, компаративистский, историко-стилевой, метод сравнительно-типологического анализа.

В нашем исследовании мы опираемся на методологию анализа романтической баллады, разработанную доктором искусствоведения О. В. Бегичевой, которая выделила два ведущих типа баллады в искусстве XIX века: табуированную «страшную» балладу и национально-патриотическую балладу с присущими каждому типу художественно-поэтическими, жанрово-семантическими и структурообразующими признаками [3]. Остановимся более подробно на втором типе национально-патриотической баллады, наиболее близкой творчеству китайских композиторов XX века.

Типичным для её жанровой номинации у романтиков являются образы братского воинства и его героических деяний, воина и его коня, живописные образы природы, репрезентирующие родную землю, сопоставление двух миров – реального и ирреального, мистического. Ведущими мотивами, двигающими развитие сюжета, становится балладный мотив «победы в смерти», мотив испытания, что выражается в определённом наборе сюжетных функций. Для них обязательно наличие: 1) противопоставления миров – живых и мертвых; 2) включённость героя в воинское братство; 3) прославление Родины (песнь о Родине); 4) смерть героя и его забвение; 5) возрождение воина; 6) поминовение героя (тризна); 7) песнь о подвигах. Сочетание эпики, героики и трагедии обуславливает наличие пролога и эпилога, а также черты сонатности и поэмности в музыкальной форме [3, с. 189-191].

Текст «Песни партизан» Хэ Лютина, написанной в 1937 году, демонстрирует силу духа китайского народа в тяжелых военных условиях: «Мы все снайперы. Каждая пуля уничтожает врага. Мы все «летающие»

солдаты, даже если горы высокие. В густом лесу повсюду разбиты лагеря наших товарищей, а на высоких холмах бесчисленное множество наших добрых братьев. Ни еды, ни одежды, ни орудий, враг идёт вперед. Мы выросли здесь, и каждый дюйм земли принадлежит нам. Независимо от того, кто захочет завоевать его, мы будем сражаться с врагом до конца!» [6, с. 22]. Во время Второй мировой войны, несмотря на победу китайского народа, было невозможно предсказать будущее страны и людей, однако важными вдохновляющими факторами в такой ситуации была решимость поддерживать национальный мир. Поэтому независимо от содержания текста музыка целенаправленно формирует настроение победы. Эту особенность оригинального произведения взял на вооружение Ван Лисань, когда создавал переложение для фортепиано в 1977 году. Ван Лисань сохраняет тональность песни *G-dur* и ведущий фанфарно-призывный мотив, продублированный во вступлении в октаву.

«Песня партизан» Ван Лисаня написана в виде семи вариаций с прологом и эпилогом и связующими разделами между вариациями. Всё это укладывается в сложную трёхчастную форму, объединяющую композицию, как форму первого плана. Примечательно, что фанфарно-призывный мотив, появляясь во вступлении и заключении, проникает и в сопровождение вариаций, становясь выражением особой формы поминовения и чествования павших героев, их прохождения через испытания и «победы в смерти».

Тема вариаций Ван Лисаня написана в простой двухчастной репризной форме. Выразительность песенной мелодии создаётся ямбическим затактом и восходящей квартовой интонацией, которая даёт движение активному подъёму мелодии, а затем плавному спуску, создающему волну. Во втором предложении ведущая интонация темы повторяется вторым голосом, имитируя технику канона и создавая эффект постепенного присоединения других голосов к солисту. Интонации темы в среднем разделе варьируются, а

в синтезированной репризе тема перемещается композитором в высокий регистр и предстаёт в гармонизации аккордов, создавая эффект совместного хорового исполнения.

Первая вариация содержит элементы звукоизобразительности. Тема переносится в малую октаву и звучит в динамике *p*. Фон создаётся при помощи оstinatного повторения шестнадцатых с разбивкой сильной и относительно сильной доли в размере 4/4 пунктирной фигурой. Такое сочетание средств музыкальной выразительности напоминает неторопливо-затаённое движение всадников на лошадях. Второе предложение ещё более усугубляет звукоизобразительный эффект: приёмом переключения меняется тональность с *G-dur* на *f-moll*, появление фигураций длительностями тридцать вторых, использование секстолей в аккомпанементе напоминает движение текущей воды. Интонации темы «спрятаны» в высоком регистре. Второе предложение темы расширяется на 5 тактов, которые подготавливают средний раздел и вводят в сцену гибели героев. В этой связке-переходе возникает своеобразный диалог: нисходящая полутоновая интонация *as-g* в малой октаве и октавной дублировке звучит как замешательство и вопрос героев, ответом на который служат аккорды *DD* данные также в октавной дублировке в высоком регистре и звучащие, как знак опасности. Ответом служат интонации темы в малой октаве, которые перемежаются паузами.

Средний раздел написан в тональности *h-moll*. Его открывает тремоло в басу, в которое вводит диссонантный форшлаг в нону *fis₁-g*. Поскольку в связке-переходе полутоновый ход олицетворял замешательство героев, соответственно, полутоновая интонация, данная в инверсии (в восходящем варианте) трансформируется в своём смысловом значении и подготавливает слушателя к сцене приближающейся трагедии.

Сцена смерти партизан воссоздана поистине театрально: устрашающему тремоло в басу «отвечает» в высоком регистре нисходящая

полутоновая интонация g^2-fis^2 , олицетворяющая героев, звучащая как резкий сигнал-призыв. Противостояние двух разных сил воссоздано в музыке при помощи новой темы, неторопливо разворачивающейся в басу и сигналов-призывов, звучащих в ответ в высоком регистре. Септаккорды в басу sf на II низкой ступени с пониженной септимой, укрупнённые половинными длительностями воспринимаются подобно звукам выстрелов. Им противопоставлен полутоновый мотив сигнала призыва в высоком регистре. Двукратный повтор мрачных аккордов подготавливает кульминацию-срыв, созданную, низвергающимся пассажем, устремлённым в пространственный локус устрашающих аккордов. Завершает средний раздел повторяющаяся пунктирная формула траурного марша, знаменуя итог трагедии.

Таким образом, в фортепианной балладе «Песня партизан» Ван Лисаня в первой трети произведения были реализованы характерные сюжетные функции, свойственные романтической национально-патриотической балладе: показ героя и героического братства на фоне образов-пейзажей родной земли, смерть героя и его друзей. Подчеркнём, что, несмотря на то, что «...фабульная схема национально-исторической баллады имела устойчивую инвариантную структуру ... в зависимости от авторского решения ...сюжетные функции могли редуцироваться и варьироваться» [5, с. 189].

В балладе «Песня партизан» Ван Лисаня снята первая сюжетная функция (встреча миров). Она заменена прологом, в котором композитор знакомит слушателя с наиболее важными интонационными комплексами баллады. Это – фанфарно-призывный мотив (V-I-VI-V), объединяющий всё развитие произведения, наиболее яркие интонации темы вариаций, триоли фанфар и нисходящее целотоновое движение в одноименной тональности $g-moll$, олицетворяющее гибель героев. В таком контексте в роли Барда-

повествователя – посредника между мирами выступает сам композитор, из уст которого уже в прологе звучит пророчество.

Вторая и третья сюжетные функции объединены (героические деяния и песнь о Родине). Они связаны с показом героя и его друзей на фоне природы (звукоизобразительные интонации в первой вариации). Четвёртая сюжетная функция (смерть героя) формирует первую кульминацию баллады, однако примечательным отличием от западноевропейской баллады здесь становится замена образов inferнального мира – образом врага со своей ярко выраженной интонационной сферой.

Пятая функция (возрождение воина) осуществляется в репризе сложной трёхчастной формы, включающей 3-7 вариаций. Здесь каноническое (диалогическое) изложение темы становится более продолжительным, фактура сопровождения обогащается, приобретая поистине листовский формат и масштабность, воссоздавая массовое единение народа. Развитие с каждой последующей вариацией динамизируется, усиленное панегирической стилистикой. Примечательной становится пятая вариация, где тема проходит в ритмическом увеличении и изложена длительностями половинных и восьмых, приобретая эпический разворот и напевность, создавая вторую кульминацию сочинения. Шестая функция (тризна) – горестное воспоминание о герое отсутствует. Вместо неё большее место в форме отдано реализации седьмой сюжетной функции – песне о подвигах. Седьмая вариация звучит как гимн возвышенно-торжественного характера. А эпилог с распевом в высоком регистре интонаций темы и затем их повтор *risolto* в аккордовой фактуре воспринимается как переход от печального воспоминания к утверждению, которое венчает начальный фанфарно-призывный мотив – символ победы.

Выводы. В целом, баллада «Песня партизан» Ван Лисаня сохраняет довольно большое количество признаков романтической национально-

патриотической баллады. К таковым отнесём фабульный инвариант и сохранение основных сюжетных функций баллады; приём непрерывно-поступательного повторения реализует себя в вариационных изменениях темы. Ван Лисанем избегается европейская традиция прямого троекратного повторения; сохранены ведущие принципы балладной драматургии: контраст разделов, кульминация-срыв.

Существенным отличием, создающим своеобразие китайской фортепианной баллады, заложенное Ван Лисанем является уход от романтического противопоставления миров «реального» и «ирреального» и замена этой пары антагонистов образами национальных военных героев и их врагов. Соответственно, такая замена влияет на художественную систему балладных образов, из которых исчезает фантастическое начало в виде призрака-всадника, демона-воина, образа коня и другие. Меняется и балладный колорит, исчезает таинственная архаика, которая заменяется на легендарную, но достоверную историю. Историческая близость поддерживается тематической преемственностью ведущей темы баллады Ван Лисаня и оригинальной темы «Песни партизан» Хе Лютина, общей тональностью, связующей произведения, созданные в разные годы.

В то же время Ван Лисань применяет волнообразную драматургию, не ограничиваясь одной кульминацией. Он формирует вторую более высокую волну, за счёт развития идеи чествования подвига, усиливая экспрессивно-драматургические функции. Они воздействуют на композиционно-логические функции, заметно увеличивая вторую часть сочинения. Её гимнический стиль доминирует, нивелируя трагедийную основу баллады – её основной жанровый признак. Уход от мистической составляющей в содержании баллады, преобладание праздничной, приподнятой атмосферы чествования героев позволяет сделать вывод, что произведение Ван Лисаня можно отнести к опусам *alla ballade*, занимающей среднее положение между

жанром баллады и историко-патриотической поэмы. Признаками жанра поэмы являются лиризация эпоса и его циклизация (на что указывает вариационная форма), признаки развития, сообразно определённым сюжету, угадывающемуся в музыке, благодаря программности; выход за пределы личностно-субъективного авторского переживания в сторону образов внешнего мира (массовое чествование подвига) [см. подробнее о чертах поэмности в музыке: 7].

Наша гипотеза о том, что романтическая баллада, сохраняя свои имманентные признаки, подвергается существенной трансформации китайскими композиторами в музыке XX века, требует продолжения и более глубокого исследования и серьёзной систематизации подтверждающих фактов и доказательств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бегичева О. В. Баллада А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» в художественном «прочтении» Н. А. Римского-Корсакова и В. М. Васнецова // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 8-16.
2. Бегичева О. В. Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX-XXI веков: монография. – Майкоп: Магарин О.Г., 2019. – 192 с.
3. Бегичева О. В. Романтическая баллада в искусстве XIX-XX веков: очерки типологии и поэтики. – Майкоп: Магарин О.Г., 2019. – 280 с.
4. Лю Бин. Анализ музыкального стиля и исполнения Ван Лисаня баллада «Песня партизан»: магистерская диссертация. – Нанкин: Нанкинский университет искусств, 2020. – 28 с. (刘冰. 汪立三《叙事曲（游击队歌）》音乐风格与演奏分析[D].南京艺术学院, 2020).
5. Ху Дэнтяо. Краткое изложение создания национальной инструментальной музыки // Музыкальный ежегодник – 1987. – Пекин:

- Культура и искусство, 1987. – 20 с. (胡登跳《民族器乐曲创作综述》，《1987年音乐年鉴》，文化艺术出版社.1987. С. 20).
6. Хэ Лютин. Песня партизан (1937) (Антаяпонская военная песня) / Лютин Хэ // Следующее поколение. – 2005. – № 1. – С. 22.(贺绿汀.游击队歌(1937·抗战歌曲)[J].下一代,2005 (Z1) : 22).
7. Шапошников И. А. Взаимосвязь музыкальной поэмности и литературной поэмы // Вестник Томского университета. – 2016. – № 1 (21). – С. 118-122.

REFERENCES

1. Begicheva O. V. Ballada A. S. Pushkina «Pesn' o veshhem Olege» v hudozhestvennom «prochtenii» N. A. Rimskogo-Korsakova i V. M. Vasnecova // Problemy muzykal'noj nauki. 2019. # 4. Pp. 8-16.
2. Begicheva O. V. Zhanrovyje metamorfozy romanticheskoi ballady v iskusstve XIX-XXI vekov: monografija. Majkop: Magarin O.G., 2019. 192 p.
3. Begicheva O. V. Romanticheskaja ballada v iskusstve XIX-XX vekov: ocherki tipologii i pojetiki. Majkop: Magarin O.G., 2019. 280 p.
4. Lju Bin. Analiz muzykal'nogo stilja i ispolnenija Van Lisanja ballada «Pesnja partizan»: masterskaja dissertacija. Nankin: Nankinskij universitet iskusstv, 2020. 28 p. (刘冰. 汪立三《叙事曲（游击队歌）》音乐风格与演奏分析[D].南京艺术学院, 2020).
5. Hu Djentjao. Kratkoe izlozhenie sozdanija nacional'noj instrumental'noj muzyki // Muzykal'nyj ezhegodnik 1987. Pekin: Kul'tura i iskusstvo, 1987. 20 s. (胡登跳《民族器乐曲创作综述》，《1987年音乐年鉴》，文化艺术出版社.1987. P. 20).

6. Hje Ljutin. Pesnja partizan (1937) (Antijaponskaja voennaja pesnja) / Ljutin Hje // Sledujushhee pokolenie. 2005. # 1. P. 22.(贺绿汀.游击队歌(1937·抗战歌曲)[J].下一代,2005 (Z1) : 22).
7. Shaposhnikov I. A. Vzaimosvjaz' muzykal'noj pojemnosti i literaturnoj pojemy // Vestnik Tomskogo universiteta. 2016. # 1 (21). Pp. 118-122.

Сунь Юэ

аспирант,

кафедра музыкального воспитания и образования,

Институт театра, музыки и хореографии,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»,

e-mail: galkax@mail.ru

Sun Yue

Postgraduate student,

Department of Music Education and Upbringing,

Institute of Theatre, Music and Choreography,

The Herzen State Pedagogical University

СОВРЕМЕННЫЙ КИТАЙСКИЙ КОМПОЗИТОР ЦЗИНЬ ЧЭНЧЖИ: ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. Цзинь Чэнчжи – молодой китайский композитор. Родился в 1987 году в городском округе Вэньчжоу провинции Чжэцзян, окончил Шанхайскую консерваторию, является художественным руководителем и хормейстером Шанхайского камерного хора «Радуга». Стиль Цзинь Чэнчжи отличается разнообразием, смелостью и свободой. В его творчестве мастерски соединяются классические музыкальные приемы с сюжетами старинных китайских пейзажей и фольклорными историями. Настоящая статья посвящена анализу трех художественных хоровых циклов Цзинь Чэнчжи: «Цзэя» (2015), «Вечерняя заря» (2016), «Путешествие в Баймацунь» (2017).

Ключевые слова: хоровая партитура, хоровой цикл, китайская культура, фактурная организация, музыкальный стиль, сонорика.

CHINESE CONTEMPORARY YOUNG COMPOSER-JIN CHENGZHI

Abstract. Jin Chengzhi was born in 1987 in the Wenzhou City District of Zhejiang Province, graduated from the Shanghai Conservatory, is a young Chinese composer, conductor and choirmaster of the Shanghai “Rainbow” Chamber Choir. Jin Chengzhi's creative style is distinguished by diversity, courage and freedom,

the composer skillfully combines classical musical techniques with the ancient art of Chinese landscapes and folk stories. This article analyzes the three artistic choral cycles created by Jin Chengzhi: "Zei" (2015), "Evening Dawn" (2016), "Journey to Baimatsun" (2017).

Keywords: choral score, choral cycle, Chinese culture, texture organization, musical style, sonorics.

Цзинь Чэнчжи (р. 1987) относится к плеяде молодых китайских композиторов, дирижеров-хормейстеров. Он начал обучаться игре на фортепиано еще в детстве, в 2007 году поступил на факультет дирижирования Центральной консерватории, впоследствии перевелся в Шанхайскую консерваторию, а после ее окончания стал дирижером камерного хора Фуданьского университета «Радуга». Цзинь Чэнчжи полагает, что только при сочетании любви и усердия можно достичь настоящих результатов в творчестве.

С 2008 года Цзинь Чэнчжи начал писать произведения для хора и выступать в качестве дирижера. В течение двух лет – с 2008 по 2010 годов – композитор возглавлял множество хоров и создал около семидесяти произведений. Его композиторский стиль отличается исключительной многогранностью. В нем сочетаются экспериментальные решения, свойственные начальному этапу творчества, со зрелостью, основанной на опыте. Об этом достаточно убедительно свидетельствуют последние хоровые циклы: «Цзэя» (2015), «Вечерняя заря» (2016) и «Путешествие в Баймацунь» (2017). Именно их характеристике, как репрезентации авторского хорового стиля посвящена данная статья.

Цикл «Цзэя» (2015)

Этот песенный цикл для хора a cappella по жанру близок западноевропейской кантате, но его сюжет почерпнут из классической

китайской пейзажной живописи. Семь частей цикла посвящены горным пейзажам четырех времен года: «Бамбуковая роща», «Лунная беседка», «Вечерний пожар», «Горный склон», «Побережье», «На озере» и «Ручеек». Семь песен, тесно связанных между собой и мастерски структурированных, воплощают семь прекрасных свитков китайских пейзажей. Каждая из частей отличается индивидуальной фактурной организацией и самобытностью других средств выразительности.

В партитуре «*Бамбуковой рощи*» часто используются горизонтали на остином звуке (в виде педального фона) и восходящее мелодическое движение; протяженный ритмический рисунок сочетается с медленным темпом. Текст песни основан на редко используемом вэньчжоуском диалекте. Кроме того, в произведении присутствует эффект декламации песен из древнейшего китайского поэтического сборника «Ши-Цзин», что позволяет создать образ деревенской бамбуковой рощи, струящегося тумана, крика оленя в горной долине, шума ветра и дождя.

В «*Лунной беседке*» описывается мечта о прекрасной любви. В первой части мужское соло звучит на фоне арпеджио. Во второй части используется свободная имитация: еще один солирующий мужской голос, отставленный на квинту ниже, ведет тему, канонически вступая через такт. Исполнение канона в форме ответов наполняет музыкальный материал ощущением последовательности и упорядоченности, погружает слушателей в мелодическое сплетение и вызывает яркий эмоциональный отклик не него.

Название «*Вечерний пожар*» было дано в честь цвета японских пейзажей. Мелодия разворачивается в синкопированном ритме, минорное настроение сродни настроению японских стихотворений хайку. Произведение словно воссоздает традиционный пейзаж, написанный брызгами.

Три песни «Горный склон», «Побережье» и «На озере» также воплощают прекрасные традиционные картины, написанные тушью.

Фактурная структура мужского хора в конце и начале части «Горный склон» имитирует григорианское пение. За счет моноритмики и узкого мелодического диапазона создается тихая, печальная горная атмосфера в сумерках глубокой осени. Размеренная консонансная гармония согласовывается и составляет единое целое с непрерывно повторяющейся мелодической фразой.

В песню «На озере» добавлен специфический речитатив, что делает рифму более выпуклой. «Побережье» воплощает картину «лунного света, делающего поверхность моря белоснежной», когда волны накатываются одна за другую, а на берегу пожилая женщина, торопясь, возвращается домой. В отличие от части «На озере», в которой говорится о беге времени, это сочинение повествует о смелости любящего человека, которого ждут дома, а также выражает сожаление о скоротечности человеческой жизни. Схожими в этих песнях является теплота и мягкость цветовой гаммы, и идея силы человеческого сердца.

В части «Ручеек» используется китайская пентатоника. В рамках четырехголосного изложения, начинающегося со слов «бамбук покрыл всю гору, только опали все лепестки» и оканчивающегося словами «а весной сушат пять специй», композитор создал на основе трезвучия горизонтальное движение с большими секундами и чистыми квартами, в котором ладовые пентатонические особенности создают атмосферу живой выразительной народной песни.

Этот хоровой цикл относится к особым творческим достижениям Цзинь Чэнчжи. В определенной степени он впитал в себя черты самобытного стиля композитора. Различные образы произведения встречаются в последующих двух циклах: «Вечерняя заря» и «Путешествие в Баймацунь»,

что сформировало своеобразную устойчивую символическую систему. Цикл «Цзэя» был написан композитором в то время, когда он чувствовал себя одиноким, но в то же время свободным, весьма отчужденным от общества, максимально близким природе. Это сочинение, наполненное меланхолическим настроением, отличается покоем и умиротворением, к которым стремится душа после больших взлетов и падений, а также перекликается с китайской классической литературой [4, с. 52].

Цикл «Вечерняя заря» (2016)

Хоровой цикл «Вечерняя заря» тоже включает семь частей: «Парус», «Острова цвета синей лазури», «Берег в цветах», «Кокос, кокос», «Кит в облаках», «Горный ветер и лесная тропа», «Вечерняя заря». В них рассказывается история юноши и его семьи, которые провели всю жизнь на диком острове. Сочинение подобно дневнику о жизни на необитаемом острове. Части цикла представляют собой семь фрагментов из жизни героя в разные возрастные периоды. Все семь песен связаны между собой и обладают строгим внутренним единством.

Первая часть «Парус» в качестве вступления раскрывает главную тему повествования. Она начинается с воспроизведения крика петуха, протяженного ритмического рисунка в замедленном темпе. Рождается ощущение спокойствия и необъятности, в то же время в нем сквозит мысль, что главный герой в скором времени отправится в дальний путь. В первых четырех тактах с помощью сонорного созвучия создаются четыре различных построения, каждое со своим тактовым размером, ритмической организацией и динамикой. Первый такт имеет размер $5/8$, второй такт – $7/8$, с третьего по четвертый тактовый размер меняется с $9/8$ на $10/8$. Благодаря столь активному переменному размеру каждый такт вызывает ассоциации непохожего на другие удары морских волн.

Во второй части *«Острова цвета синей лазури»* также используется вариант вступления на слог «lu» в исполнении мужской группы. Отличие этой песни от первой заключается в том, что слова непосредственно создают ощущение чего-то необычного: «изумрудные волны в центре алой планеты», «сюда никогда не ступала нога путешественника». Цзинь Чэнчжи использовал тонкий звуковой эффект, создаваемый чистыми квартами и квинтами, как бы воспроизводя атмосферу «земного рая». Слово «sabhusifica» в этом случае означает радость, когда судно прорывается сквозь мрак и приветствует свет, это же слово появляется в последней песне цикла, но передавая совершенно другое настроение [1, с. 184].

Третья песня *«Берег в цветах»* также начинается со вступления. Посредством легкой непринужденной главной темы – мелодии описывается жизнь героя на острове и его мечты о новой жизни. Среди семи частей *«Кокос, кокос»* – единственный фрагмент, написанный в довольно быстром темпе. После легких мелодий предыдущих песен в следующих частях образная атмосфера и ее музыкальный стиль динамизируются. Начиная с пятой песни *«Кит в облаках»*, настроение меняется от спокойного и благодушного к печальному и мрачному, намечается перелом в сюжете. В пьесе рассказывается история от лица «кита». Она начинается с мужской вокализации слога «wu». После длительного вводного тона VII ступени женская партия исполняет в медленном темпе основные слова песни: «Один, два, три, пять, шесть, семь; вот он здесь, а вот его нет, хвост превратился в тело. Ты упал на морское дно, он вернулся в глухие горы; сейчас он быстр, а вот он медленен, наконец все собрались вместе». В проведении этих фраз между ними используется *grande pausa* с временным интервалом в секунду, и при прослушивании слов песни возникает чувство подавленности, намекающее на изменения в жизни героя и отражающее печаль расставания с родными людьми.

«Горный ветер и лесная тропа» и «Вечерняя заря» – две последние части цикла. Они построены на грустной главной теме. За счет вступления продолжается репрезентация стиля предыдущих частей, создается ощущение необъятности. Однако стоит обратить внимание на то, что эта необъятность в корне отличается от ощущения простора в начальной песне «Парус», это скорее грусть и сожаление. В последней песне «Вечерняя заря» повторяются слова из второго произведения: «Это точно не моя фантазия», «sabhusifica». Здесь они выражают чувства героя, пробудившегося ото сна и отказывающегося верить в реальность, благодаря чему формируется яркий контраст со второй песней – создается атмосфера скорби и безнадежности. Можно заметить, что повторяющиеся мелодические элементы, проходящие через весь цикл – по существу лейтмотивы, передают совершенно разные настроения. То же самое происходит и с повтором вербальных структур и образов из предыдущих частей. Цзинь Чэнчжи с помощью приемов сопоставления и повторения создал эффект «прежней обстановки, но с другими героями», при этом отказавшись от использования невыразительных и скучных форм [4, с. 186].

Цикл «Путешествие в Баймацунь» (2017)

Этот песенный цикл также поделен на семь частей: «Баньян», «Палочка-лошадка», «Переправа», «Нагар» и др. и одну дополнительную – своего рода эпилог. Разнообразное содержание позволяет отчетливо ощутить личное присутствие и почувствовать главную «хоровую драму», созданную Цзинь Чэнчжи [5, с. 52]. По сравнению с печальным музыкальным сюжетом «Цзэя» и наполненным метафорами циклом «Вечерняя заря» данное произведение не является повествованием о чем-то далеком. Кроме того, что в сочинение добавлены сюжетные детали, классические крылатые выражения и элементы диалекта, Цзинь Чэнчжи также экспериментировал

здесь композиционно, например, привнес черты традиционной китайской оперы, добавил речитатив и другие творческие приемы.

«Путешествие в Баймацунь» для смешанного хора и фортепиано, можно рассматривать как тематическое продолжение цикла «Цзэя». По сравнению с хорами а'cappella «Цзэя» звуковые образы этого сочинения более разнообразны, а творческие приемы – более богатые.

В данном цикле повествуется о тринадцатом годе со дня основания Китайской Народной Республики. Книжник из провинции Фуцзянь Гу Юньшань возвращается в родные места, его путь проходит через деревню Баймацунь на западе провинции Чжэцзян, где он записывает свои воспоминания. В этом месте замечательные пейзажи, свободные счастливые крестьяне, совершаются ритуальные обряды с громкими кличами, марширующим Царем драконов, причитающими ведьмами и заклинателями, призывающими духов. Гу Юаньшань, гнавшийся всю жизнь за успехом, но не добившийся его, получил откровение от впечатлений всего увиденного в Баймацунь. Они пробудили у него драгоценные воспоминания и вернули ему веру в жизнь.

В песне «Баньян» показано, как один и тот же мотив раскрывается с помощью различных стилевых нюансов и гармоний. В тексте часто встречается сопоставление «большого» и «малого» (что отражено в чередовании стилей и гармоний). Это сравнение пронизывает весь цикл.

Песня «Палочка-лошадка» привлекает внимание веселыми скачкообразными аккордами, подобными радостным деревенским голосам и смеху. Она отличается чувством воодушевления и эмоционального подъема, что отличает ее от других циклов.

В песне «Переправа» описывается страшная история о речной переправе. Начинающееся в миноре женское соло и вступающий затем хор, необычные тональные сопоставления и гармонии, частые паузы – все это

создает ощущение вызывающей ужас безлюдности. Безжизненную холодную атмосферу неожиданно пронизывает мужской голос, который мощно и энергично возвещает: «Царь драконов набирает войско», привнося мощный контраст.

В песне «*Нагар*» с помощью наслоения восьми образов: «на небе, в горах, река, переправа» и т. д. рисуется пейзаж деревни Баймацунь в те времена, когда в нее пришел Гу Юаньшань (в «Побережье» из цикла «Цзэя» также встречается похожий прием). Образ «чужеземца, застывшего на берегу» описывает странника, тоскующего по родным местам. Восемь образов повторяются в конце и начале песни, единственным отличием является то, что завершающая фраза оканчивается словами «чужеземец, чужеземец», а затем следуют смутно доносящиеся до слушателей детские песенки родных мест героя: «Первые ласточки клюют весеннюю грязь на чьем-то доме и гнездятся на том баньяне...» (ретроспекция песни «Ручеек» из цикла «Цзэя»). Аутентичные веселые детские песенки воспроизводятся с ностальгической интонацией. Преобладает настроение пустоты и одиночества.

Две последние фразы в песне «*Облака над южным берегом*»: «Тысячи птенцов в клетке между небом и землей, / ни ты, ни я не обретем свободу» основываются на словах из книги «Чжуан-цзы. Гэнсан Чу» – «Мир – это клетка, из которой птице некуда сбежать» и выражают идею давления судьбы на жизнь человека. В конце очень тихим голосом поется об одиночестве и грусти, поселившимся в душе героя. Особенно выразительно, подобно вздоху, звучит слово «свобода».

Песня «*Дождь над горой Сишань*» – самое выдающееся произведение во всем цикле. В музыкальный материал, ниспадающий из октавы в октаву, добавлены колористические эффекты, воспроизводящие шум ветра, капли дождя, щебет птиц, мяуканье и блеяние животных, человеческие голоса. В

сочетании со сценическими световыми эффектами формируется облик мира сновидений. Отдельные музыкальные образы хора – беседка при лунном свете, тихая белая цапля, поедающая рыбу, были взяты из более раннего цикла композитора – «Цзэя»: части «Лунная беседка» и «Вечерний пожар». Таким образом, между циклами образовались драматургические арки – реминисценции в виде повторяющихся образов.

В седьмой части *«Встреча Будды в деревне»* представлена полная картина упомянутого выше образа – «Царь драконов набирает войско». Как и в музыкальном театре здесь повторяются выкрики басовой партии, трудовая попевка, исполняемая тенором. Здесь они пронизывают всю песню.

В конце цикла также есть десятитактовая как бы дополнительная часть, своего рода эпилог, в которой фортепиано в ритме колыбельной песни воспроизводит отдельные фразы из первой песни «Баньян». Ее слова намекают на то, что герой погружается в сон глубокой темной ночью, а все, что произошло ранее, воспринималось им как сон.

Цзинь Чэнчжи считает, что «Путешествие в Баймацунь» обладает «более искренней музыкальной выразительностью», чем другие его произведения. В цикле часто используется вокал на вэньчжоуском диалекте, а также описываются ранние дикие народные нравы и обычаи. Кроме того, сочинение обладает большой изобразительной силой: с помощью фортепиано здесь имитируются звуки, которые можно услышать в деревне – народные песенки, в том числе детские, мотивы традиционной китайской оперы, ритуальные кличи во время обрядов, звуки древнего гуцзиня, причитания колдуний, заклинания, призывающие духов.

Это не первый опыт Цзинь Чэнчжи по обращению к диалекту. По его мнению, китайский язык является самым удивительным языком в мире, потому что, например, в английском языке есть ударения, но нет интонирования. В китайском же из-за разных четырех тонов отличается

смысл иероглифов [3, с. 34]. Именно из-за этого эффекта «тональность» китайского государственного языка путунхуа и диалектов отличаются друг от друга. В музыкальном творчестве под влиянием различий в тонах иероглифов порождаются некоторые интересные ладотональности, что является довольно яркой особенностью музыки на диалекте.

Хоровое искусство до сих пор остается элитарным и высоким музыкальным жанром в Китае. Для включения его в эстетический обиход более широких масс по-прежнему существуют препятствия: ошибочные комментарии средств массовой информации и несовершенство китайского музыкального образования. Это приводит к тому, что хоровое пение менее доступно для понимания широкой публикой. Тем не менее, произведения Цзинь Чэнчжи и выступления Шанхайского камерного хора «Радуга», несомненно, стали достижениями и в области композиторского, и исполнительского творчества.

Организатор филармонического хора Чжоу Кай так оценивает деятельность Цзинь Чэнчжи: «Он постоянно пробует создать с помощью различных техник новое хоровое звучание и передать музыку, которая живет в его душе» [2, с. 53].

Для Цзинь Чэнчжи хоровое творчество является художественной миссией, в которой он пытается создать новые стили и формы, опираясь на тысячелетние достижения китайской культуры.

Композитор стремится найти более подходящую для широкой публики манеру хорового высказывания, чтобы донести свои музыкальные взгляды до слушателей именно через хоровой жанр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гао Юэбинь. Одинокая утка пролетела при свете вечерней зари – оценка хорового цикла «Вечерняя зоря» в исполнении Шанхайского камерного хора «Радуга» // Северная музыка. – 2020 (07). – С. 184-186.

2. Дин Минфэй. О положительном влиянии популярных хоровых произведений на развитие современного китайского хорового искусства // Дом драмы. – 2019. – № 10. – С. 52-53.
3. Хань Дажуй. Краткий анализ разнообразного применения и представления хорового искусства на примере Шанхайского камерного хора «Радуга» // Северная музыка. 2019. – № 22. – С. 33-34.
4. Чжао Сюэинь. Оценка деятельности Цзинь Чэнчжи и значение его хорового цикла «Цзэя» для Шанхайского камерного хора «Радуга» // Море песен. – 2018. – № 1. – С. 52-54.
5. Ян Линь. Исследование деятельности Шанхайского камерного хора «Радуга». – Наньчан: Педагогический университет Цзянси, 2019. – 68 с.

REFERENCES

1. Gao Yue`bin`. Odinskaya utka proletela pri svete vechernej zari – ocenka xorovogo cikla «Vechernyaya zarya» v ispolnenii Shanxajskogo kamernogo хора «Raduga» // Severnaya muzy`ka. 2020 (07). Pp. 184-186.
2. Din Minfe`j. O polozhitel`nom vliyanii populyarny`x xorovy`x proiz-vedenij na razvitie sovremennogo kitajskogo xorovogo iskusstva // Dom dramy`. 2019. # 10. Pp. 52-53.
3. Xan` Dazhuj. Kratkij analiz raznoobraznogo primeneniya i pred-stavleniya xorovogo iskusstva na primere Shanxajskogo kamernogo хора «Raduga» // Severnaya muzy`ka. 2019. # 22. P. 33-34.
4. Chzhao Syue`in`. Ocenka deyatel`nosti Czzin` Che`nchzhi i znachenie ego xorovogo cikla «Czze`ya» dlya Shanxajskogo kamernogo хора «Raduga» // More pesen. 2018. № 1. Pp. 52-54.
5. Yan Lin`. Issledovanie deyatel`nosti Shanxajskogo kamernogo хора «Raduga». Nan`chan: Pedagogicheskij universitet Czzyansi, 2019. 68 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Подповетная Елена Владимировна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музыкального образования,
ГООУ ВО «Приднестровский государственный университет
им. Т.Г. Шевченко»,
Приднестровская молдавская республика, г. Тирасполь,
e-mail: podpovetnaya.elena@yandex.ru

Podpovetnay Elena V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Music Education,
Transnistrian State University named after T.G. Shevchenko,
Transnistrian Moldavian Republic, Tiraspol

ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД К ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ ПОДРОСТКОВ

Аннотация. Идея гармоничного и равновесного развития всех сил человека в процессе обучения и воспитания формировалась под влиянием объективных процессов развития научного знания, которое постепенно приобретало целостный, системный характер. В связи с этим важной методологической предпосылкой взаимодействия в образовании, а также целостного развития личности считается, прежде всего, интегративный подход к построению образовательного процесса, означающий единство целей, задач, содержания, методов и форм воспитательного воздействия.

Ключевые слова: интегративный подход; музыкально-эстетический центр; центр эстетического образования; социально-педагогический комплекс; интегрированные связи.

AN INTEGRATIVE APPROACH TO AESTHETIC EDUCATION OF ADOLESCENTS

Abstract. The article is devoted to the study of theoretical and practical aspects of the implementation of children's musical projects. It is noted that in modern socio-cultural conditions, the problem of children's repertoire is becoming

particularly relevant, as is the need to familiarize potential performers and listeners with it. From this point of view, a musical project is one of the possible forms, turning into a multifunctional communicative interaction of a composer, performer, teacher and listener.

The children's music project is characterized from the standpoint of systemic, activity-based approaches and belongs to the field of creative projects. The research focuses on projects implemented in the period from 2014 to 2017, namely, the creation of a CD of author's songs «There will be music with you! », the illustration of songs by young artists and the production of the musical «When it is impossible without friendship ...». All projects were united by the work with the musical material of Evgenia Peteneva.

In conclusion, it is concluded that children's music projects make it possible to solve educational and other tasks, actualizing, developing the skills and abilities of students. And the composer becomes not only the initiator, but also a full participant in the creative process. Its result is an acquaintance with the new music of performers, listeners and modeling a unique creative space.

Keywords: the phenomenon of childhood, children's music, children's music project, the CD of songs «There will be music with you! », musical «When it is impossible without friendship...».

Интегративный подход предполагает, прежде всего, многомерность и единство образования, одновременное и равновесное функционирование трех его элементов: обучения, воспитания, творческого развития личности в их взаимосвязи и взаимообусловленности. Приведем примеры.

В свете педагогической доктрины Б. П. Юсова, интеграция – это взаимное проникновение разных видов художественной деятельности в едином занятии, раскрытие внутреннего родства разнообразных художественных проявлений и перевод, перенос, преобразование одной

художественной формы в другую художественную модальность: цвета – в звук, звука – в пространство, пространства – в мерность строки стихотворения, проведение определенного жанра искусства по всему диапазону полифонии в произведении [5].

В исследованиях последних десятилетий широко освещены вопросы эстетического воспитания детей и подрастающего поколения в основном и дополнительном образовании (Л. П. Ильенко, Н. К. Карпова, И. Э. Кашекова, А. Н. Малюков, Е. В. Ремнева, Г. Н. Савельева, И. А. Синкевич, Т. В. Фуртаева и др.).

На основе изучения опыта образовательных учреждений Мурманской области в сфере эстетического воспитания подростков нами были выявлены два способа интеграции основного и дополнительного эстетического образования:

I. Организация творческих объединений на базе основной школы, которые решают задачи эстетического воспитания.

В 2019-2020 гг. в Мурманской области функционировали 3390 школьных объединений и кружков по интересам, в т.ч. 580 кружков эстетического профиля. В них занимались более 58 тыс. школьников, что составляет 53,4% от численности обучающихся (по России – 28%). Из общего числа всех кружков 28% составляют кружки художественно-эстетической направленности, 20% из них работают на базе общеобразовательных школ. В них существуют дополнительные возможности для школьников приобщаться к культуре малочисленных народов Севера. В таком способе интеграции прослеживается система в режиме функционирования тех или иных кружков на основе имеющегося потенциала. Следовательно, интеграция ограничивается уровнем межпредметных связей, обучающиеся приобретают знания в соответствии с установленным образовательным стандартом.

II. Учебно-воспитательные комплексы эстетической направленности:

1. Музыкально-эстетический центр (МЭЦ) на базе общеобразовательной школы № 34 Октябрьского района, Центр эстетического образования (ЦЭО) в гимназии № 7 Первомайского района г. Мурманска. Дополнительные образовательные программы базируются здесь на принципах личностно-ориентированного обучения, индивидуального подхода к интересам и возможностям обучающихся, внедрения в образовательный процесс здоровье-сберегающих технологий.

Главной целью работы МЭЦ является формирование духовно богатой и эстетически развитой личности обучающихся посредством приобщения к русской и зарубежной музыкальной культуре, культуре театра и изобразительному искусству. На трех отделениях – оркестровом, хоровом, фольклорном обучение ведется по типовым программам детских музыкальных школ, а после сдачи выпускных экзаменов в 9-х классах выдаются свидетельства об окончании неполной средней школы и Центра с правом поступления в средние и высшие музыкальные учебные заведения. Результаты занятий очевидны: из общего числа обучающихся (232 человека) 80% детей имеют хорошие и отличные оценки. Кроме того, из четырех выпусков МЭЦ (с 1997 по 2001 гг.) 4 человека поступили в Мурманское музыкальное училище и 2 – в Мурманский государственный педагогический университет (количество обучающихся каждого выпуска – около 20 человек).

Структура ЦЭО в гимназии № 7 отличается компактностью и включает музыкальное, театральное, художественное и хореографическое отделения. На хореографическом отделении работают 4 танцевальных коллектива: ансамбли «Вдохновение» (руководитель Т. В. Жагорникова), «Северок» (руководитель Н. И. Силушина), «Галактика» (Н. Э. Лихачева) и танцевально-спортивный клуб «Танго» (О. П. Городищенская). С детьми занимаются 6 педагогов дополнительного образования (общее число

обучающихся – 150 человек). Они используют в основном типовые и модифицированные программы, некоторые педагоги работают по авторским программам. Ведется активная концертная деятельность в округе, городе, области и за ее пределами. В 1999 г. ансамблю танца «Вдохновение» присвоено звание «Образцовый детский коллектив». Отметим, что возможность поступления в Центр имеют не только одаренные дети, но и школьники с различными творческими способностями, что делает его более доступным для широкого круга ребят.

Методическая тема художественного отделения Центра определена как «формирование у школьников основ целостной эстетической культуры через развитие исторической памяти, развитие их творческих способностей и задатков». Одной из важнейших задач является духовно-эмоциональное обогащение личности, а более частной проблемой – развитие руки, глазомера и других качеств через формирование практических умений (вязание, плетение и т.п.). Одновременно происходит приобщение детей к культуре, традициям народов северного региона.

Критериями достижения целей и задач в ЦЭО являются:

- состояние здоровья детей;
- комфортное психологическое самочувствие воспитанников и педагогов в учреждении;
- развитие педагогических возможностей обучающихся.

2. Центр гуманитарного и творческого развития детей на базе школы № 42 функционирует с 1991 г. Система этого социально-педагогического комплекса включает в себя сотрудничество педагогов основного и дополнительного образования, установление взаимодействия творческих объединений и школьных классов. Интеграция образования осуществляется как по горизонтали – согласование программ совместной деятельности педагогов, так и по вертикали – координация кадровых, материально-

технических и временных ресурсов. В этом варианте интеграции мы можем говорить о развивающейся гуманистической системе, которая направлена на непрерывное улучшение результатов образования.

В ходе экспериментальной работы разрабатывалась и апробировалась технология инновационной деятельности, направленная на интеграцию содержания эстетического воспитания в образовательных учреждениях Мурманской области (общеобразовательная и детская музыкальная школы). Стимулирование эмоционально-мотивационной сферы личности подростков – интереса к прекрасному в искусстве и окружающей действительности – осуществлялось в следующих формах:

- интегрированные уроки в школе;
- приобщение к внеклассной и внешкольной эстетической деятельности;
- классные часы;
- проектирование индивидуальных воспитательных маршрутов обучающихся;
- факультативные занятия по эстетическому воспитанию подростков в общеобразовательных учреждениях;
- приобщение к проектной деятельности.

Основное значение в решении педагогических задач в рамках исследования имела организация взаимодействия учителей по предметам эстетического цикла, педагогов дополнительного эстетического образования и школьников на интегрированных уроках и занятиях по эстетическому воспитанию. Система интегрированных занятий разработана на основе интеграции знаний из смежных видов искусств – музыки, литературы, изобразительного и театрального творчества, декоративно-прикладного искусства. Приведем пример интегрированного занятия для 10-го класса.

Тема: Демонические образы в литературе, музыке и изобразительном искусстве.

Цель: формирование представления о неоднозначной оценке противоречивых образов и характеров, представленных в искусстве.

Задачи: Пробудить интерес к творчеству М. Ю. Лермонтова и А. Г. Рубинштейна. Познакомить с различным воплощением демонического образа в творчестве этих выдающихся деятелей. Научить высказывать разнообразные оценочные суждения и творчески воплощать свои впечатления.

Музыкальный материал: А. Г. Рубинштейн опера «Демон».

Литературный материал: М. Ю. Лермонтов «Демон» (элегия).

Наглядный материал: М. А. Врубель. «Демон (сидящий)»; М. А. Врубель. Иллюстрации к поэме «Демон» М. Ю. Лермонтова (М. А. Врубель. «Голова Демона»).

Ход занятия

Учитель литературы. Одним из выдающихся поэтов 19 века был Михаил Юрьевич Лермонтов. Большую известность приобрела его поэма «Демон» (восточная повесть), над которой поэт работал почти всю творческую жизнь.

Беседа с обучающимися о демоническом образе поэмы. У Лермонтова демон – гордый «царь познания и свободы», восставший против бога, ненавидящий мир, не верящий в добро и в то же время стремящийся к добру, страстно мечтающий о любви. В основу поэмы положен древний миф, получивший у разных народов воплощение в преданиях о Прометее: непокорный небожитель проклят богом, низвергнут на землю или в преисподнюю и обречён на вечную вражду с добром, светом, истиной. В христианском мировоззрении образ демонического начала связан с падшим ангелом, которого бог изгнал из рая из-за гордыни и обрёл на вечное

скитальчество. Чтение фрагментов «Демона», часть I – I-IV, XVI; часть II – VIII и т.д.

Преображение демона в поэме Лермонтова в корне меняет древний миф. Главный герой поэмы – это одинокая сильная личность, являющаяся жертвой несправедливого мироустройства. Демон тоскует по гармонии, которая недоступна ему и страдает от противоречий окружающего его мира.

Педагог ДО по музыке. Известный русский композитор 19 века Антон Григорьевич Рубинштейн написал по поэме Лермонтова одноимённую оперу «Демон». На прошедших занятиях вы познакомились с операми некоторых композиторов. Вспомните, что означает слово опера; с какими операми вы знакомы; какие оперы посещали? Что такое либретто?

Либретто оперы Рубинштейна было составлено литературоведом, исследователем творчества Лермонтова, Висковатовым. Захваченный сюжетом, композитор писал оперу с большим увлечением и закончил ее в течение нескольких месяцев. Опера «Демон» – самое яркое и популярное произведение Рубинштейна. Она состоит из оркестрового вступления, трёх действий и заключительной сцены – хора ангелов, несущих душу Тамары на небо.

Ведущим средством характеристики образов являются в опере ариозные эпизоды, песенный склад которых напоминает романсовые интонации. В опере центральное значение занимает отражение чувств, лирических переживаний главных героев – Демона и Тамары.

Обсуждение вопросов:

1. Нашло ли отражение содержание поэмы Лермонтова в опере Рубинштейна?
2. Отражён ли характер образа Демона, переданный нам поэтом, в опере?

3. Какие черты характера Демона подчеркнуты в опере композитором?
– *Слушание*: действие I. Монолог Демона «Проклятый мир»; ариозо Демона «Дитя, в объятиях твоих»; действие III. Романс Тамары. Сцена Демона и Тамары.

Обсуждение вопросов:

1. Как изменяется образ главного героя к заключению оперы?
2. В чём отличие от литературного образа в этом плане?

По усмотрению педагога, целесообразно прослушивание жанровых сцен оперы.

Учитель ИЗО. Художественные образы творений выдающегося русского живописца и графика рубежа 19-20 веков Михаила Александровича Врубеля оказывают на зрителя иное психологическое воздействие. Для мировосприятия Мастера характерны ноты болезненности и пессимизма. Поэтому в тематике исполнения его работ не затрагивались мотивы быта, повседневности. Он черпал вдохновение в «вечных темах» о любви и смысле жизни из произведений литературы, театра, исторических сюжетов (трагедия Гамлета и Офелии, философия Фауста, размышления Демона и др.).

Продолжением драматического мироощущения Врубеля, необъятной глубины его чувств, измученной безысходностью ранимой души автора стала концепция фантастического существа, удачно воплотившаяся в художественном образе Демона, ставшего лейтмотивом творчества художника. Демонстрирует репродукцию картины М. А. Врубеля «Демон (сидящий)». 1890 г. (рис. 1).



Рисунок 1 – М. А. Врубель. Демон (сидящий)

Это романтический герой, обреченный на вечное одиночество (одинок), противопоставленный и заброшенный в мир, враждебный и чуждый для него. В экзистенциальной философии существует понятие «Ман» как выражения «безличного», окружающего бытия по отношению к человеку и его переживаниям (М. Хайдеггер, Сартр, Камю и др.). В пограничной ситуации между жизнью и смертью человек находит опору в собственной сущности – «экзистенции». Результат соотношения сил бытия и личности, их борьбы, схватки «вызова» Dasein (мира) и Sein (личности) порой имеет роковые последствия для человека. Эта проблема была предметом размышления различных философов 20 века. П. А. Флоренский писал о постижении истины путем преодоления противоположностей «тезиса и антитезиса» к единому началу.

В творчестве Лермонтова ощущается условность понятий добра и зла, их интерпретация меняется, их грани становятся подвижными и взаимодополняемыми, как возможными для существования подобно светотени.

Врубель меняет концепцию демонического начала, его вектор смещается в положительную сторону как отражение действия, борьбы, сопротивления человека стихийной среде (социальной, природной). Не по этой ли причине Врубель, не смотря на многочисленные попытки и эскизы, так и не смог отразить в живописи злого гения.

Словно вся печаль мира отражена в огромных глазах Врубелевского Демона, обеспокоенность судьбой будущего бытия человечества передает внутреннюю борьбу и душевные коллизии его переживаний: он видит «даль грядущую, закрытую пред нами», поэтому «духовный взор его» омрачен.

Противоречивость образа главного героя передается с помощью контрастного сопоставления изображения могучего тела неземного существа – с одной стороны, и растерянного, тоскующего человеческого взгляда, словно задающего вопрос о смысле жизни в этом мире, уставшем от злобы и ненависти – с другой стороны.

Композиция рисунка отражает настроение картины: скульптурная объемность фигуры подчеркивает ее значимость и величие в общем плане.

Художественный стиль Врубеля с наибольшей полнотой раскрывает его замысел: дробление пространства на четко очерченные формы с кристаллическими гранями, окрашенными в разные цвета, уподобляет живопись мозаичному письму, что создает ощущение монументальности и укрупненности изображенных фигур.

Картина выполнена в технике мастихиновой (масляной) живописи, при которой чистые цвета не смешиваются на палитре и наносятся на холст широкими мазками с помощью тонкого стального инструмента (демонстрирует изображение мастихина), что придает художественным образам фактурность и объем. Контрастная цветовая гамма синего, жарко золотистого, алого и темного колорита, отсутствие живописной проработки

деталей создает впечатление рисунка на стекле и передает сверхчувственный, нереальный характер присутствия существа на земле.

Учитель ИЗО. Какое настроение передается в картине? Звучание какого инструмента соответствует живописному панно?

Ответы детей. Врубель воплотил волевой характер героя, его задумчивый взгляд, меланхоличное настроение. Поэтому эмоциональное звучание картины Врубеля соответствует низким звукам виолончели или органа.

Учитель ИЗО. В течение многих лет Врубель работал над иллюстрациями к восточной повести М.Ю. Лермонтова, достигнув вершины мастерства в качестве графика. Демонстрирует иллюстрации Врубеля к поэме «Демон» Лермонтова. 1890-1891 гг.) (рис. 2).

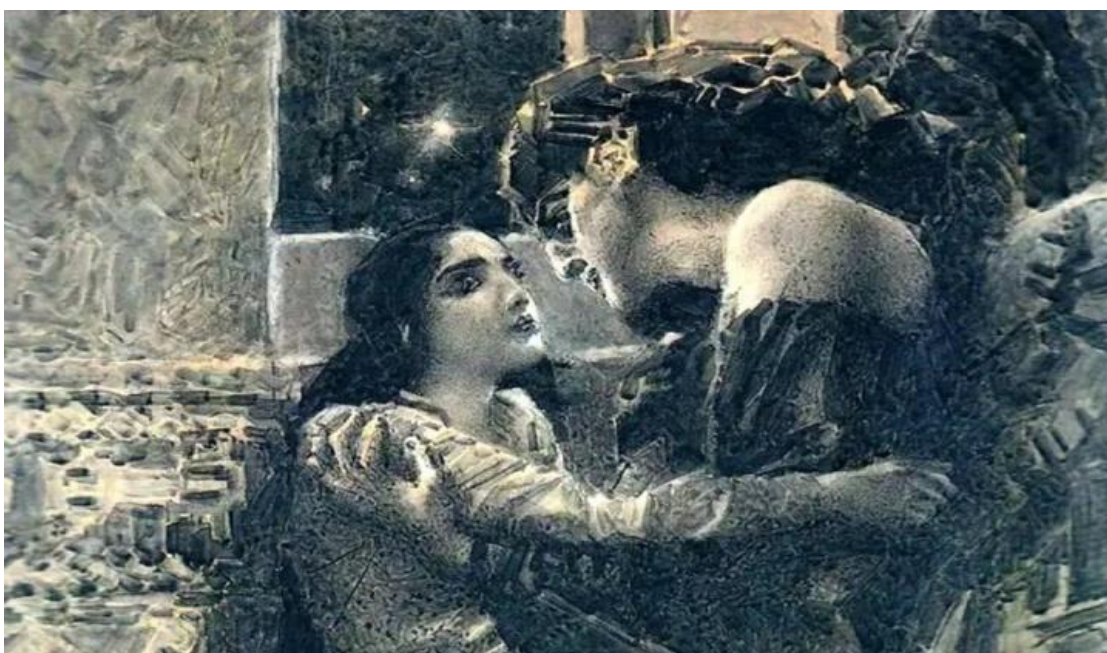


Рисунок 2 – М. А. Врубель. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон»

Штрих Врубеля-графика, прерывистый, короткий и пульсирующий, передает беспокойное, неуравновешенное состояние в этом мире самого автора и его героев. Демонстрирует репродукцию картины М. А. Врубеля «Демон в скалах» (рис. 3).



Рисунок 3 – М. А. Врубель. Демон в скалах. Графика

Неповторимое мерцание бездонного «врубелевского» взгляда усиливает тревожное напряжение внутри рисунка, персонаж обращает свой взор, словно из глубины вселенной, на самого зрителя с застывшим вопросом и одновременно печальным ответом.

Причина динамической парадоксальности искусства Врубеля состоит в создании противопоставления видимого спокойствия положения художественных образов на картинной плоскости и нервной линии порывистой натуры самого художника.

Заключение. Педагог постепенно подводит учащихся к мысли, что содержание поэмы нашло в опере иное воплощение. В заключении музыкального произведения образ главного героя теряет сурово-фантастический облик своего литературного прообраза. Рубинштейн придал

Демону черты одинокого, страдающего, ищущего сочувствие человека. Благодаря этому, музыкальное воплощение образа стало возможным посредством близких каждому слушателю лирических романсовых интонаций, что сыграло решающую роль в той большой популярности, которую завоевала в своё время опера Рубинштейна.

Обучающиеся обнаруживают сходство образа Демона с литературными героями поэзии И. В. Гёте – Мефистофелем, Вертером и операх Гуно «Фауст», Массне по мотивам «Страдания юного Вертера», а также с образом Ленского в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина и одноимённой опере П. И. Чайковского.

Домашнее задание: сделать этюдные зарисовки образа поэмы Лермонтова «Демон», фрагменты которой произвели наиболее яркое впечатление.

Итак, реализация интегрированных связей на занятиях по эстетическому воспитанию подростков осуществляется по следующим направлениям:

1. Межпредметные связи: двухпредметные, многопредметные (теоретическая интеграция). Учитель-предметник формирует у школьников понятие – понимание общих закономерностей различных видов искусств, развивает умение отбирать и синтезировать усваиваемый материал из различных предметов эстетического цикла. Основным мотивом к эстетической деятельности является познавательный интерес подростков к проблеме.

Содержание воспитательного процесса включает в себя усвоение искусствоведческих понятий, законов теорий эстетики. Учитель актуализирует знания и опыт обучающихся из области эстетики и искусства. Школьники обнаруживают преемственные связи понятий и теорий нескольких видов искусств. А средствами решения межпредметных задач

являются применение приобретенных знаний и умений в творческой деятельности обучающихся. Идет формирование системных художественно-эстетических представлений и понятий, умение дифференцировать и синтезировать знания в области эстетики и искусства. В заключении занятия формируются общие выводы по проблеме. На рефлексивном этапе занятия осуществляется контрольная проверка качества усвоенных эстетических знаний по признакам содержательности, практичности, синтетичности на основе оценки или самооценки обучающихся.

2. Тематические связи, использовавшиеся для раскрытия одной проблемы на основе интегрирования двух-трех предметов эстетического цикла (тематическая интеграция).

3. Сквозные связи, применявшиеся с целью приобретения школьниками умения определять общие и отличительные признаки воплощения одного художественного образа средствами различных видов искусства (комплексная интеграция).

Результатом воспитательного процесса является сформированность ассоциативного мышления детей, понимание искусства как формы художественно-образного осмысления мира, потребность и умение творческой реализации личностных представлений об окружающей реальности. Тематические и сквозные типы интегрированных связей на занятиях по искусству реализуются в процессе взаимодействия учителей по предметам эстетического цикла, педагогов дополнительного эстетического образования и школьников.

Таким образом, приобретение навыков общения с образцами эстетики и искусства значительно обогащает эмоциональную сферу личности подростка эстетическими переживаниями, формирует культуру диалога с людьми как форму творческого обмена информацией и способа

саморегуляции, что усиливает воспитательный эффект процесса интеграции основного и дополнительного образования на детей.

Основными принципами разработки и проведения интегрированных занятий по эстетическому воспитанию подростков являются: полихудожественный подход к освоению искусства, эстетическое восприятие мира средствами разных видов искусств, создание эстетической среды в процессе взаимодействия педагогов и подростков. Сущность интегративного подхода к процессу эстетического воспитания школьников заключается не только в усвоении искусствоведческих понятий и теорий, но и в развитии творческой личности ученика, формировании представлений о взаимосвязи как основе развития мира, искусства, науки и человека.

Эстетический воспитательный процесс в условиях интеграции заключается, во-первых, в предоставлении каждому подростку наряду с общим образованием условий для развития индивидуальных и творческих способностей; во-вторых, в разработке интегрированных занятий и гибких учебных планов по эстетическому воспитанию школьников; в-третьих, в осуществлении дифференцированного подхода дополнительного образования и осуществлении целостного педагогического процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Взаимодействие и интеграция искусств в полихудожественном развитии школьников: Рекомендации к разработке комплексных программ по искусству для школ и внешкольных занятий / Под ред. Г. П. Шевченко, Б. П. Юсова. – Луганск: АПН СССР, 1990. – 180 с.
2. Искусство: Энциклопедия. – М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2007. – 608 с.

3. Педагогика дополнительного образования. Психолого-педагогическое сопровождение детей. Учебник для академического бакалавриата / Ред. Л. В. Байбородова. – М.: Юрайт, 2019. – 364 с.
4. Савельева Г. Н. Интеграция основного и дополнительного образования как фактор повышения эстетической культуры старшеклассников: Дисс. ... канд. пед. наук. – Великий Новгород, 2003. – 190 с.
5. Юсов Б. П. Эстетическое развитие как интегрированный фактор духовного формирования личности // Комплексное полихудожественное развитие школьников. – Вып.3. – М.: РАО, 1994. – С. 8-27. – 180 с.

REFERENCES

1. Vzaimodejstvie i integracija iskusstv v polihudozhestvennom razvitii shkol'nikov: Rekomendacii k razrabotke kompleksnyh programm po iskusstvu dlja shkol i vneshkol'nyh zanjatij / Pod red. G. P. Shevchenko, B. P. Jusova. Lugansk: APN SSSR, 1990. 180 p.
2. Iskusstvo: Jenciklopedija. M.: ZAO «ROSMJeN-PRESS», 2007. 608 p.
3. Pedagogika dopolnitel'nogo obrazovanija. Psihologo-pedagogicheskoe soprovozhdenie detej. Uchebnik dlja akademicheskogo bakalavriata / Red. L. V. Bajborodova. M.: Jurajt, 2019. 364 p.
4. Savel'eva G. N. Integracija osnovnogo i dopolnitel'nogo obrazovanija kak faktor povyshenija jesteticheskoy kul'tury starsheklassnikov: Diss. ... kand. ped. nauk. Velikij Novgorod, 2003. 190 p.
5. Jusov B. P. Jesteticheskoe razvitie kak integrirovannyj faktor duhovnogo formirovanija lichnosti // Kompleksnoe polihudozhestvennoe razvitie shkol'nikov. Vyp.3. M.: RAO, 1994. Pp. 8-27. 180 p.

Еретин Александр Владимирович

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры дизайна и ДПИ,
ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»,
e-mail: mgei-volga@yandex.ru

Архипов Александр Александрович

кандидат педагогических наук, доцент,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: arhipov.62@bk.ru

Хлебников Александр Сергеевич

кандидат педагогических наук, доцент,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: Xlebnikov@list.ru

Пензин Иван Сергеевич

доцент,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: ivpenzin@mail.ru

Heretin Alexander V.

Candidate of Art History Associate Professor,
Department of Design and Decorative-applied arts,
Samara State Institute of Culture

Arkhipov Alexander A.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

Khlebnikov Alexander S.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

Penzin Ivan S.

Associate Professor,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

МЕТОД СИНЕРГЕТИКИ В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ СРЕДСТВАМИ ПЕЙЗАЖНОЙ ГРАФИКИ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению проблемы развития художественного мышления у студентов средствами пейзажной графики. Основываясь на исследования отечественных психологов, в первую очередь на теоретических положениях П. Я. Гальперина и Б. Ф. Ломова, можно прийти к выводу, что методика обучения пейзажу будет более эффективной,

если она будет основана на последовательных фазовых переходах. Фазовые переходы представляют последовательный процесс преобразования внешней предметной во внутреннюю психическую деятельность и определяют характер создания графического произведения от замысла, до итоговой воплощённой в материале работы.

Ключевые слова: композиция, пейзаж, графика, художественное образование, творчество, синергетика, мышление.

THE METHOD OF SYNERGETICS IN THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC THINKING OF STUDENTS OF PEDAGOGICAL UNIVERSITIES BY MEANS OF LANDSCAPE GRAPHICS

Abstract. The article is devoted to the problem of the development of artistic thinking among students by means of landscape graphics. Based on the research of Russian psychologists, primarily on the theoretical positions of P.Ya. Galperin and B.F. Lomov, it can be concluded that the method of teaching landscape will be more effective if it is based on successive phase transitions. Phase transitions represent a sequential process of transformation of an external subject into an internal mental activity and determine the nature of the creation of a graphic work from the idea to the final work embodied in the material.

Keywords: composition, landscape, graphics, art education, creativity, synergetics, thinking.

Пейзаж является самостоятельным жанром изобразительного искусства, изучение которого является одной из существенных частей подготовки будущего художника-педагога в области рисунка и композиции, способствует развитию у студента объемно-пространственного мышления и выступает в художественно-образовательном процессе в качестве важнейшего метода познания явлений действительности.

Пейзажный рисунок имеет многовековую историю. Рисунки отечественных мастеров пейзажа отличаются тонкий поэтический и эмоциональный настрой мыслей русских людей, их патриотическое отношение к родине и любовь к окружающей природе. Эти мысли и переживания нашли выражение в воздушных пейзажных рисунках С. Ф. Щедрина, в которых «по-русски» передана нежная красота природы Италии. А. А. Иванов первым из художников совместил совершенный академический рисунок с великолепной передачей пространства средствами светотени, сумев уловить тональную выразительность самих световых лучей. А. Г. Венецианов обратился к изображению скромных и поэтичных уголков русской природы, а А. К. Саврасов раскрыл душевные стороны родной природы, найдя новые средства усиления художественного воздействия ее образов на зрителя. Морские просторы И. К. Айвазовского и наземные пейзажи Куинджи романтичны, эпическими являются лесные и степные пейзажи И. И. Шишкина и Ф. А. Васильева. К классикам русской пейзажной школы следует отнести И. С. Остроухова, В. Д. Поленова, М. А. Врубеля, В. А. Серова, А. М. Васнецова, К. А. Коровина, И. И. Левитана. Эти художники для каждого из своих произведений умели найти характерные пейзажные мотивы, показывающие красоту родной природы там, где ее раньше и не замечали. Творчество советских художников очень разнообразно, оно выражает богатство природы многонациональной России – это, например, северные пейзажи Н. М. Ромадина, бескрайние степные просторы С. А. Чуйкова. Отражают советскую действительность городские, сельские и индустриальные пейзажи работы Б. Н. Яковлева, А. А. Дейнеки, Г. Г. Нисского, М. В. Добужинского, А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. В. Кокорина, Г. Ф. Захарова, Т. А. Мавриной и многих других художников пейзажа. К современному российскому пейзажу следует отнести молодых художников Д. Анненкова, А. Чернигина, К. Лупанова, С. Плутенко,

Н. Блохина и других талантливых мастеров пейзажа, продолжающих великие реалистические традиции и открывающих новые горизонты изображения явлений текущей действительности.

Опытные педагоги-ученые, представители русской и советской школы реалистического рисунка А. О. Барщ, Н. Э. Радлов, Г. Б. Смирнов, А. А. Унковский, П. П. Бесчастнов и другие специалисты в области пейзажной графики, оценивая художественные достоинства высоких образцов классического искусства, предостерегали молодых художников об опасности бездумного копирования произведений признанных мастеров пейзажа. Ученые, признанные методологи художественного образования, рекомендовали учащимся овладеть методикой рисования пейзажа, ориентируясь при этом на возможное построение модели совместного творчества мастера и молодого художника, понимание последним сути принимаемых учителем решений в процессе рисования того или иного мотива в пейзаже, а не дублировать сам мотив. Методика изобразительной грамоты едина и для мастера, и для ученика, разница лишь в уровне овладения этими знаниями. В середине прошлого столетия в среде ученых пришло понимание того, что все живые организмы из живой системы, от бактерии до целостного человеческого сообщества, реализуя свою индивидуально программу жизни, подчиняются глобальным законам самоорганизации, за рамки действия которых не могут выйти. Эти положения, исследуемые методом синергетики, относятся к уникальной способности человека мыслить, т.е. осознавать возможность оперирования мыслями, а также к способности человека внешне, предметно выражать эти мысли в творческом акте.

В основе метода синергетики лежит четкая последовательность фазовых переходов живой системы из исходного состояния развития в иное, более совершенное. Физики и психологи первыми стали моделировать

процессы жизни на Земле по методу синергетики, постигая его структуру и компоненты в динамике их практического применения. Биофизики А. С. Раутиан и Б. Н. Белинцев построили модели энергетических воздействий Солнца на Землю, периоды вращения которых обуславливают фазовый характер жизни на нашей планете. Ведущие психологи, изучающие творческие процессы человека, в частности, Б. Ф. Ломов и П. Я. Гальперин, приняли за норму полноценного культурного цикла развития творческого мышления человека три периода, в каждом из которых наблюдается планомерно-поэтапный переход из нескольких фаз.

Опираясь на теоретические положения отмеченных выше ученых, нами была определена норма фазовых переходов на одном уровне в количестве 5 фаз. Исходно, в преддверии фазового перехода формируется целеполагание субъекта, мотивационная основа поиска творческой идеи, которая также состоит из пяти фаз: беспокойство и осознание задачи; подготовки; вынашивания идеи; озарения; проверки. После формирования мотивационной основы творчество художника самоорганизационно проходит следующие фазы: 1) построение картины той наличной ситуации, в которой он будет творить; 2) выбор деталей картины, с помощью которых художник будет создавать новую искусственную реальность; 3) персональной схемы действия, авторской методики творчества; 4) придания схеме действия формы, приятной для внешнего наблюдателя; 5) оценки произведения и введения его в культурную жизнь общества.

Б. Ф. Ломов в теории фазности восприятия обосновал фазовый порядок анализа образного строя картины. В развитии этих идей установлен фазовый переход в творчестве художника, состоящий из 5 стадий. На первой стадии происходит предварительная ориентировка и общий настрой художника, который создается размерами полотна, распределением масс, орнаментальным строем, цветовой гаммой. На второй стадии осуществляется

«захват» эмоций мастера, благодаря преобладающему цвету или большой выразительной формы. На третьей стадии происходит введение в картину смылосодержащей фигуры, воспринимающейся как ключ к пониманию идейного замысла произведения. На четвертой стадии заложенная автором в картине идея поддерживается и развивается ритмической организацией композиционно-психологических средств, например, соотношением статики и динамики, симметрии и асимметрии, тональных контрастов нюансов, которые ведут взор и внимание художника или зрителя по пути, позволяющему наиболее полно раскрыть содержание и смысл картины. На пятой, завершающей стадии происходит ознакомление экспертов со всеми деталями картины, объединенные мастером в целостный образ, а затем – формирование оценочного отношения эмоционального, интеллектуального, эстетического. Теория фазности восприятия характеризует творческий процесс создания традиционного пейзажа.

Фазовые переходы в самоорганизации творческого процесса становления и развития произведения искусства можно обнаружить в методах создания городского пейзажа. Известный художественный критик прошлого столетия С. К. Маковский, по поводу пейзажной графики М. В. Добужинского, писал: «Город, как таинственно-живое существо, как архитектурный организм, – в этих рисунках карандашом и пастелью, иногда окрашенных намеренно условно, иногда написанных почти реально. Город – с вековыми наслоениями быта, вкуса и безвкусыя, красоты и уродства, суетного человеческого труда и жутко-призрачных воспоминаний. Город – вообще чудовище новой цивилизации, мир жизней в нагромождении кирпичей, гранитов и булыжников» [13, с. 55]. «Архитектурный организм» города – это не столько красивая метафора, сколько окультуренная реальность, «кристаллизованная» плоть части народа, живущая либо в крупном мегаполисе, либо в провинциальной городке, где бетонная

жесткость новой архитектуры соседствует с традиционной красотой старых построек.

Работы отечественных методологов художественного образования в области рисунка и пейзажной графики наработали материал, позволяющий нам системно организовать учебно-творческий процесс в соответствии с критериями метода синергетики. Анализ и обобщение методического материала в приемах работы художника над городским пейзажем позволило выявить в его массиве пять последовательных фаз, или стадий.

На первой стадии системной работы происходит предварительная ориентировка художника в обстановке наблюдаемого пейзажа с двух точек зрения: с позиций натуральных графических зарисовок объектов, точной проработке видимых деталей, взятых в сложной световоздушной среде, и с позиций ассоциативной композиции, разрабатывающей сюжеты с обобщенными образными решениями. Взаимные переходы между натурными зарисовками и ассоциативными компоновками сюжета осуществляются с помощью орнаментальной графики. Поэтому именно орнаментальная графика исходно заполняет формат будущего изображения художественно-графическим материалом, обеспечивая возможность дальнейшего развития изображения пейзажа как произведения искусства.

На второй стадии с помощью зарисовок осуществляется конструктивная проработка натурального и композиционного материала, накопленного и представленного в орнаментальной графике. Ведется поиск и применяется «прием», позволяющий привлечь к работе внимание зрителя. Таковыми являются, например, натурные зарисовки А. В. Кокорина с помощью линии, А. М. Лаптева с использованием штриха, И. И. Шишкина с помощью тональных градаций, Г. Ф. Захарова с помощью текстуры, доведенные авторами до лаконизма, до конструктивной ясности и ощущения материальной сделанности работы. Благодаря найденному авторами приему,

зарисовки начинают восприниматься, как эмоционально сложившаяся сторона графического пейзажа. Рисунок на этой стадии должен анализировать форму и пластические связи натуры, направленные на вызов чувственного переживания и для дальнейшего развития замысла при сохранении художественного качества произведения.

Именно на третьей стадии «эскиза» рождается графика, максимально проявляющая творческие возможности художника. Эскизная работа совершается на основе зарисовок, рисунков и композиций, сделанных с натуры. Художник мучительно ищет лучшее выражение своих, переполняющих душу чувств. Эскизный поиск направлен на выявление композиционного центра, основной идеи графического произведения. В эскизе окончательно определяется и система пространства, в которой строится изображение. Оно может быть объемно-иллюзорным или иметь плоскостное условное решение. При объемно-иллюзорном изобразительном пространстве для выявления смыслового центра используется метод усиления границы освещенной и теневой сторон фигуры, так называемого «разделительного тона». Для выявления композиционного центра в плоскостном пространстве пейзажа используют соотношение «темной» и «светлой» графики. Если использовать «темную» графику, то черные заливки занимают большую часть композиции, оставляя белой бумаге роль рисующих акцентов. «Светлая» графика исполняется, как правило, черной линией по белому полю бумаги, которая может принимать форму штриха или точки и образовывать серый цвет. «Разделительный тон» и тип взаимоотношений «темной» и «светлой» графики дает художнику композиционный каркас его графической работе. Работа над эскизами развивает композиционное мышление. На четвертой стадии происходит орнаментально-ритмическая организация графического листа, с помощью которой обогащается и наполняется смыслом работа. Заложенный в акценте,

идейный замысел благодаря красоте орнамента раскрывает эстетические качества произведения, тем самым делает его приятным для восприятия зрителем. Черно-белая графика самым чередованием черных и белых пятен имеет довольно высокий уровень орнаментальной организации и ослабление объемно-пространственных характеристик формы. Большинство мастеров пейзажной графики при выполнении своих графических произведений намеренно не использовали объемных форм. В случае обращения к изображению объемной формы опытные художники используют пятна светотеневой моделировки в роли ведущего мотива ритмической организации своей работы. Орнаментальной основой графики могут составлять не только ритмы пятен и форм, а также другие элементы – линия, штрих и точка. Сама геометрическая структура изображаемого пространства может иметь орнаментально-ритмическую организацию, как это видим у древнерусских иконописцев, в чьих работах соразмерность форм и ритмической организации плоскости определялись применением обратной перспективы, аксонометрических и чертежных построений объектов. На всех предшествующих стадиях работы над пейзажем необходимо готовить орнаментальный материал для его ритмической организации.

На пятой стадии происходит завершение графических листов, передающих замысел автора во всей полноте и детальной разработке, ведется подготовка к подаче произведения на суждение и оценку широкой общественности, определение его места в системе ценностей художественной культуры. Завершение графических листов представляет специфический творческий процесс, требующий внесения в сложившуюся композицию и форму ценности престижности, удовлетворяющие потребности зрителя в своей сопричастности к судьбе графической работы, чувства сотворчества с художником и самоутверждения через эту духовную связь в жизни социума. Поэтому все чистовые графические листы имеют

различные способы завершения работы, наиболее известные из них: графика ручного исполнения, печатная и компьютерная. Отсюда недопустимо бездушное увеличение орнаментально-ритмического эскиза до размеров окончательной композиции, что приводит к схематизации и выхолощенности содержания произведения. В процессе работы открываются новые возможности корректуры творческого решения в процессе исполнения самого действия, появляются новые идеи, которые способствуют уточнению задуманного в эскизе. Многие художники совмещают процесс выполнения эскиза и создания законченной работы. Например, Рембрандт дорабатывал офортную форму и композицию, печатая множество раз контрольные оттиски на бумаге. При этом, доработка офортов происходила без натуры, по представлению и памяти.

Следует отметить, что среди многих современных художников, работающих в жанре пейзажа, обнаруживается тенденция новаторства, выходящая за рамки изобразительных методов традиционного искусства. В частности, художники-концептуалисты предлагают оригинальные, необычные структуралистские, знаковые интерпретации графического пейзажа. Это искусство связано с появлением и развитием в середине XX в. новой постнеклассической научной парадигмы, в которой ведущими методами становятся глобальное моделирование, отход от дисциплинарно ориентированных исследований к комплексным, междисциплинарным.

Художники постмодерна превращают процесс создания произведения искусства в исследовательскую лабораторию творчества, по исторической аналогии соотносимую с искусством авангарда начала прошлого века, давшим в итоге беспрецедентный по значимости прогрессивный толчок в развитии всего современного мирового искусства. Не случайно, поэтому, на место интуитивным прозрениям советских абстракционистов и конструктивистов пришел новый научный метод – синергетика. Поиски

художников постмодерна пока проходят этап ломки традиции, эпатажа, хаоса, который затем будет складываться в новый порядок в искусстве, обогащая традицию. Этот порядок связан с принципами: холизма (целостный подход к миру, где анализируется не отдельная вещь, частный объект мира, а мир как целое); эволюционизма (скоординированное развитие человека, общества и природы); гуманизма (мышление, психика конкретного человека становится главной ценностью и целью социального и культурного развития). Другими словами, новый порядок формируется «искусственными целостностями искусства» на персональной основе художника.

Теоретические положения для творческих действий художников-концептуалистов на основе знаков и построенной из них речи можно найти в трудах П. Я. Гальперина, в его теории поэтапного формирования умственных действий. Данные положения также можно упорядочить в динамику развития, состоящую из пяти фаз. На первой стадии учащийся повторяет действия обучающего. На второй стадии происходит действия обучаемого с материализованными объектами, схемами и образцами. На третьей стадии действие происходит на основе громкой речи, проговаривания задачи «вслух». На четвертой стадии, то, что говорилось во внешнем плане, делается «про себя». На заключительной стадии действие по решению творческой задачи происходит мгновенно в умственном плане. Напомним, что идеальные действия отличаются от материальных именно тем, что метод «проб и ошибок» осуществляется в процессе самой постановки задачи, мгновенно в плане образов и на основе образов. Умственные действия художников-концептуалистов оперируют понятиями и знаками на вербально-логическом уровне образного отражения явлений действительности, в отличие от художников-реалистов, которые творят на уровне представлений непосредственно на основе образов, не обращенных в знак. Знак, понятие, слово и построенная на нем речь оформляют, делают публичным явлением

образы, превращают их в информацию, вовлеченную в широкий общественный дискурс. Важно учитывать, что в основе знакового концептуального искусства, пейзажа в том числе, также лежит образ, который находит оригинальные авторские выражения в рациональных формах творчества художника.

В заключении подчеркнем, что творческий процесс представляет собой не только процедуру поиска новых решений, вариантов, методом их перебора в ожидании «случая», причем на логической основе, но также и на основе вариаций, совершенствования уже найденных решений, обогащением традиции новыми научными достижениями. Высокий духовный, эстетический и практический уровень развития пейзажного искусства в нашей стране свидетельствует об эффективности второго подхода к методам художественного творчества, который, по нашему мнению, обеспечивает планомерный и успешный ход мыслительной деятельности человека и культурно-динамических процессов развития российского общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барщ А. О. Наброски и зарисовки. – М.: Искусство, 1970.
2. Бесчастнов П. П. Графика пейзажа – М.: ВЛАДОС, 2012.
3. Воронов В. С. Крестьянское искусство. – М.: Государственное издательство, 1924.
4. Гальперин П. Я. Лекции по психологии. – М.: Университет, Высшая школа, 2002.
5. Евтых С. Ш. Наброски. Зарисовки. Эскизы: Учебное пособие. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2003.
6. Еретин А. В. Индивидуальное дизайн-проектирование: проблемы и перспективы // Творчество и креатив в коммуникациях: Теория и практика. – М.: МГИК, 2018. – С. 251-269.
7. Еретин А. В. Качество жизни человека, эргодизайн и принцип симметрии // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2011. – № 9. – С. 49-54.

8. Еретин А. В. Проблема жестких связей человеческого фактора и дизайна // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2012. – № 9. – С. 53-60.
9. Еретин А. В. Роль принципа симметрии в методологии эргодизайна при обеспечении программы качества жизни человека // Вестник Волгоградского государственного архитектурно-строительного университета. – 2011. – № 23. – С. 89-94.
10. Зинченко Н. В. Путь к совершенству. Педагогическая деятельность К. Малевича / Н. В. Зинченко, А. С. Хлебников, И. С. Пензин // Научное мнение. – 2021. – № 4. – С. 16-22.
11. Кохановский В. П. Философия для аспирантов / В. П. Кохановский, Е. В. Золотухин, Т. Г. Лешкевич, Т. Б. Фатхи. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2003.
12. Кудин П. А. Психология восприятия и искусство плаката / П. А. Кудин, Б. Ф. Ломов, А. А. Митькин. – М.: Плакат, 1987.
13. Маковский С. К. Силуэты русских художников. – М.: Республика, 1999.
14. Пензин И. С. Мультимедийные средства обучения на занятиях изобразительным искусством / И. С. Пензин, А. С. Хлебников, Г. М. Шарапова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 1. – С. 32.
15. Радлов Н. Э. Рисование с натуры. – Л.: Изд-во ОССХ, 1935.
16. Смирнов Г. Б., Унковский А. А. Рисунок и живопись пейзажа – М.: Просвещение, 1965.
17. Хлебников А. С. История возникновения итальянских методических пособий по рисованию первой четверти XVII века / А. С. Хлебников, А. А. Архипов, И. С. Пензин // Искусство и образование. – 2020. – № 3 (125). – С. 153-164.

REFERENCES

1. Barshh A. O. Nabroski i zarisovki. M.: Iskusstvo, 1970.
2. Beschastnov P. P. Grafika pejzazha M.: VLADOS, 2012.
3. Voronov V. S. Krest'janskoe iskusstvo. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
4. Gal'perin P. Ja. Lekcii po psihologii. M.: Universitet, Vysshaja shkola, 2002.

5. Evtyh S. Sh. Nabroski. Zarisovki. Jeskizy: Uchebnoe posobie. Orenburg: GOU OGU, 2003.
6. Eretin A. V. Individual'noe dizajn-proektirovanie: problemy i perspektivy // Tvorchestvo i kreativ v kommunikacijah: Teorija i praktika. M.: MGIK, 2018. Pp. 251-269.
7. Eretin A. V. Kachestvo zhizni cheloveka, jergodizajn i princip simmetrii // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. 2011. # 9. Pp. 49-54.
8. Eretin A. V. Problema zhestkih svjazej chelovecheskogo faktora i dizajna // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. 2012. # 9. Pp. 53-60.
9. Eretin A. V. Rol' principa simmetrii v metodologii jergodizajna pri obespechenii programmy kachestva zhizni cheloveka // Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo arhitekturno-stroitel'nogo universiteta. 2011. # 23. Pp. 89-94.
10. Zinchenko N. V. Put' k sovershenstvu. Pedagogicheskaja dejatel'nost' K. Malevicha / N. V. Zinchenko, A. S. Hlebnikov, I. S. Penzin // Nauchnoe mnenie. 2021. # 4. Pp. 16-22.
11. Kohanovskij V. P. Filosofija dlja aspirantov / V. P. Kohanovskij., E. V. Zolotuhin, T. G. Leshkevich, T. B. Fathi. Rostov-n/D.: Feniks, 2003.
12. Kudin P.A. Psihologija vosprijatija i iskusstvo plakata / P. A. Kudin, B. F. Lomov, A. A. Mit'kin. M.: Plakat, 1987.
13. Makovskij S. K. Silujety russkih hudozhnikov. M.: Respublika, 1999.
14. Penzin I.S. Mul'timedijnye sredstva obuchenija na zanjatijah izobrazitel'nyh iskusstvom / I. S. Penzin, A. S. Hlebnikov, G. M. Sharapova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. # 1. Pp. 32.
15. Radlov N. Je. Risovanie s natury. L.: Izd-vo OSSH, 1935.
16. Smirnov G. B., Unkovskij A. A. Risunok i zhivopis' pejzazha M.: Prosveshhenie, 1965.
17. Hlebnikov A.S. Istorija vzniknovenija ital'janskih metodicheskikh posobij po risovaniju pervoj chetverti XVII veka / A. S. Hlebnikov, A. A. Arhipov, I. S. Penzin // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. # 3 (125). Pp. 153-164.

Барсова Анна Александровна

аспирант

кафедры музыкального образования и воспитания,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»,

e-mail: abarsova@mail.ru

Barsova Anna A.

Postgraduate student,

Department of Music Education and Upbringing

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ВОЗМОЖНОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ ГЕНДЕРНОГО ПОДХОДА В РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности вокально-хоровой работы с хоровыми коллективами мальчиков и девочек младшего школьного возраста; освещается история формирования гендерного подхода в образовании; даются определения понятия гендера в трактовке Р. Столлера и российских исследователей; освещается специфика и формулируются практические рекомендации по работе и выстраиванию хоровой репетиции с учетом особенностей восприятия и воспроизведения материала младшими школьниками в рамках занятия хором; формулируется целесообразность использования гендерно-ориентированного подхода, как эффективного способа повышения результативности при работе с хоровым коллективом.

Ключевые слова: гендерный подход, хоровая деятельность, мальчики, девочки, обучение музыке, младший хор.

SOME FEATURES OF THE GENDER APPROACH WHEN WORKING WITH A CHILDREN'S CHORAL GROUP

Abstract. The article examines the peculiarities of vocal and choral work with choirs of boys and girls of primary school age; highlights the history of the formation of a gender approach in education; defines the concept of gender in the interpretation of R. Stoller and Russian researchers; highlights the specifics and formulates practical recommendations for the work and building of choral

rehearsal, taking into account the peculiarities of perception and reproduction of material by younger schoolchildren in the framework of choir classes; the expediency of using a gender-oriented approach as an effective way to improve performance when working with a choral group is formulated.

Keywords: gender approach, choral activity, boys, girls, music education, junior choir.

Понятие «гендер» на сегодняшний день хорошо знакомо широкой общественности. Активный интерес и исследования в данной области начались со второй половины XX века на западе, когда стали подниматься вопросы, связанные с социальными ролями женщин и мужчин, а традиционно предначертанные роли подвергались сомнению.

Калифорнийский психоаналитик Роберт Столлер в 1968 году в своей работе «Sex and Gender» предложил дифференцировать понятия «пол» и «гендер» [2] и ограничить термин «пол» биологией: хромосомы, гормоны, гениталии, вторичные половые признаки... «Гендер», согласно Столлеру, – это культурный и психологический термин, относящийся к количеству мужественности и женственности человека...» [2, с. 16].

В русской версии понятие «гендер» трактуется как «социально-психологический пол человека» [7], впитывающий в себя культурологические и поведенческие характеристики.

По мнению Т. А. Репиной, «мужчинами и женщинами в социальном смысле не рождаются, ими становятся в результате целенаправленного воспитания, которое важно начинать как можно раньше, уже с дошкольного возраста» [5, с. 5]. Один из видных Российских исследователей в области социологии и психологии И. С. Кон относит понятие гендера к «социальному конструкту», подчеркивая факт формирования гендерной идентичности в процессе социализации [3]. С развитием интереса к данной проблеме,

формируются разделы, связанные с гендерной тематикой в общей педагогике, психологии, социологии.

Несмотря на то, что до сих пор в отечественной педагогике господствует понятие «ребенок», «ученик», нивелирующее психофизиологические отличия, данные от природы и формируемые окружающим их миром с рождения, еще в начале 1990-х годов вопросами гендерной педагогики и психологии заинтересовались российские ученые. Появляется ряд серьезных исследований по данной теме: И. С. Кон «Психология ранней юности» (1989), А. А. Чекалина «Гендерная психология» (2003), Е. П. Ильин «Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины» (2003) и «Пол и гендер» (2010), «Гендерная психология и педагогика» (под редакцией О. И. Ключко), опубликованы материалы научно-практической конференции «Теория и практика реализации гендерного подхода в образовании». Однако, к сожалению, все вышеперечисленные работы не вызвали соответствующей реакции педагогов школьного образования, воспитанных в традициях «бесполой» педагогики.

В 1954 году в СССР была введена система совместного обучения, переход на которую был связан, прежде всего, с социально-экономическими проблемами послевоенного периода. До этого времени в дореволюционной России мальчики и девочки обучались отдельно. Кроме того, в женских гимназиях преподавали женщины, а в мужских, преимущественно, – мужчины. Если рассмотреть учебные планы таких школ, то можно заметить существенные различия в перечне дисциплин. Например, в школах для мальчиков, акцент делался на предметы естественно-научного цикла, математику, а в женских гимназиях – на изучение языков и литературы. Уровень успеваемости в школах с раздельным обучением оценивался как более высокий.

Принцип раздельного обучения и сегодня успешно применяется, но лишь в некоторых образовательных учреждениях, имеющих статус элитарных. Подобное формирование классов в этих школах связано с учетом психофизиологических особенностей развития детей.

Мальчики и девочки имеют разные сроки физиологического и психологического созревания. Девочки к моменту поступления в общеобразовательную школу опережают мальчиков по уровню психофизиологического развития на 1-1,5 года.

Английский психолог С. Биддалф, справедливо считает, что в этот период мальчики отстают от девочек не только физически, но и по уровню умственного развития. Речь, мелкая моторика, процессы саморегуляции у мальчиков к 7 годам менее развиты по сравнению с девочками [1].

Попадая в систему, где девочки выглядят более успешными, у мальчиков может сформироваться негативное отношение к процессу учебы и комплекс «неудачника». В системе дополнительного музыкального образования, особенно на хоровых занятиях, ситуация еще хуже. Традиционно, количество девочек, желающих обучаться музыке и прошедших вступительные испытания, значительно превосходит количество поступивших мальчиков. Оказавшись единственным мальчиком в группе по хору, наблюдая за тем, что у девочек все, по сравнению с ним, получается лучше, а также, не всегда понимая объяснения педагога-женщины, ребенок может потерять интерес к обучению музыке навсегда. К сожалению, так оно часто и происходит! Мальчики, не справляясь с ситуацией сложившейся вокруг них, бросают обучение в музыкальной школе.

Многолетний опыт работы с различными детскими хоровыми коллективами, как смешанными, так и однородными, позволил выявить ряд гендерных характеристик, учитывая которые можно максимально

эффективно работать и с мальчиками, и с девочками, причем без какого-либо дискомфорта для обеих групп.

Русский композитор и хоровой дирижер П. Г. Чесноков говорил о хоре как о «собрании поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы» [6, с. 25-26]. Конечно, под ансамблем подразумевается не только совместное воспроизведение музыкального материала, но и качество этого воспроизведения. Это значит, что в хоровом коллективе, сформированном по «половому» принципу, то есть состоящем только из мальчиков или девочек, хоровой ансамбль достигается на значительно более глубоком уровне.

Голос мальчиков отличается от девочек большей яркостью и наполненностью. Голоса же девочек обладают большей теплотой и певучестью. Бесспорно, данный факт необходимо учитывать в вокально-хоровой работе.

Хоровая деятельность оперирует понятием «хоровая звучность», под которой П. Г. Чесноков понимает ансамбль, строй, нюансы [8]. Сделаем акцент на интонационный ансамбль и способ работы над ним в хорах мальчиков и девочек.

В исследованиях психофизиологических особенностей мужчин и женщин, ученые пришли к выводу, что изначально женщина в большей степени настроена на коммуникацию, нежели мужчина [4]. Возможно данный факт связан с тем, что в древности, женщина, оставаясь у очага, развивала в себе навык коммуникации, который был ей необходим, как средство выживания. Гипотез по данному вопросу может быть сколь угодно много, но нейрофизиологи доказали факт более быстрого созревания мозга и отдела, отвечающего за коммуникацию у девочек.

На занятии хором девочки более чутко реагируют на интонацию педагога, могут более длительное время удерживать внимание, работая над чистотой интонирования того или иного отрывка музыкального произведения. Девочки с голоса педагога могут значительно точнее повторить ту или иную музыкальную фразу, акцентируя при этом внимание не только на чистоте интонирования, но и на художественной стороне исполнения. Таким образом, в обучении девочек целесообразно в большей степени применение демонстрационного метода, т.е. показа педагогом.

Мальчики плохо повторяют «с голоса» педагога, им не свойственно «отражение» педагога. Кроме того, мальчики значительно быстрее утомляются от длительного удерживания внимания на одном виде работы, и в этом они также значительно отличаются от девочек. Бесспорно, после длительных хоровых занятий, мальчик обретет умение точно повторять за педагогом, но на это уйдет достаточное количество времени, и этот навык будет сформирован путем активного педагогического воздействия.

Для того чтобы добиться эмоционального, художественного исполнения какого-либо музыкального отрывка, мальчикам необходимо словесно объяснить требуемые от них задачи. Таким образом, мальчикам в большей степени подходит метод словесного объяснения.

Различия в двигательной активности наблюдаются между мальчиками и девочками уже с раннего возраста: мальчики более активны, чем девочки. В дошкольном и младшем школьном периоде эта разница усугубляется. Мальчикам, в сравнении с девочками, значительно сложнее усидеть в статичном положении в течение продолжительного времени, поэтому выстраивая ход репетиции, необходимо учитывать эту изначально заложенную природой особенность.

Занятие с мальчиками лучше дробить на части, между которыми включать эмоциональную и физическую разрядку, которая может

проявляться в смене их расположения в классе. Мальчики могут дольше находиться в активном восприятии информации, если чаще менять им виды деятельности, в отличие от девочек, которые быстрее устают от подобной активности.

Процесс вхождения в образовательный процесс у мальчиков и девочек проходит по-разному. Девочки значительно быстрее мальчиков могут сконцентрироваться на объекте в начале занятия. Мальчикам же требуется некоторое время для того, чтобы после перемены, или активного времяпрепровождения сконцентрироваться на образовательном процессе, что в свою очередь связано с запаздыванием развития высшей нервной системы у мальчиков, что вызывает их большую возбудимость и сложность осознанного и быстрого торможения возбуждения по сравнению с девочками. Данный факт хормейстеру необходимо учитывать при выстраивании сценария репетиции.

Мальчикам необходим особый настрой в начале занятия. Начинать следует со спокойных вокально-хоровых упражнений, концентрирующих внимание на певческом процессе. Не следует начинать работу с разучивания нового произведения, по причине того, что активная и контролируемая интеллектуальная работа у мальчиков начинается не сразу. Концентрации внимания не будет. Девочки готовы к энергичной познавательной деятельности с самого начала занятия, начинать которое целесообразно с динамичных вокально-хоровых упражнений. Так они быстрее войдут в эффективный процесс вокально-хоровой работы.

Стоит отметить, что девочки чаще и продолжительнее могут смотреть педагогу в глаза, ища в этом одобрения и подтверждения правильности собственных действий или ответов. Мальчики же, часто смотрят в любую другую сторону, кроме как в глаза взрослого. Обычно, педагог, видя преданно смотрящие на него глаза девочек, в начале урока дает самый трудный

материал, с которым девочки справляются. Мальчики, не вошедшие в активный процесс восприятия, часто пропускают информацию «мимо ушей». К середине или ближе к концу урока, мальчики начинают постепенно входить в учебный процесс и начинают воспринимать учебный материал, а у девочек в это же время снижается концентрация внимания. Наблюдая это, по тем же, преданно, но уже не так активно смотрящими на него глазами, педагог снижает интенсивность и информативность хода урока. Для девочек это бесспорно хорошо, но мальчики, только что активно включившиеся в работу вынуждены ее закончить по причине несовпадений периодов их активности с активностью девочек. Зная эту особенность, необходимо ее учитывать. Не стоит давать новый материал в начале урока, так как он не сможет усвоиться мальчиками. А с середины урока, когда девочки начинают утомляться, необходимо проводить в течение несколько минут активные диалоги, так, как переключившись с восприятия на диалог, девочки имеют возможность передохнуть, после чего продолжить восприятие материала на прежнем уровне. Стоит отметить, что мальчики в отличие от девочек хуже и дольше формулируют ответ на поставленный педагогом вопрос, и может показаться, что он не уверен в ответе или не знает его. Данная особенность не всегда связана с незнанием ответа, а по наблюдению автора статьи, является спецификой развития мальчиков данного возрастного периода.

Наблюдая за особенностями поведения девочек и мальчиков во время занятий, можно заметить и другие отличия, связанные с их различной реакцией на схожие вокальные задачи при исполнении произведений, спецификой коммуникации и другое.

Учитывая вышеперечисленное, можно утверждать, что внедрение гендерного подхода в вокально-хоровую работу с младшими школьниками будет способствовать более эффективной педагогической работе.

Появится возможность:

1. добиться более высокого качества певческого звука у учащихся, в том числе посредством применения гендерно-ориентированных вокальных упражнений и приемом работы;
2. создать наиболее комфортный микроклимат занятия, способствующий раскрытию личностных устремлений;
3. достигнуть поставленных педагогических целей в более короткие сроки, учитывая психофизиологические особенности восприятия и поведения мальчиков и девочек;
4. содействовать воспитанию целостно здоровой духовной личности, понимающей свои психологические и физиологические особенности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биддалф С. Воспитание мальчишек: пер с англ. – М.: Рипол-классик, 2005. – 111 с.
2. Козлов В. В., Шухова Н. А. Гендерная психология. Учебник для вузов. - СПб.: Речь, 2010. – 270 с.
3. Кон И. С. Ребенок и общество: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2003. – 336 с.
4. Полунина А. Г., Брюн Е. А. Нейроанатомические особенности головного мозга у мужчин и женщин [Электронный ресурс] // Анналы клинической и экспериментальной неврологии. – 2017. – С. 68-75. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyroanatomicheskie-osobennosti-golovnogo-mozga-u-muzhchin-i-zhenschin/viewer> (дата обращения: 18.01.2022).
5. Репина Т. А. Проблема полоролевой социализации детей. – Воронеж: МОДЭК, 2004. – 288 с.

6. Репина Т. А. Роль половых психических особенностей в становлении личности ребенка // Как помочь ребенку войти в современный мир / под ред. Т.В. Антоновой. – М.: Сфера, 1995. – 159 с.
7. Чекалина А. А. Гендерная психология: Учебное пособие. – М.: Ось-89, 2006. – 253 с.
8. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. – М.: Музгиз, 1961. – 241 с.

REFERENCES

1. Biddalf S. Vospitanie mal'chishek: per s angl. M.: Ripol-klassik, 2005. 111 p.
2. Kozlov V. V., Shuhova N. A. Gendernaja psihologija. Uchebnik dlja vuzov. SPb.: Rech', 2010. 270 p.
3. Kon I. S. Rebenok i obshhestvo: uchebnoe posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij. M.: Akademija, 2003. 336 p.
4. Polunina A. G., Brjun E. A. Neyroanatomicheskie osobennosti golovnog mozga u muzhchin i zhenshin // Annaly klinicheskoy i jeksperimental'noj nevrologii. 2017. Pp. 68-75. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyroanatomicheskie-osobennosti-golovnog-mozga-u-muzhchin-i-zhenschin/viewer> (accessed: 18.01.2022).
5. Repina T. A. Problema polorolevoj socializacii detej. Voronezh: MODJeK, 2004. 288 p.
6. Repina T. A. Rol' polovyh psihicheskikh osobennostej v stanovlenii lichnosti rebenka // Kak pomoch' rebenku vojti v sovremennyj mir / pod red. T.V. Antonovoj. M.: Sfera, 1995. 159 p.
7. Chekalina A. A. Gendernaja psihologija: Uchebnoe posobie. M.: Os'-89, 2006. 253 p.
8. Chesnokov P. G. Hor i upravlenie im. Posobie dlja horovyh dirizherov. M.: Muzgiz, 1961. 241 p.

Ван Кэсинь

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»,

e-mail: wangkexin08@gmail.com

Wang Kexin

Postgraduate student,

The Herzen State Pedagogical University

ОСВОЕНИЕ КИТАЙСКИМИ ВОКАЛИСТАМИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ РЕПЕРТУАРА КЛАССИЧЕСКОГО «BELCANTO»

Аннотация. В данной статье автор останавливается на основных проблемах освоения выразительности, специфики итальянского языка в исполнении китайскими вокалистами произведений в стилистике belcanto. Освещается вопрос обоснования теоретического понятия и стилистических принципов классического belcanto. Цель исследования – изучить освоение китайскими вокалистами произведений из репертуара классического belcanto. Научная новизна исследования заключается в том, что в статье описывается стиль belcanto, не характерный для китайской традиционной музыки, который приводит вокальную педагогику Поднебесной к естественной необходимости изменений в системе преподавания. В результате исследования было выявлено, что выразительность и сопровождающий ее физиологический процесс звукового извлечения при освоении китайскими вокалистами произведений из репертуара классического belcanto является иным, чем это предполагает итальянская школа.

Ключевые слова: классическое belcanto, итальянская оперная школа, китайские вокалисты, виртуозная техника, итальянский язык, Китай, вокальная педагогика, традиционное китайское певческое искусство.

MASTERING BY CHINESE VOCALISTS OF WORKS FROM THE REPERTOIRE OF THE CLASSIC "BELCANTO"

Abstract. The aim of the research is to study the mastering by Chinese vocalists of compositions from the repertoire of the classical belcanto. In this article, the author dwells on the main problems of mastering the expressiveness, the specifics of the Italian language performed by Chinese vocalists of works in the style of belcanto. The article highlights the issue of substantiating the theoretical concept and stylistic principles of the classical belcanto. The scientific novelty of the research lies in the fact that the article describes how the belcanto style, which is not typical for Chinese traditional music, leads the vocal pedagogy of the Celestial Empire to the natural need for changes in the teaching system. As a result of the study, it was revealed that the expressiveness and the accompanying physiological process of sound production when Chinese vocalists master works from the repertoire of the classical belcanto is different from what the Italian school suggests.

Keywords: classical belcanto, Italian opera school, Chinese vocalists, virtuoso technique, Italian language, China, vocal pedagogy, traditional Chinese singing art.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что вокальное исполнительство во всём мире в настоящее время переживает необыкновенный подъём. Повсеместно наблюдается широкое разнообразие и распространение различных исполнительских школ, техник и певческих стилей. Существенно возрастают требования к техническим и художественным возможностям вокалистов-профессионалов. Качество певческих техник и разнообразие голосовых ресурсов современного вокалиста не перестаёт удивлять слушателя. Высшие учебные заведения многих стран мира стремятся привлечь как можно большее число студентов с целью обучения по специальности «сольное пение», а стоимость обучения по

данному направлению порой доходит до баснословных сумм. Профессия певца – одна из наиболее востребованных категорий профессий сегодня во многих странах мира. Существенный рост высокопрофессиональных академических певцов наблюдается в настоящее время в таких странах как: Япония, Корея и Китай. Целью данного исследования является изучение освоения китайскими вокалистами произведений из репертуара классического belcanto.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть основные характеристики стиля belcanto в Китае; во-вторых, раскрыть проблему освоения выразительности в исполнении китайскими вокалистами сочинений в стиле belcanto; в-третьих, рассмотреть репертуар и трудности пекинской оперы; в четвертых, рассмотреть вопросы итальянского языка в ходе освоения китайскими вокалистами произведений из репертуара классического belcanto.

Для изучения освоения китайскими вокалистами произведений из репертуара классического belcanto в статье применяются следующие методы исследования: метод контент-анализа, формализация, сравнительный анализ, системный подход.

Теоретической базой исследования послужили публикации исследователей, в которых рассматриваются вопросы развития китайского вокального искусства и освоения китайскими вокалистами произведений из репертуара классического belcanto.

Практическая значимость исследования заключается в том, что раскрываемый в статье потенциал исполнения китайскими вокалистами произведений из репертуара классического belcanto может быть использован в педагогической деятельности для усовершенствования образовательного процесса.

Стиль belcanto и вокальное искусство Китая

Китай – страна с богатыми и своеобразными вокальными традициями. Её вокальное искусство имеет многовековую историю становления и развития. На сегодняшний день китайские академические вокалисты ставят перед собой амбициозные цели и стремятся к тому, чтобы получить работу в ведущих мировых театрах, покоряя мировые оперные сцены наряду с европейскими и русскими вокалистами. Стоит отметить, что в опыте становления профессиональных вокалистов Китай немало преуспел, ведь оперный театр европейского типа существует в этой стране на протяжении последних ста лет.

Под влиянием европейских тенденций сформировалась в середине XX века и национальная китайская опера. Китайские академические вокалисты продолжают удивлять общественность, что можно констатировать по результатам выступлений певцов из Поднебесной на престижных и серьезных конкурсах международного уровня за последние несколько лет. В доказательство тому можно вспомнить весьма успешные показатели китайских певцов на последнем конкурсе им. П. И. Чайковского: китайского баса – Хуан Джун Пэна, прохождение на второй тур тенора Ао Ли и певицы Чан Бижу.

В отношении вокального исполнительства и стремления китайских вокалистов в покорении мировых сцен не все так однозначно. Китайские вокальные педагоги и певцы–исполнители понимают, что ведущие вокальные школы уходят своими корнями в традиции итальянской школы пения belcanto. В Китае на протяжении долгого периода времени понятие стиля belcanto не предполагало деления его на итальянскую, русскую, французскую и другие школы пения. Все западноевропейские техники для китайского вокалиста соединились в одном понятии – belcanto.

При ближайшем рассмотрении проблемы становится совершенно очевидным, что для построения быстрой и головокружительной певческой карьеры китайскому вокалисту необходимо овладеть стилистикой классического итальянского *belcanto*, ведь оперный репертуар ведущих театров мира базируется на лучших образцах стиля *belcanto* (Хоффман, 2008 г.). Китайским исполнителям необходимо освоить технику кантиленного пения, ровности диапазона и округлого звука, свободно льющегося и непринуждённого исполнения, незаметных переходов от одного регистра голоса к другому, что является обязательным для стиля *бельканто* (Хэриот, 2001 г.), ведь в этом китайские вокалисты никогда не были сильны. Однако, в импровизации, технической беглости, а также в определённых тембровых особенностях можно проследить некоторые параллели.

Стоит отметить, что изначально в исполнительской практике периода становления стиля *belcanto* не было различий между стилем инструментальной музыки и вокальной. От вокалистов, прежде всего, требовалась инструментальность голоса. Поэтому очень часто, например, даже у И. С. Баха, вокальная партия исполнялась голосом, у которого мелодия приобретала инструментальный тембр и звук. Традиционная вокальная исполнительская практика китайских певцов имеет инструментальную природу и основана на владении высоким регистром, исполнении красивых импровизационных каденций. В частности, такого рода особенностями прославилась Пекинская опера. В этом прослеживается безусловная параллель и общность с принципами стиля *belcanto* [8].

Проблема освоения выразительности в исполнении китайскими вокалистами сочинений в стиле *belcanto*

Таким образом, мы приходим к главному вопросу настоящей статьи, а именно к проблеме освоения выразительности в исполнении китайскими вокалистами сочинений в этом стиле. Наиболее острые проблемы, на

которых стоит остановиться, касаются вопросов вокальных исполнительских традиций, характерных для китайских певцов, которые связаны с особенностями народной вокальной певческой традиции и с пением в национальной китайской опере. В этом смысле выразительность и сопровождающий ее физиологический процесс звукового извлечения китайских исполнителей является иным, чем это предполагает стиль итальянского оперного belcanto. Технический аспект этого явления подробно описан в статье исследователя данного вопроса Люй Цзяин. В частности отмечается, что «...при расслаблении нижней челюсти в традициях народного китайского пения характерны: открытие челюстной кости, поднятие «мышцы смеха», принятие языком горизонтального положения. При этом шея и плечи расслаблены; делается акцент на силу мышц поясницы и живота, все эти особенности были характерны и для техники классического belcanto (Цзяин, 2021 г.).

Принципиальным отличием между китайским народным традиционным вокалом и стилистикой итальянского «прекрасного пения» является сохранение большей тембральной полноты во всех регистрах, опора на глубинные ресурсы звукового извлечения, в частности, на диафрагму, тогда как звучание в национальной китайской манере отправляет опору звука вперед, в ротовую полость (Цзяин, 2021 г.).

Стоит сказать о том, что голоса китайских вокалистов не обладают большими объемами. В этой связи совершенно понятным становится благоговейное отношение певцов в Китае к камерным жанрам, в частности широкое распространение жанра романса в музыкальной культуре Поднебесной. Из этого следует и то, что китайский вокалист осваивает большие и масштабные партии в стилистике бельканто с большим трудом, чем, к примеру, вокалист из Европы [1].

Для певцов Китая более привычной и естественной является манера исполнения в традиционном китайском стиле, ведь знаменитая «пекинская опера», очень сильно отличается от европейской оперной стилистики. В ней работают весьма серьезные и профессиональные труппы. Центрами традиционной китайской оперы помимо Пекина стали такие города как: Шанхай, Тайвань и Тяньцзиньво [2]. Различия проявляются не только в вокальных особенностях, но и в отношении построения сценического действия. Так, например, в ней присутствуют различные элементы танца, пантомимы, боевой хореографии и многие другие элементы физического, силового характера. Отличается она и в отношении устройства сцены. В ней отсутствуют привычные для европейского зрителя декорации.

Репертуар и трудности пекинской оперы

Необходимо сказать несколько слов и о репертуаре пекинской оперы. Репертуарный багаж ее составляют несколько тысяч произведений и большое количество музыкально–сценического материала. Несмотря на высокий уровень традиционной китайской оперы, в западной опере известных китайских певцов и сейчас лишь несколько десятков, что относительно немного. Это связано с проблемами исполнения стиля бельканто, техникой исполнения колоратур и импровизационных вставок, столь характерных для belcanto. Также одной из проблем, с которой сталкивается китайский вокалист при освоении «прекрасного пения» является пение хроматизмов и интонирование полутонов, ведь основным звукорядом китайской музыки является пентатоника. Для решения этого вопроса китайскому вокалисту требуется особенно много усилий, времени и специальных упражнений – распевок, которые состоят только из полутонов [10].

Одной из основных трудностей является выработка характерной исполнительской манеры, которая очень далека от привычной западноевропейской протяжности, округлости звука. У китайских педагогов

практикуются зажимы звука, меньшая голосовая свобода. Если китайский певец не получил европейскую вокальную школу, то он не владеет кантиленой, как таковой, его дыхание работает несколько иначе. Китайский вокалист больше привык работать в стаккатных, отрывистых штрихах. При работе над короткими штрихами вокалисту важно помнить, что требуется все та же кантилена, только она становится как бы прерывистой. Чем выше tessitura, тем больше надо идти «вширь, назад и вниз», чтобы звук получался чистый, наполненный и красивый.

В сегодняшних условиях, когда певцы имеют дело с оркестровыми составами в количестве до двух сотен и более музыкантов, совершенно необходимо яркое и мощное звучание голоса на всём диапазоне, в сочетании с хорошей опорой, иначе китайскому вокалисту просто не удастся перекрыть эту массу. Если не подключать тело, то голос быстро «сядет на горло» и утратит всякую привлекательность. Во многом, среди современных певцов большая голосовая нагрузка и перегрузка голосового аппарата становится проблемой номер один. Режиссеры, при этом, в своих требованиях и фантазиях не останавливаются на достигнутом, доставляя все новые и новые трудности – певцам.

Роль и значение итальянского языка в ходе освоения китайскими вокалистами произведений из репертуара классического belcanto

Одной из самых больших проблем в освоении вокального репертуара является вопрос освоения языка, текста сочинения. Язык – это самая большая ценность любой нации, ведь вся сознательная жизнь, мысли, человека проистекают от особенностей и характерных признаков родного для него языка. Через язык формируется ментальность и традиции человека, расширяется эмоциональный спектр человеческого восприятия. Итальянский язык – один из самых красивых, мелодичных и востребованных языков для вокалистов, поскольку в современных реалиях исполнение сочинения на

языке оригинала является не только показом высокого мастерства вокалиста, но и является обязательным для всех основных мировых театральных сцен. Вокальные сочинения, романсы, оперные арии, песни в основе своей несут синтез слова, музыки и сценического образа.

Важнейшим вопросом является вопрос понимания, адекватного восприятия китайским вокалистом иностранного, в данном случае итальянского языка. Однако далеко не всем певцам под силу освоить любой язык, особенно, что бывает нередко, в сжатые сроки. Насколько комично воспринимаются записи знаменитых опер русских композиторов: П. И. Чайковского или М. И. Глинки, когда вместо пылких и страстных признаний героев-любовников слышен прекрасный, но далеко невнятный, с точки зрения языка и произношения вокал лица с южным или американским акцентом. Такие случаи, в настоящее время происходят все чаще [9].

В этой связи стоит сказать об освоении китайскими певцами итальянского языка. Как известно в китайском языке отсутствует как таковой звук «р», без которого нельзя себе представить итальянский язык. Язык китайцев, гораздо более тональный, а в речи преобладают гортанные звуки, не свойственные итальянскому языку. Заметим, что для китайской национальной манеры пения весьма характерно выпевание и произношение гласных звуков в передней части полости рта. Все звуки в основном появляются именно в ротовой полости, а грудной и головной резонаторы используются в гораздо меньшей степени. Поскольку звуковые потоки, которые там формируются, часто наталкиваются на сопротивление зубов, то и звук по своему качеству получается часто плоский, и местами даже «пластиковый», неестественный [3].

Техника *belcanto* придает большое значение языку, требует четкого, мелодичного и плавного распева каждой гласной. В ариях *belcanto* используется большое количество переходов на широкие интервалы. При

работе китайским вокалистам стоит осваивать отработку данных приёмов на фортепиано, а штрихи и скачки следует прорабатывать особенно качественно, с правильным и свободным дыханием.

Между тем, для исполнения итальянских арий китайскими вокалистами должна быть проведена колоссальная работа над идеально ровной и певучей кантиленой, широтой дыхания и текучим legato. Как отмечает исследователь Люй Цзяин, «...в китайской национальной манере пения техника дыхания отражена в понятии “воздух, погружающийся в даньтянь”. В системе представлений вокалиста под “даньтянь» подразумевается место на теле ниже пупка на три дюйма» [8]. В технике belcanto очень важно найти то правильное положение и ощущение «зевка» или «полувдоха» для того, чтобы получить настоящее «мягкое» звучание, которое бы соответствовало аутентичной исполнительской манере [8].

Важно из часто весьма суховатого, напряженного и несколько сдавленного звука, превратить его в полетный и серебристый, полностью свободный округлый тон. У китайских исполнителей женских партий belcanto наилучшим образом получаются верхние ноты, в силу специфической природы китайских голосов. Они звучат легко и ярко, с преобладанием красивых колоратур. Однако можно отметить общую тенденцию в момент их исполнения – неэстетичное и вредное с физиологической стороны звукообразования поднятие тела на высоких нотах. Действительно, многие известные педагоги-певцы отмечали эту особенность: следует избегать поднятия и чрезмерного напряжения плеч и шеи [5].

Это довольно трудно для понимания китайских исполнителей, но все же они старательно работают над недостатками. Необходимо понять, что для того, чтобы исполнить данные звуки наилучшим образом, следует сделать так, чтобы в звукообразовании, участвовал резонатор тела, а не только верх

ключицы или шея. Не стоит сильно увлекаться и рассчитывать лишь на резонансное пение, особенно в верхних регистрах, дабы не остаться заложником однообразной исполнительской манеры. Кроме того, необходимо очень чисто пропевать все ноты, а постоянное пение в резонаторы может приводить к занижению или чрезмерному завышению звуков, что неизбежно будет сказываться на качестве пения. Во время занятий с китайскими вокалистами следует с самых первых шагов проводить основательную работу над расширением диапазона, исполнением мелодий и вокализов на полном грудобрюшном типе дыхания и эмоциональной окраске протяжного звучания [4].

Не секрет, что в настоящее время академическое вокальное искусство требует от исполнителей невероятных метаморфоз, а выступать им порой приходится в самых удивительных и непредсказуемых местах и условиях - это могут быть сцены на открытом пространстве, сквере, поле, на реке, в подвешенном или невесомом состоянии, на мотоциклах и лошадях и многое другое. Для того чтобы суметь проявить себя в таких ситуациях с высокой долей творчества и артистизма, важно, чтобы всему этому певца смогли научить в вузе. В этой связи вырисовывается проблема подготовки педагогических кадров в Китае. Следует помнить, что педагог является первым настоящим наставником и помощником будущего профессионального певца во всем. Он помогает вокалисту обрести уверенность в себе, выправить все голосовые шероховатости, но также он может и загубить будущее певца навсегда. Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Ни одна вокальная школа в мире не избежала традиций и взаимовлияний стилистики классического итальянского *belcanto*, а некоторые из них даже образовались под непосредственным влиянием техники «прекрасного пения». Вокальное искусство Китая, выросшее на традиционном народном китайском пении, также ощутило на себе влияние

belcanto. Однако в отношении освоения его техники исполнения и выразительных средств перед китайскими вокалистами всё ещё встает немало проблем:

1. Одной из главных проблем является освоение чуждой по своей сути природы итальянского языка.

2. Качественное овладение определённой вокальной техникой, работа над дикцией, словом, дыханием, сценическим движением и актерским мастерством, работа над которым у китайских вокалистов часто уходит на второй план.

3. Подготовка высококвалифицированных педагогических кадров внутри своей страны, поскольку на сегодняшний день профессиональные педагогические вокальные кадры Поднебесной весьма скромны и существенно отличаются от тех которые получили образование или прошли стажировку за границей.

4. Сравнительно небольшое количество часов, отводимых на индивидуальные занятия и замена их на коллективные уроки вокала.

5. Расслабление и работа мышечного аппарата и дыхания.

6. Достижение в исполнении бельканто требованиям свободы и артистизма при соблюдении всех необходимых технических вокальных характеристик.

При всех существующих проблемах стоит помнить о том, что выдающийся певец – прежде всего, всесторонне развитая, эрудированная и харизматичная личность, но без получения хорошей вокальной школы стать высокопрофессиональным артистом и достичь больших успехов практически невозможно.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в более детальном изучении и совершенствовании вокальной школы китайских

вокалистов для успешного освоения произведений из репертуара классического belcanto.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева Т. Б. Исследование характеристик вокального звука китайского традиционного театра с помощью компьютерного анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1 (47). – С. 52-58.
2. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: Дисс. ... кандидата искусствоведения. – М., 2011. – 253 с.
3. Вейр К. Базовый метод преподавания вокала: основы и процесс пения. – Пекин, 2014. – 85 с.
4. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники [Электронный ресурс]. – URL: <http://bookre.org/reader?file=759750&pg=2> (дата обращения: 19.06.2021).
5. Рудяк А. Н. Что нужно знать о технике belcanto начинающему певцу // Символ науки. – 2019. – № 10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-nuzhno-znat-o-tehnike-bel-canto-nachinayuschemu-pevtzu> (дата обращения: 11.11.2021).
6. Хоффман А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: Автореферат дисс... кандидата искусствоведения. – М., 2008. - С. 4.
7. Хэриот Э. Кастраты в опере. Пер. с англ. Е. Богатыренко. – М., 2001.
8. Цзяин Л. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры [Электронный ресурс]// Манускрипт. – 2019. – № 11. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnika-peniya-v-vokalnyh-traditsiyah-kitayskoy-muzykalnoy-kultury> (дата обращения: 11.11.2021).

9. Ян Л. Национальные традиции в вокальной музыке современных композиторов Китая [Электронный ресурс]// Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2020. – № 1 (252). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnye-traditsii-v-vokalnoy-muzyke-sovremennyh-kompozitorov-kitaya> (дата обращения: 18.11.2021).
10. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков. – М.: Золотое Руно, 2004. – 200 с.

REFERENCES

1. Budaeva T. B. Issledovanie harakteristik vokal'nogo zvuka kitajskogo tradicionnogo teatra s pomoshh'ju komp'juternogo analiza // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2018. # 1 (47). Pp. 52-58.
2. Budaeva T. B. Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczuj: Pekinskaja opera: Diss. ... kandidata iskusstvovedenija. M., 2011. 253 p.
3. Vejr K. Bazovyj metod prepodavanija vokala: osnovy i process penija. Pekin, 2014. 85 p.
4. Morozov V. P. Iskusstvo rezonansnogo penija. Osnovy rezonansnoj teorii i tehniki. URL: <http://bookre.org/reader?file=759750&pg=2> (accessed: 19.06.2021).
5. Rudjak A. N. Chto nuzhno znat' o tehnike belcanto nachinajushhemu pevцу // Simvol nauki. 2019. № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-nuzhno-znat-o-tehnike-bel-canto-nachinayuschemu-pevtsu> (accessed: 11.11.2021).
6. Hoffman A. Fenomen bel'kanto pervoj poloviny XIX veka: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'skoe iskusstvo i vokal'naja pedagogika: Avtoreferat diss... kandidata iskusstvovedenija. M., 2008. P. 4.
7. Hjeriot Je. Kastraty v opere. Per. s angl. E. Bogatyrenko. M., 2001.

8. Czjain L. Tehnika penija v vokal'nyh tradicijah kitajskoj muzykal'noj kul'tury // Manuskript. 2019. # 11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnika-peniya-v-vokalnyh-traditsiyah-kitayskoy-muzykalnoy-kul'tury> (accessed: 11.11.2021).
9. Jan L. Nacional'nye tradicii v vokal'noj muzyke sovremennyh kompozitorov Kitaja // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 2: Filologija i iskusstvovedenie. 2020. # 1 (252). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnye-traditsii-v-vokalnoy-muzyke-sovremennyh-kompozitorov-kitaya> (accessed: 18.11.2021).
10. Jaroslavceva L. K. Opera. Pevcy. Vokal'nye shkoly Italii, Francii, Germanii XVII-XX vekov. M.: Zolotoe Runo, 2004. 200 p.

Го Вэй

аспирант,

кафедра музыкального воспитания и образования,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»,

e-mail: guowei19acp@mail.ru

Guo Wei

Postgraduate student,

Department of Music Education and Education,

The Herzen State Pedagogical University

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ КАНТОНСКОЙ ОПЕРЫ В СОХРАНЕНИИ И ПЕРЕДАЧИ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ БУДУЩЕМУ ПОКОЛЕНИЮ

Аннотация. Кантонская опера – одна из региональных оперных форм в Китае, которая процветает в основном в южной провинции Гуандун. Благодаря кантонской опере сохраняется кантонский диалект и воссоздаются ритуалы и обычаи, которые можно передавать будущему поколению. Для молодого поколения изучение кантонской оперы благодаря ритуалам, заложенным в ней, считается важным контекстом для личностного развития. Исследования культуры кантонского оперного пения показывают, что данная оперная форма вносит вклад в сохранение традиций Китая.

Ключевые слова: кантонская опера, выступление, сохранение традиций и обычаев, культура, китайское наследие, передача информации, культурный контекст.

THE ROLE AND IMPORTANCE OF THE CANTONESE OPERA IN PRESERVING AND TRANSFERRING INNOVATIONS TO THE FUTURE GENERATION

Abstract. Cantonese opera, one of the regional opera forms in China, flourishes mainly in the southern province of Guangdong. Thanks to the Cantonese opera, the Cantonese dialect is preserved and rituals and customs are revealed that can be passed on to the future generation. The younger generation studies

Cantonese opera thanks to the rituals inherent in it, and considers it an important context for their personal development. Studies of Cantonese opera singing culture show that this opera form contributes to the preservation of Chinese traditions.

Keywords: Cantonese opera, performance, preservation of traditions and customs, culture, Chinese heritage, information transmission, cultural context.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы проанализировать, каким образом заложенные ритуалы и традиции в кантонской опере могут повлиять на сохранение традиций.

Ритуал – это социальное явление. По мнению Коллинза, культурные ценности и порядки поддерживаются и укрепляются с помощью ритуальных практик [5, с. 120]. Другими словами, ритуалы указывают людям границы мира и морали. Тернер утверждает, что люди исследуют реальность с помощью созданных рамочных ритуалов [6, с. 202]. Ритуалы можно воспринимать как форму общения. Люди должны быть встроены в определенный культурный контекст, чтобы они могли понять смысл этих значений. Гоффман рассматривает ритуалы как часть повседневной жизни и человеческого взаимодействия [7, с. 474]. Он предположил, что ритуал – это неформальная деятельность людей, которая имеет символическое значение [7, с. 480]. Коллинз заявил, что ритуалы выполняют функцию консолидации группы [5, с. 350]. Это способствует укреплению групповой солидарности. Благодаря солидарности люди разделяют общие культурные ценности посредством ритуалов. Существующая культура создается и укрепляется. Ритуал демонстрирует, насколько сплочена группа и насколько люди привержены этой группе. Однако можем ли мы воспринимать уроки кантонского оперного пения как ритуал? Коллинз считал, что ритуалы пронизывают всю нашу жизнь, и они применяются повсеместно [1, с. 153].

С середины девятнадцатого века все больше и больше людей стали освобождаться от прежних ограничений, связанных с домашним хозяйством и работой, и смогли наслаждаться большим количеством свободного времени. В современных обществах преобладают специально созданные ритуалы – такие как игры, спортивные мероприятия и представления. Это означает, что досуг, в том числе кантонское оперное пение, можно понимать как ритуал, а культуру, связанную с этими видами деятельности, изучать теми методами, с помощью которых анализируются ритуалы.

В 1955 г. Мэй Ланьфан, известнейший китайский исполнитель в Пекинской опере, основал Китайский театр Пекинской оперы. Позже он был переименован в Китайский государственный театр Пекинской оперы. Пекинская опера выражает внутреннее богатство китайской национальной культуры, которой более пяти тысяч лет. Она непрерывно развивается и самосовершенствуется. Мэй Ланьфан был создателем собственной оперной системы, которая представляет одну из трех мировых оперных систем.

Все актеры во время выступления одеты в яркие, раскрашенные маски. Маски выполняют определенные функции: обозначение персонажей; выделение характерных черт, присущих персонажам; демонстрация добра и зла, указание разницы между красотой и уродством [3, с. 36].

Следует отметить, что в разных провинциях Кантонская опера проявляет себя по-разному, отличается нанесением грима, движениями актеров, сюжетом, вокальным исполнением. Куньшанская опера отличается лиризмом, деликатностью движений и поз, гармонией голоса, музыкой и танцем. В опере используются традиционные китайские инструменты, такие как флейта Ди, труба, лютня, пипа и барабаны. Кантонская опера (опера Юэ) исполняется на кантонском диалекте китайского языка, популярна в провинциях Гуандун, Гуанси, Северном Вьетнаме, Гонк Конге, Макао, Сингапуре и Малайзии. В кантонской опере актеры наносят сложный грим.

Проявляются схожести с Пекинской оперой, в основе сюжетов лежат мифы и легенды. Опера «Хуанмэйси» берет свою основу среди песен бедных крестьян, «Цинцян» впервые появилась в провинции Шаньси и считается самой древней Традиционной Китайской Оперой. Опера «Нуо Гуй Чи» – одна из самых старых и редких форм оперы, обычно исполняется в соответствии с устоями каждой семьи, на церемониях служения богам и почитания предков. Исполнители одеты в маски и принимают позы разных богов или животных. Тибетская опера отражает уникальную Тибетскую культуру. Является самой известной этнической оперой в Китае. В ней сочетаются пение, танцы, акробатика, боевые искусства и религиозные церемонии. Представление обычно проходит на открытой площади, иногда в храмах, длится от нескольких часов до нескольких дней [4]. Благодаря такому разнообразию Кантонской оперы раскрываются традиции, ритуалы древней культуры, демонстрируются устои, религиозные церемонии, сохраняется кантонский диалект китайского языка.

Кантонская опера – это китайская региональная опера. Кантонское оперное пение было очень популярно в Гонконге в 1950-х и 1960-х годах, однако культурная политика Гонконга в период правления колониального правительства практически не развивалась [4, с. 27]. Гонконг описывался как «культурная пустыня или бесплодная скала» [3, с. 37]. В начальных и средних школах музыка ставилась на второе место [2]. У учителей было мало знаний о китайской традиционной музыке, и у них было мало возможностей и инструментов, которые позволили бы передать эти знания молодежи, чтобы молодые люди ценили и понимали эту музыку, в том числе кантонское оперное пение. "Движение четвертого мая" осудило элитарное китайское искусство и культуру, и посчитало их устаревшими [1, с. 156], культура Гонконга подверглась сильному влиянию Запада. Хотя народное искусство и музыка по-прежнему широко практикуются среди жителей Гонконга,

молодежь не является приверженцами сохранения традиций и наследия своей страны. Традиционная китайская культура не рассматривалась как "высокая культура". Правительство Гонконга после присоединения к Китаю поддерживало и поощряло эту традиционную форму народного искусства, что привело к его возрождению. Кантонская опера входит в список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО. Правительство Гонконга выделило больше ресурсов для продвижения, как кантонской оперы, так и кантонского оперного пения [2].

Кантонская опера является одним из основных видов китайской оперы, бытующих в южной части Китая, в провинции Гуандун. Принято считать, что опера была привезена из северной части Китая и медленно мигрировала в южную провинцию Гуандун в конце 13-го века, во время правления династии Южная Сун [1, с. 160]. Многие известные оперы возникли в период правления династии Мин на кантонском диалекте. До 20-го века все женские роли исполнялись мужчинами. В Гонконге можно познакомиться с искусством кантонской оперы. Гонконгская академия театрального искусства в 1998 году проводила профессиональную подготовку актеров и актрис для дальнейшего выступления в кантонской опере с целью сохранения традиционного китайского, музыкального наследия [1, с. 162]. С 1920-х до 1930-х годов кантонская опера получила наибольшее развитие в Шанхае. Актеры, выступавшие в Шанхае, были хорошо известны. К особенностям кантонской оперы относятся: абстрактное представление о действительности, дистанцирование от реальности, четкость, недвусмысленность. Данный вид оперы – это не просто развлечение, а обучение нравственности [3, с. 38]. Театр был необходим правительству для продвижения идеи любви к императору и стране. Опера воспитывает и прививает чувство коллективизма, поддерживает межличностные отношения и полезна в любом возрасте. Кантонская опера часто исполняется в честь народных праздников,

дней рождения божеств, учреждений или реконструкций алтарей и храмов, боевых искусств. Персонажи воспроизводят военные действия, появляются на сцене в доспехах и с оружием, изображают генералов и воинов. Представления кантонской оперы очень торжественны: актеры одеты в яркие костюмы, сочетающиеся с ярким гримом. Значение музыкального сопровождения в опере велико – оркестр аккомпанирует пению и сценическому движению, знакомит зрителя с обстановкой действия, с мыслями и поступками действующих лиц, способствует развитию сюжета.

Кантонская опера способствует сохранению культурного наследия Китая. По мнению Раймонда Уильямса, культура – это «особый образ жизни, который выражает определенные значения и ценности не только в искусстве и обучении, но также в институтах и обычном поведении»[9]. Анализ культуры, исходя из такого определения, заключается в «прояснении значений и ценностей, скрытых и явных в определенном образе жизни, определенной культуре»[9]. В глазах Уильямса культура – это «общий процесс участия в создании смыслов и ценностей»[9]. Лум рассматривает культуру как способ, благодаря которому люди получают знания посредством взаимодействия [8, с. 102]. Поскольку уроки кантонского оперного пения воплощают некий акт общения, посредством которого люди создают, поддерживают и преобразуют ценности, символы и социальные отношения в обществе и культуре, изучение уроков пения в молодежных группах показывает, как люди конструируют, формулируют и интерпретируют значения этой музыкальной деятельности. Ритуалы показывают участникам, какого поведения от них ожидают.

Кантонская опера сегодня опирается на основные элементы, которые наблюдались на протяжении всей истории оперы, кроме того, у организаторов оперы есть понимание того, что она должна не только сохраняться, но и передаваться будущему поколению. Именно по этой

причине Кантонская опера также начала исполняться маленькими детскими коллективами. Более того, за счет совершенствования представлений, адаптации их под интересы молодежи, она создает более молодую аудиторию, которая смотрит эти оперы и привлекает свою собственную новую аудиторию. Молодые исполнители возрождают популярность этих пьес и снова поражают зрителей популярностью оперы и своей способностью успешно исполнять эти сложные пьесы. Детские оперы растут и становятся популярным занятием среди молодого поколения.

Взрослые актеры также подстраиваются под существующие условия и аудиторию, делая все возможное для привлечения интереса аудитории к кантонской опере, так, например, опера все чаще исполняется в городских парках, а не театрах. В процессе выступления в парках, у актеров появляется возможность производить впечатление не только на тех, кто является ценителем и любителем традиционной оперы, но и на тех, которые случайно оказались в парке и не смогли пройти мимо красочного и яркого представления, оставшись в качестве зрителя. Очевидно, что это положительно сказывается на появлении интересов у молодых людей к кантонской опере и способствует её сохранению для последующего поколения.

Все вышесказанное позволяет говорить о том, что кантонская опера продолжает жить, адаптируется под реалии современности, и процветает благодаря наличию у китайского народа интереса к ней. Несмотря на изменения в культуре и обществе, кантонская опера остается частью культурного наследия Китая.

Вместе с тем, с учетом стремительного развития Китая, его модернизации, необходимо объединить усилия властей, народа, а также сотрудников культуры с целью поддержания кантонской оперы в актуальном состоянии, а также для её дальнейшего процветания.

Большие надежды в этом процессе дает всплеск большой популярности данного вида оперы у молодого поколения, так, властями было принято решение включить кантонскую оперу в музыкальную программу начальных и средних учебных заведений. Еще в 2000 годах, в Гонконге была получена первая степень бакалавра в области китайской оперы и диплом о высшем образовании в области кантонской оперы, и, вполне возможно, это были первые случаи получения этих степеней во всем мире.

Говоря о важности кантонской оперы, как культурного наследия, нельзя оставить без внимания и тот факт, что она является единственным культурным наследием провинции Гуандун, и несет в себе культурную память как региона Линнань, так и зарубежных китайцев. Это древнее художественное произведение было внесено ЮНЕСКО в список Всемирного нематериального культурного наследия. Спроектированный в соответствии с традиционным садом Лингнань, в провинции создан специальный Музей кантонского оперного искусства, основная миссия которого заключается в сохранении кантонской оперной культуры. В музее регулярно проводятся выставки, научные исследования, а также разнообразные мастер-классы, и вместе с тем он является нематериальным культурным наследием, уникальной региональной культурной памятью людей в Линнани. Таким образом, кантонская опера – это не просто одна из форм развлечения, она способна передавать уроки и сообщения подрастающему поколению.

Нельзя обойти без внимания и тот факт, что традиционный китайский язык теряет свою популярность, и все реже практикуется в Гонконге, а кантонская опера остается отличным способом сохранения традиций, посредством сохранения культуры, и языка, которые существовали ещё при зарождении данного вида искусства. Следовательно, популярность оперы поддерживается не только для развлечения людей, но и в целях сохранения

важных исторических, политических и культурных аспектов того, чем была кантонская опера и чем она является сейчас.

Основные ценности, заложенные в кантонской опере, составляют ядро культуры. Уроки кантонского оперного пения содержат ценности и ритуалы, и участники также играют разные роли в рамках существующей культуры. Анализ ритуалов помогает нам понять, как организованы музыкальные мероприятия и как этот конкретный музыкальный жанр способствует личностному развитию будущего поколен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баров С.А. Кантонский диалект в современном Китае: проблема сохранения / С.А. Баров, М.А. Егорова // Вестник РУДН. Серия: ТЕОРИЯ ЯЗЫКА. СЕМИОТИКА. СЕМАНТИКА. – 2019. – Т. 10. – № 1. – С. 152-166.
2. Завьялова О.И. Языковая ситуация и языковая политика в КНР, 2010. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ifes-ras.ru/attaches/books__texts/Zavyalova._Language_situation_in_PRC.pdf (дата обращения: 15.09.2021).
3. Сюй Линлин. Три основных представителя национального наследия Китая // Сычуань: Объединенный фронт. – 2009. – №. 5. – С. 35-39.
4. Ху Яньли Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // ОБЩЕСТВО: ФИЛОСОФИЯ, ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА. – 2015. – № 4. – С. 25-31.
5. Collins R. Interaction Ritual Chains. Princeton University Press, 2004. – 439 p.
6. Turner, V. W. The ritual process: Structure and anti-structure. Chicago, IL: Aldine, 1969. – 213 p.
7. Goffman E. The nature of deference and demeanor. American Anthropologist, 1967. – Pp. 473-499.

8. Lum Casey Man Lum. In Search of a Voice: Karaoke and the Construction of Identity in Chinese America. Everyday Communication: Case Studies of Behavior in Context. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996. – XIV. – 116 p.
9. Williams R. (1965). The long revolution. – New York, NY: Penguin. – 400 p.

REFERENCES

1. Barov S.A. Kantonskij dialekt v sovremennom Kitae: problema sohraneniya / S.A. Barov, M.A. Egorova // Vestnik RUDN. Serija: TEORIJa JaZYKA. SEMIOTIKA. SEMANTIKA. 2019. V. 10. # 1. Pp. 152-166.
2. Zav'jalova O.I. Jazykovaja situacija i jazykovaja politika v KNR, 2010. URL: http://www.ifes-ras.ru/attaches/books__texts/Zavyalova._Language_situation_in_PRC.pdf (accessed: 15.09.2021).
3. Sjuj Linlin. Tri osnovnyh predstavitelja nacional'nogo nasledija Kitaja // Sychuan': Ob#edinennyj front. 2009. # 5. Pp. 35-39.
4. Hu Jan'li Kitajskaja opera kak nematerial'noe kul'turnoe nasledie Kitaja // OBSHHESTVO: FILOSOFIJa, ISTORIJa, KUL'TURA. 2015. # 4. Pp. 25-31.
5. Collins R. Interaction Ritual Chains. Princeton University Press, 2004. 439 p.
6. Turner, V. W. The ritual process: Structure and anti-structure. Chicago, IL: Aldine, 1969. 213 p.
7. Goffman E. The nature of deference and demeanor. American Anthropologist, 1967. Pp. 473-499.
8. Lum Casey Man Lum. In Search of a Voice: Karaoke and the Construction of Identity in Chinese America. Everyday Communication: Case Studies of Behavior in Context. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996. XIV. 116 p.
9. Williams R. (1965). The long revolution. New York, NY: Penguin. 400 p.

Некрасов Антон Андреевич

аспирант,

кафедра музыкального воспитания и образования,

Институт театра, музыки и хореографии,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»,

e-mail: antnekrasov92@gmail.com

Nekrasov Anton A.

Postgraduate student,

Institute of Music, Theatre and Choreography,

The Herzen State Pedagogical University

МУЗЫКА В ВИДЕОИГРАХ КАК ОБЪЕКТ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ: К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ И СОДЕРЖАНИИ ФЕНОМЕНА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению взаимосвязи структуры музыкального содержания видеоигр через призму интерактивной сущности данного феномена. В классической композиции, как правило, развертывание материала представляет собой линейный процесс. Все музыкальные события в произведении спланированы автором и случаются в определенное время с определенной целью. Такой формат структурирования подходит для сопровождения кинофильмов или театральных постановок. Но в случае с видеоиграми данный принцип структурирования не подходит. Невозможно предугадать, в какой момент в игре случится то или иное событие (и произойдет ли вообще). Вследствие этого одним из видов музыкального оформления видеоигр является динамическая музыка, которая может изменяться в зависимости от состояния игрового процесса, а также действий и выбора игрока. Автор статьи приходит к выводу, что в основе такого рода музыки положен принцип импровизации. Этим она коррелирует с *хеппенингом*.

Ключевые слова: музыкальное искусство, видеоигры, импровизация, музыкальное оформление, адаптивная музыка, интерактивная музыка, горизонтальный ресеквенсинг, вертикальное ремикширование.

MUSIC IN VIDEO GAMES AS FORMING OBJECT: ON THE STRUCTURE AND CONTENT OF THE PHENOMENON

Abstract. The article is devoted to the consideration of the interrelation of the structure of the musical content of video games, through the prism of the interactive essence of this phenomenon. In a musical composition, as a rule, the unfolding of the material is a linear process. All musical events in the work are planned by the author and happen at a certain time for a certain purpose. This structuring format is suitable for accompanying films or theatrical productions. But in the case of video games, this structuring principle is not suitable. It is impossible to predict at what point in the game this or that event will happen (and whether it will happen at all). As a result, one of the types of video game music is dynamic music, which can change depending on the state of the gameplay, as well as the actions and choices of the player. The author comes to the conclusion that this kind of music is based on the principle of improvisation. This correlates it with the happening.

Keywords: musical art, video games, improvisation, musical accompaniment, adaptive music, horizontal re-sequencing, vertical remixing.

Благодаря синтетической природе видеоигровой жанр за почти полвека своего существования, смог не только объединить в целостной концепции составляющие разных искусств, но также благодаря нелинейной механике игрового процесса, придать каждому элементу новый смысл. Игровой звуковой материал, некогда представлявший собой примитивные одноголосные мелодии, стал полностью цифровым, многоканальным, сопоставимым по качеству и изощренности композиции с классической звукозаписью, и, наконец, был выделен как важнейшая составляющая автономного жанра. Проблемная ситуация, связанная с изучением видеоигровой музыки, обусловлена тем, что, в отличие от музыкальной композиции европейской традиции, особенно классической, в которой, как

правило, развертывание материала представляет собой линейный процесс, в видеоигровом музыкальном сопровождении невозможно предугадать, в какой момент в игре случится то или иное событие (и произойдет ли вообще). Вследствие этого одним из видов музыкального сопровождения является *динамическая музыка*, которая формируется по иным законам. **Целью** настоящей статьи является определение основных характеристик динамической музыки на примере видеоигр.

Профессор Университета Ватерлоо К. Коллинс, подразделяет музыку в видеоиграх на три уровня, в зависимости от «динамической активности» [8, с. 125–127]. Понятие «динамическая музыка» используется исследователем применительно ко всей изменяющейся музыке во время геймплея. Таким образом, базовый уровень – нединамический или *линейный* (курсив наш – А. Н.) не предполагает какое бы то ни было воздействие игрока и игрового процесса на воспроизведение музыки. Такая музыка, как и в кинематографе, абсолютно линейна. Рассматриваемый элемент музыкального оформления (сопровождения) в видеоиграх имеет немало схожего с кинематографом и театром, так как такие музыкальные произведения воспроизводятся только один раз, а затем заканчиваются. В игровом процессе данная композиция может прерваться в любой момент, поэтому автор должен осознавать последствия, вызванные неожиданным окончанием произведения. Важно структурировать композицию таким образом, чтобы в финале она сливалась с общей музыкальной атмосферой. Для выполнения данной задачи авторы видеоигровой музыки используют метод «циклического повторения» (*looping*), который относится к инструментам, использующим повторяемые аудиообразцы или *звуковые петли* (*loop*) (курсив наш – А. Н.) [2, с. 101]. Под аудиообразцами в контексте электроакустической музыки понимаются короткие записи звука в один, два или четыре такта, циклически повторяя которые, можно создать непрерывный звук [2, с. 101]. В разработке

музыкального сопровождения для видеоигр, данные звуковые фрагменты, как правило, имеют *большую* продолжительность. Как отмечает композитор У. Филлипс, звуковые петли должны быть составлены искусно, чтобы повторяющийся музыкальный материал не наскучил реципиенту [12, с. 176]. Если после череды повторений той или иной музыкальной петли игрок не догадался о ее цикличности – этот факт является высшим пилотажем. В сочинении рассматриваемого компонента линейного музыкального сопровождения есть особое искусство, к которому академическое музыкальное образование не может должным образом подготовить композитора.

Сочинение музыки, у которой нет ни начала, ни середины, ни конца – нетривиальная задача для композитора. Подобно написанию предложения без знаков препинания или заглавных букв, создание такого произведения может вызвать существенные затруднения. Музыкальная композиция, лишенная структурирования, присущего академическому сочинению, будет казаться бесцельно блуждающей, не имеющей ни источника, ни смыслового движения. Чтобы создать линейную циклическую композицию для той или иной видеоигры, необходимо помнить о том, что после окончания воспроизведения звуковой петли она будет повторяться сначала. Переход между концом звуковой петли и возвращением к ее началу называется точкой петли (англ. *loop point*). Для того, чтобы повтор не нарушал музыкальную и художественную целостность, существует несколько способов осуществления данного перехода. Тем не менее, даже такое музыкальное сопровождение может быть выразительным и метод тематического развития является эффективным инструментом создания звуковых петель для видеоигр.

Второй уровень – адаптивная музыка, которая меняется в зависимости от игровых параметров, но не действия игрока (например, музыка, которая

привязана к таймеру обратного отсчета и становится быстрее по мере того, как истекает время, или, музыка, привязанная к той или иной локации в игровом мире). В настоящей статье, под «адаптивной музыкой» будет пониматься музыка, которая меняется в зависимости от игровых параметров, но не движений и действий персонажа (игрока и др.).

Термин «адаптация» (позднелат. *adaptatio* – приспособление, прилаживание) «первоначально использовался в биологической науке для обозначения процесса приспособления строения и функций организмов (популяций, видов) и их органов к определенным условиям внешней среды» [1, с. 9]. Сегодня данное понятие вышло за рамки биологии и употребляется в технических, естественных и гуманитарных науках. Например, согласно определению Большого энциклопедического политехнического словаря, адаптация (в технике) – это «способность технических устройств или систем приспособливаться к изменяющимся условиям окружающей среды или (и) к изменениям собственной структуры либо алгоритма функционирования, что приводит к повышению эффективности их работы» [6, с. 18]. Таким образом, проецируя данное понятие на исследуемый предмет, можно сказать, что адаптивная музыка – это музыка, которая приспособливается к изменяющимся условиям спонтанного игрового процесса.

Рассматриваемое музыкальное сопровождение применяется в видеоиграх уже на протяжении нескольких десятков лет. Еще в 1978 году был создан один из первых игровых автоматов «Space Invaders», разработанный компанией *Taito*. Суть данной игры заключалась в том, что игрок, управляя лазерной пушкой, передвигающейся горизонтально в нижней части экрана, должен был сражаться с инопланетянами, надвигающимися сверху экрана. По мере приближения противников к орудию игрока, темп музыки постепенно возрастал, то есть, адаптировался к игровому процессу.

Данные видеоигры были крайне ограничены техническими возможностями игровых аппаратов, примитивным устройством электронных приборов и микросхем, отсутствием должного количества оперативной памяти и вычислительной мощности. Именно эти ограничения привели к различным экспериментам и инновациям, результаты которых играют важную роль в современных музыкальных системах. Несмотря на то, что сейчас аудиотехнологии находятся на достаточно высоком уровне развития, некоторые ограничения все же существуют, в частности в количестве одновременно воспроизводимых каналов, а также оперативной памяти на тех или иных устройствах. Многие считают эти ограничения скорее положительным явлением, чем отрицательным, поскольку их преодоление может стимулировать новые инновации и идеи [14, с. 86]. Существует несколько техник создания адаптивного музыкального сопровождения, выбор которых во многом определяется жанром видеоигры.

1. Горизонтальный ресеквенсинг (англ. horizontal re-sequencing) [12, с. 188]. «Под секвенсингом [4, с. 397] в музыкально-компьютерных технологиях понимается процесс создания *композиции* путем выстраивания определенной последовательности (*секвенции*) звуков (везде курсив наш – А. Н.) из MIDI-, аудиоданных, а также данных автоматизации по регулированию параметров ремикширования» [2, с. 98]. Своего рода путаница в использовании этого термина объясняется его историей: он вошел в употребление во времена старомодного аналогового оборудования звукозаписи, когда простые мелодии создавались путем задания определенных последовательностей электрического напряжения. Впоследствии данное понятие приобрело расширенное толкование – оно стало означать компоновку композиции из отдельных звуков и другого музыкального материала. Первоначально это касалось только MIDI-данных, а в дальнейшем также и аудиоданных. Что же такое «ресеквенсинг»?

Приставка «“ре-“ в русском языке образует глаголы и существительные со значением повторности или противоположности» [5, с. 670]. Таким образом, ресеквенсинг можно понимать как повторный процесс создания композиции путем выстраивания тех или иных последовательностей звуков из MIDI-и/или аудиоданных. В видеоиграх этот метод заключается в переключении между заранее подготовленными музыкальными секвенциями в зависимости от игровой ситуации.

Как известно, музыка – искусство временное, движение которого в горизонтальном измерении можно представить слева направо (подобно нотам на нотном стане). По словам Ю. Н. Холопова, «горизонтальный аспект есть организация музыкального материала в последовании» [7, с. 216]. Аналогично в большинстве программ, предназначенных для редактирования аудио. Звуковая дорожка визуально отображается в виде графика, движущегося горизонтально слева направо. Ключевая идея горизонтального ресеквенсинга заключается в том, что при детальной разработке музыкального материала, а также соблюдения определенных правил, последовательность музыкального материала партитуры может быть изменена во время звучания композиции, то есть в горизонтальном измерении.

Американский композитор У. Филлипс в труде «Руководство композитора по игровой музыке» описывает данную технологию, как аналог изобретенного В. А. Моцартом способа сочинения мелодий с помощью игры в кости [14, с. 188]. Суть данной забавы заключалась в том, что участники процесса бросали кости над специальной таблицей, определяющей выбор очередного такта создаваемой пьесы, в конечном счете выстраивая целостное музыкальное произведение [3, с. 201]. При этом музыкальные фрагменты были сочинены таким образом, чтобы вариантов их комбинирования было множество. По словам У. Филлипса, эта игра является низкотехнологичной,

но математически сложной демонстрацией техники горизонтального ресеквенсинга [12, с. 188].

Наиболее простой вид данной техники можно наблюдать при переходе от одной музыкальной композиции к другой посредством технологии cross-fade – музыкального приема, когда два фрагмента частично перекрывают друг друга, то есть один какое-то время звучит на фоне другого, медленно затихая [2, с. 455–456]. Например, при переходе игрового персонажа из одной локации в другую, музыка первого фрагмента затихает, и в то же время с постепенным усилением начинает звучать новый фрагмент, ассоциируемый с новым местоположением героя. Еще одним наиболее распространенным образцом может служить переход от одного музыкального фрагмента к другому, предвещающему битву, когда враг появляется в поле зрения персонажа [14, с. 145]. Так, к примеру, во время боя музыкальная драматургия будет еще более эмоционально накаляться, и только после его окончания воинственная музыка сменится на спокойную, как правило, ассоциируемую с тем местом, в котором находится персонаж [11, с. 15].

Музыкальные фрагменты, используемые в рассматриваемой технике, могут быть согласованы либо не согласованы между собой по темпу. В первом случае переход в определенной степени сопоставим с процессом битмэтчинга (англ. beatmatching) [15], широко используемом в диджейской практике, суть которой заключается в противопоставлении музыкальных пьес по темпу, выстраиваемых в непрерывную последовательность. Переход между темпово синхронизированными фрагментами более естественен. Применительно к видеоиграм, данный способ реализуется в программном обеспечении для интеграции звука, где есть возможность установить общий темп музыкального материала видеоигры.

Нередко при переходе от одной композиции к другой применяются промежуточные музыкальные фрагменты. Такой метод необходим для того, чтобы совершить переход между двумя разнохарактерными отрывками. Например, игрок, находясь в той или иной локации, решает пойти в сторону ближайшего поселения. При пересечении определенной точки воспроизводится фрагмент, который является переходным, от музыки изначальной локации к резко отличающейся музыке, характеризующей поселение. Пример такого метода можно встретить в играх серии «Uncharted» разработанных компанией *Naughty Dog* и изданных *Sony Computer Entertainment* [11, с. 17].

Программы для интеграции звука также позволяют регулировать время и место смены фрагментов. Это важно, если требуется, например, чтобы переход от одного музыкального построения к другому происходил только после определенной музыкальной фразы [11, с. 16]. Данная техника не предполагает процесс кроссфейдинга, поскольку фрагменты могут моментально сменять один другого, но в заранее заданном для этого месте. Этот способ позволяет музыкально развивать «игровую партитуру», однако, может оказаться слишком медленным, например, в ситуации, если игрок уже вовлечен в бой, и должна звучать соответствующая музыка, но все еще продолжается предыдущий фрагмент, который заканчивает музыкальную фразу [14, с. 149].

2. Вертикальное ремикширование (англ. vertical remixing) [14, с. 155].

Микширование – это процесс сведения в одну фонограмму всех составляющих аранжировки, как записанных аудиодорожек, так и звуков, воспроизводимых программными и аппаратными синтезаторами. В результате микширования все эти составляющие сводятся в один звуковой сигнал [2, с. 514]. В настоящей статье под ремикшированием понимается

процесс создания новой версии композиции посредством рекомбинации, добавления и повторного редактирования элементов существующей записи.

Под «вертикалью» в теории музыки понимается некое одновременное событие, такое как звучание нескольких нот в аккорде. Согласно Ю. Н. Холопову, «вертикальный аспект есть организация музыкального материала в одновременности» [7, с. 216]. Вертикальное ремикширование – это техника, которая подразумевает членение композиции на отдельные слои, которые будут добавляться и изыматься из музыкальной фактуры в зависимости от игровой ситуации. Каждый новый слой может быть введен в композицию поверх «базового», который уже воспроизводится. Даже небольшой отрывок может быть разбит на несколько слоев, таких как, например, партии ударных, гитар и т. д., которые надо ремикшировать, чтобы обогатить партитуру [14, с. 149]. Также эту технику называют «вертикальной реоркестровкой» (англ. vertical re-orchestrating), «вертикальным леерингом» (англ. vertical layering) или «интерактивными стемами» (англ. interactive stems).

Преимущество вертикального ремикширования заключается в том, что слои могут добавляться плавно и незаметно. Например, включение партии литавр в основной материал может привести особый драматургический эффект в сцену сражения персонажа с противником в финале. По словам композитора и саунд дизайнера М. Свита [14, с. 149], игрок может не сразу заметить изменения в музыкальном сопровождении, но такая трансформация способствуют стимулированию ощущения иммерсии (от лат. *immersio* – погружение) – сравнительно новый метод физического воздействия, характеризующийся нивелированием критической дистанции в восприятии виртуального мира и увеличением эмоциональной вовлеченности в происходящее [10, с. 13].

«Расслоение» музыкальной композиции дает множество возможностей варьирования материала, в отличие от горизонтального ресеквенсинга. Более того, фактурные слои единой композиции звучат более слаженно при наложении или сокращении. Например, если игрок долго находится в той или иной локации, для развития музыкального материала могут использоваться отдельные звуковые дорожки, в частности, с ударными или другими инструментами, которые по мере развертывания игрового процесса будут добавляться к основному слою, тем самым принося разнообразие в партитуру. Саундтрек к видеоигре «Red Dead Redemption», разработанной компанией *Rockstar San Diego*, является примером вертикального ремикширования. Композиция имеет достаточно оживленный темп, что позволяет новым музыкальным фрагментам быстро добавляться к основному слою, тем самым поддерживая стремительный геймплей игры. Таким образом, когда персонаж, например, садится на лошадь, к основному музыкальному материалу добавляется «раскатистый» слой с басовыми инструментами, тем самым, сообщая игроку об изменениях в игровом процессе [13].

У метода вертикального ремикширования есть и ограничения. Так, все фактурные слои должны быть в одной тональности и едином темпе, что не позволяет создавать контрастные переходы на основе отклонений и модуляций. Еще одним недостатком данного способа является то, что, в соответствии с игровым процессом партия ударных может добавиться к основному слою на середине важной и запоминающейся мелодии, что делает звуковой образ деструктивным и негармоничным [14, p. 164].

Заключительный уровень – «интерактивная музыка» – это музыка, которая напрямую реагирует на действия игрока. Примерами интерактивной музыки являются такие музыкальные игры как «Guitar Hero» и «SingStar», где пользователь напрямую влияет на музыкальное исполнение.

В 2005 году вышла видеоигра «Guitar Hero», созданная компанией *Harmonix Music Systems* и изданная *RedOctane*. Ключевая идея игрового процесса заключается в том, что игрок симулирует исполнение того или иного произведения на игровом контроллере, с виду похожим на электрогитару. То есть в этом случае музыка реагирует непосредственно на действия игрока. Видеоигра «Guitar Hero» популяризировала жанр музыкальных игр, в конечном итоге став одной из самых продаваемых игр для PS2, несмотря на высокую розничную цену контроллера гитары. В 2007 *Harmonix* была приобретена компанией *MTV Games*, которая выпустила игру «Rock Band», позволяющую четверым игрокам исполнять музыкальные произведения на соло-гитаре, бас-гитаре, барабанах, а также петь при помощи микрофона, сделанного наподобие реального прототипа. Впоследствии серия видеоигр «Guitar Hero» также расширилась до полного эквивалента музыкальной группы. Однако со временем популярность данных игр несколько уменьшилась, вероятно, из-за высокой стоимости игровых контроллеров. Тем не менее, эти музыкальные игры продолжают производиться в хорошем качестве, что свидетельствует об их востребованности.

Таким образом, традиционная «линейная» музыкальная композиция, подразумевающая сочинение музыкальных тем определенного характера и четко заданной продолжительности, не соответствует озвучению нелинейного пространства видеоигр. Игрок может самыми различными способами взаимодействовать с виртуальными объектами и принимать разные решения в процессе виртуального сражения или гонки.

Для композитора это означает, что сочиняемая им музыка для игры должна изначально предполагать возможности трансформации звучания, особенно музыкального тематизма в режиме реального времени в геймплее видеоигры. Любое изменение в игре будет влиять на музыкальное

сопровождение. И в этом процессе многое сродни жанру *хеппенинга* (англ. happening – происходящее, случившееся).

ЛИТЕРАТУРА

1. Карако П. С. Адаптация // Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
2. Кирн П. Цифровой звук. Реальный мир / пер. с англ. и ред. С. А. Добродеева. – М.: Вильямс, 2008. – 713 с.
3. Мол А., Фуке В., Касслер М. Искусство и ЭВМ / Пер. К. О. Эрастова и Н. М. Нагорного, предисл. В. К. Скатерщикова; послесл., ред. и примеч. Б. В. Бирюкова и др. – М.: Мир, 1975. – 556 с.
4. Мюллер В. К. Самый полный англо-русский, русско-английский словарь: около 500000 слов. – М.: АСТ, Lingua, 2016. – 799 с.
5. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: ООО «А ТЕМП», 2006. – 938 с.
6. Политехнический словарь / гл. ред. А. Ю. Ишлинский. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – 655 с.
7. Рымко Г. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. ... канд. иск. – М., 2013. – 375 с.
8. Collins K. Game Sound. An introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game music And Sound Design. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008. – 216 p.
9. Ebert R. Games vs. Art: Ebert vs. Barker, 2007 – RogerEbert.com. – URL: <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/games-vs-art-ebert-vs-barker> (Дата обращения: 03.09.2021)
10. Grau O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003. – 430 p.

11. Kähärä L. Producing adaptive music for non-linear media: bachelor thesis. – Tampere University of Applied Sciences, 2018. – 42 p.
12. Phillips W. A composer's guide to game music. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014. – 288 p.
13. Stuart K. Redemption Songs: The Making of the Red Dead Redemption Soundtrack [Digital resource] // 1994 theguardian.com. – URL: <https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2010/may/26/red-deadredemption-soundtrack> (дата обращения: 19.05.2020).
14. Sweet M. Writing interactive music for video games: a composer's guide / M. Sweet. – Upper Saddle River, NJ: Addison-Wesley, 2015. – 512 p.
15. What is Beatmatching: An In-Depth Definition [Digital resource] // 2015 Digital DJ Hub. – URL: <http://www.digitaldjhub.com/what-is-beatmatching-an-in-depth-definition/> (дата обращения: 19.05.2020).

REFERENCES

1. Karako P. S. Adaptaciya // Novejšij filosofskij slovar' / Sost. A. A. Griczanov. Minsk: Izd-vo V. M. Skakun, 1998. 896 p.
2. Kirn P. Cifrovoj zvuk. Real'nyj mir / per. s angl. i red. S. A. Dobrodeeva. M.: Vil'yams, 2008. 713 p.
3. Mol, A., Fuke V., Kassler M. Iskusstvo i E`VM / per. K. O. E`rastova i N. M. Nagornogo, predisl. V. K. Skatershhikova; poslesl., red. i primech. B. V. Biryukova i dr. M.: Mir, 1975. 556 p.
4. Myuller V. K. Samy`j polny`j anglo-russkij, russko-anglijskij slovar`: okolo 500000 slov. M.: AST, Lingua, 2016. 799 p.
5. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. Tolkovyj slovar` russkogo yazy`ka: 80000 slov i frazeologicheskix vy`razhenij / Rossijskaya akademiya nauk, Institut russkogo yazy`ka im. V. V. Vinogradova. 4-e izd., dop. M.: OOO «A TEMP», 2006. 938 p.

6. Politexnicheskij slovar` / gl. red. A. Yu. Ishlinskij. 3-e izd. M.: Sovet-skaya e`nciklopediya, 1989. 655 p.
7. Ry`mko, G. Teoreticheskie problemy` teksto-muzy`kal`noj formy`: dis. ... kand. isk. M., 2013. 375 p.
8. Collins, K. Game Sound. An introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game music And Sound Design. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008. 216 p.
9. Ebert, R. Games vs. Art: Ebert vs. Barker, 2007 RogerEbert.com. URL: <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/games-vs-art-ebert-vs-barker> (accessed: 03.09.2021)
10. Grau, O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003. 430 p.
11. Kähärä L. Producing adaptive music for non-linear media: bachelor thesis. Tampere University of Applied Sciences, 2018. 42 p.
12. Phillips W. A composer's guide to game music. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014. 288 p.
13. Stuart, K. Redemption Songs: The Making of the Red Dead Redemption Soundtrack [Digital resource] // 1994 theguardian.com. URL: <https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2010/may/26/red-deadredemption-soundtrack> (accessed: 19.05. 2020).
14. Sweet, M. Writing interactive music for video games: a composer's guide / M. Sweet. Upper Saddle River, NJ: Addison-Wesley, 2015. 512 p.
15. What is Beatmatching: An In-Depth Definition [Digital resource] // 2015 Digital DJ Hub. URL: <http://www.digitaldjhub.com/what-is-beatmatching-an-in-depth-definition/> (accessed: 19.05.2020).

Сун Сяосяо

аспирант,

кафедра музыкального воспитания и образования,

Институт театра, музыки и хореографии,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»,

e-mail: galkax@mail.ru

Song Xiaoxiao

Postgraduate student,

Department of Music Education and Upbringing,

Institute of Theatre, Music and Choreography,

The Herzen State Pedagogical University

ПРИНЦИПЫ ОСВОЕНИЯ СТУДЕНТАМИ ТРАДИЦИОННОГО И КЛАССИЧЕСКОГО ВОКАЛА В УНИВЕРСИТЕТАХ КНР

Аннотация. Вокальное искусство, особенно народное, способствуют сохранению культурной и исторической самобытности. За свою многотысячелетнюю историю китайский народ сложил огромное количество песен, различных по содержанию, музыкальному материалу и жанровым канонам. Это и бытовые песни, и лирические, и обрядовые, и многообразные трудовые. В них нашел свое отражение быт китайского народа, семейные отношения людей, их жизнь, история страны. При этом отличительной чертой народного китайского вокала, традицией его исполнения стал самобытный синкретизм: единство музыки и поэзии, слова и движения. Эта характерная особенность китайского музыкального наследия также нашла свое наиболее яркое выражение в китайских традиционных музыкальных драмах, называемых операми. Особенности этой вокальной традиции должны овладеть студенты факультетов музыки в университетах КНР. Традиционное вокальное искусство они должны осваивать параллельно с академическим европейским вокалом. Только при таком уровне образованности они могут достойно нести свою педагогическую миссию: учителей музыки и преподавателей по вокалу.

Ключевые слова: вокальное обучение, педагог по вокалу, педагогический опыт, высшее музыкальное образование, факультет музыки в университете.

PRINCIPLES OF STUDENTS MASTERING FOLK AND CLASSICAL VOCAL AT CHINESE UNIVERSITIES

Abstract. Vocal art, especially folk art, contributes to the preservation of cultural and historical identity. During its many thousands of years of history, the Chinese people have composed a huge number of songs, various in content, musical material and genre canons. These are everyday songs, lyrical, ritual, and diverse labor songs. They reflect the life of the Chinese people, the family relations of people, their lives, the history of the country. At the same time, the distinctive feature of folk Chinese vocals, the tradition of its performance was the original syncretism: the unity of music and poetry, words and movement. This characteristic feature of Chinese musical heritage has also found its most striking expression in Chinese traditional musical dramas called opera-mi. The peculiarities of this vocal tradition should be mastered by students of faculties of music at universities in China. They should master traditional vocal art in parallel with academic European vocals. Only with this level of education can they adequately carry out their pedagogic mission: music teachers and vocal teachers.

Keywords: vocal training, vocal teacher, pedagogical experience, higher music education, faculty of music at the university.

Общеизвестно, что музыка, прежде всего вокальный фольклор, способствуют сохранению культурной и исторической самобытности. За свою многотысячелетнюю историю китайский народ сложил огромное количество песен, различных по содержанию, музыкальному материалу и жанровым канонам. Это и бытовые песни, и лирические, и обрядовые, и многообразные трудовые (ремесленников, кули, крестьян). В них нашел свое

отражение быт китайского народа, семейные отношения людей, их жизнь, история страны. При этом отличительной чертой народного китайского вокала, традицией его исполнения стал самобытный синкретизм: единство музыки и поэзии, слова и движения. Данная характерная особенность китайского музыкального наследия также нашла свое наиболее яркое выражение в китайских традиционных музыкальных драмах, называемых операми, в которых важны все художественные составляющие: музыка, текст, пластика, актерское мастерство, движение и даже владение элементами китайских боевых искусств.

Именно эта тесная взаимосвязь и взаимообусловленность музыки и слова определяет роль вокальной музыки, ее бóльшую значимость в Китае по сравнению с инструментальной. Говоря о взаимодействии народной и классической музыки в процессе обучения китайских студентов в классе вокала, хотелось бы отметить, принципы и методологические подходы, на основе которых это происходит.

Характеристика дидактических принципов овладения данной вокальной традицией студентами факультетов музыки в университетах КНР составляют **цель** настоящей статьи.

В числе основополагающих принципов отметим классический **принцип историзма** (разработанный в трудах Л. Ранке, Вольтера, Ж. Ж. Руссо, К. Маркса, А. И. Герцена, В. И. Ленина и др.), который является одним из важнейших в познании общества и заключается в признании закономерной связи между прошлым и настоящим. При изучении взаимодействия народного и классического вокала обойти этот принцип невозможно. Ведь народный вокал, как в России, так и в Китае, своими корнями уходит в далекое прошлое стран, имеет многовековую историю. Более того, народная песня – это не только душа народа, но и его история, она отражает основные этапы жизни человека: рождение, детство,

взросление, свадьбу, похороны. Песня воссоздает и всю деятельность человека. Слушая народные песни, можно проследить основные вехи его развития, мысли, мировосприятие и пр.

Если, к примеру, говорить о зарождении и развитии тех или иных традиций вокального обучения в педагогике музыкального образования Китая или России, то игнорирование истории этого развития значительно исказило бы представления о глубинных процессах зарождения и развития вокала и системы его преподавания. Это касается взаимодействия народного и классического вокала в процессе образования студентов Китайской Народной Республики. Если классический вокал начал бытовать в Китае сравнительно недавно – немного более чем сто лет назад, то традиции народного вокала значительно старше, и рассматривать взаимодействие, взаимовлияние этих двух ветвей вокального искусства без исторического контекста вряд ли уместно. Принцип историзма позволяет характеризовать и изучать взаимодействие народного и классического вокала с различных точек зрения, определить элементы их соприкосновения, взаимопроникновения, возможные пути расширения этого взаимодействия, его влияния не только на процесс профессиональной подготовки студентов класса вокала, но и на развитие китайского музыкального искусства в целом.

Следующий, не менее важный принцип – **принцип культуросообразности** (М. В. Ломоносов, А. Дистервег, В. Г. Белинский, К. Д. Ушинский и др.), позволяющий организовывать воспитание, обучение, развитие личности на основе своих исторических и культурных корней. Этот принцип дополняет и расширяет границы принципа историзма. Как отмечал К. Д. Ушинский, воспитание «образованного человека и гражданина начинать нужно с умения писать, читать, считать, со знания своей религии, своей родины, ее природы, географии, истории, культуры» [5]. Он подчеркивал: любой человек рождается и развивается как социальное

существо в конкретно-исторических, социальных, культурных условиях. Суть принципа культуросообразности предполагает, что общечеловеческие культурные ценности, несомненно, важны и ценны, но при воспитании патриота своей страны, при учете важности общечеловеческих культурных ценностей необходимо учитывать достижения национальной культуры.

Именно основные положения этого принципа как раз и определяют такое педагогическое условие взаимодействия народного и классического вокала как опора на национальные музыкальные и духовно-нравственные ценности. По мнению Е. Р. Сизовой, классическое музыкальное образование должно представлять собой подвижную систему, живо откликающуюся на потребности времени, а не быть чем-то консервативным [3]. В современном Китае будущий учитель музыки, преподаватель вокала должен быть одинаково компетентным и в сфере традиционного, и классического вокала. Традиционное вокальное искусство студенты КНР должны осваивать параллельно с академическим вокалом европейского происхождения. Только при таком уровне образованности они могут достойно нести свою педагогическую миссию в КНР: учителей музыки и преподавателей по вокалу. Причем традиционный вокал должен осваиваться и в контексте, своего рода, ортодоксального фольклорного пения (возможно и освоение региональной певческой традиции) и в его трансформации в традиционной музыкальной драме. О необходимости активнее включать ее в педагогику постоянно свидетельствуют крупные китайские педагоги и исследователи, как, например, Сю Хайлин [4].

Принцип гуманизма (М. Монтень, А. Ф. Малышевский, В. С. Безрукова и др.) тесно связан с принципами диалогичности и поликультурности. О значимости принципа гуманизма в сочетании с диалогичностью и поликультурностью убедительно писали Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева, Л. А. Рапацкая [1, 2]. Содержание этого принципа, его

реализация предполагает построение отношений участников образовательного процесса – студента и преподавателя – на основе взаимоуважения личности друг друга. С такой точки зрения принципы гуманизма и диалогичности дополняют друг друга, способствуя созданию на занятиях атмосферы взаимоуважения, формируя устойчивую мотивацию, интерес к обучению.

И здесь принцип гуманизма в образовательном процессе перекликается с принципом поликультурности, призывая подходить к другим, непохожим на привычное, явлениям с уважением, со стремлением понять это явление. Именно гуманизм в сочетании с поликультурностью позволяет объединить на занятиях по вокалу два очень непохожих направления в развитии певческого искусства. Найти в них точки соприкосновения, как с исполнительских позиций, так и с репертуарных.

Принцип гуманизма помогает создать благоприятный психологический климат, как на занятиях, так и во вне учебное время, как в процессе общения студента и преподавателя, так и в общении студентов между собой. Реализация этого принципа способствует формированию у студентов идеи об уникальности, самооценности личности, ее уважения и признания за ней права на самовыражение.

Принцип диалогичности (М. М. Бахтин, В. С. Библер, М. С. Каган и др.) является важнейшим условием организации учебно-познавательного процесса. На основе этого принципа формируется понимание взаимосвязи музыкального искусства разных народов, разных жанров. Обращаясь к данному принципу, преподаватель помогает студентам раскрыть, понять и практически освоить диалог столь различных вокальных культур и в плане исполнительской техники, и стилевых особенностей репертуара. Тем более если учесть, что классическая европейская музыка – это многонациональный феномен, сложившийся из достижений народов разных стран: Италии,

Франции, Германии, Испании, России, Норвегии и др. Более того, классическая музыка не мыслима без фольклора этих стран.

Именно принцип диалогичности в значительной степени способствует установлению доверительных, уважительных отношений между преподавателем и студентов в процессе обучения. Благоприятный психологический климат, о котором говорилось как об одном из педагогических условий взаимодействия народного и классического вокала, базируется именно на этом принципе. Реализуя в своей педагогической практике данный принцип, преподаватель помогает студентам не только изучить, понять необходимый объем профессиональных знаний, но и способствует повышению мотивации у своих учеников, развитию их личностных качеств. Помимо этого, реализация принципа диалогичности приучает студентов к уважительному общению друг с другом.

Принцип эмоционального насыщения (Е. И. Макарова, Лу Цзямэй и др.) помогает создать наиболее благоприятную среду для взаимодействия народного и классического вокала в процессе занятий. Музыка, а особенно вокальная – одна из наиболее эмоциональных сфер деятельности человека. Изучение народного и классического вокала, их сравнение и анализ музыкальных образов произведений различных жанров требует от студента соответственного эмоционального настроения, сопереживания, даже эмпатии (если исходить из диалогичности в искусстве), понимания. Без создания преподавателем соответствующего эмоционального настроения музыкальное восприятие произведений, осознание их сущности не сможет найти необходимый отклик в душе студента. В формировании необходимой эмоциональной атмосферы важную роль играет не столько педагогический репертуар, в том числе для прослушивания и анализа, сколько личность самого преподавателя. Преподаватель становится центральной фигурой в образовательном процессе, помогая студентам полнее, глубже понять суть

предлагаемых музыкальных произведений, сопоставить их, проанализировать их взаимосвязь. Опираясь на этот принцип и на личный педагогический опыт, мы предлагаем создавать развивающую пространственную среду, как одно из важнейших педагогических условий взаимодействия народного и классического вокала на занятиях в университете.

Принцип поликультурности (А. С. Петелин, Ту Синин, И. С. Кобозева и др.), как отмечалось ранее, лежит в основе изучения народного и классического вокала во взаимодействии. Народная музыка Китая и классический вокал, основывающийся на традициях западной цивилизации, весьма несхожи между собой и по средствам, и по путям музыкального выражения, и по музыкальному содержанию, и по духовно-нравственному, эстетическим позициям. И здесь речь идет как раз о возможности интеграции национальных и всеобщих культурных ценностей на основе культурного диалога.

Соблюдение этого принципа важно как для России, так и для Китая, потому что обе страны многонациональны по своему составу и культурному многообразию. На принципе поликультурности формируется уважительное отношение к своеобразным ценностям народного вокала. Создание самобытных национальных культур и одновременно принятие культур других народов, стремление к единению в музыкально-творческом взаимодействии – это одно из важнейших положений принципа поликультурности.

Принцип интеграции (М. М. Безруких, И. С. Сердюкова и др.) также играет немаловажную роль при изучении народного и классического вокала. Принцип интеграции функционирует здесь и в совокупности знаний об истории развития музыкального искусства Китая в единстве и многообразии составляющий его жанров, и во взаимодействии народного и классического

вокала как двух ветвей мирового музыкального искусства. При реализации этого принципа происходит налаживание внутренних связей между изучаемыми областями знания.

Принцип обратной связи (А. В. Баяндин, С. К. Коровин и др.) дает преподавателю возможность соотносить поставленные им задачи с реальным их воплощением, то есть, как студенты в итоге поняли и усвоили новый материал. Используя принцип обратной связи, педагог научает студентов – будущих учителей музыки, налаживать такую связь, умению выстраивать взаимоотношения со своими будущими учениками.

В вокальном образовании наличие такой обратной связи между педагогом и студентом играет важную роль. Ведь мало того, чтобы студент знал то или иное произведение, его автора, время и место его создания, но важно понять, как эмоционально он его воспринял.

Принцип творческой активности (К. А. Абульханова-Славская, Л. С. Выготский, Э. К. Сэт и др.) позволяет преподавателю инициировать студента к поиску проявления взаимодействия народного и классического вокала, направляет его внимание к пониманию как исторических, так и музыкальных корней этого взаимодействия. Стимулируя творческую активность студента, педагог тем самым побуждает его к проявлению инициативы, творческого подхода, самореализации.

Принцип креативности (Н. С. Лейтес, А. М. Матюшкин и др.) направлен на дополнение и обогащение принципа творческой активности, что способствует развитию способностей студента. Понять, увидеть вокальное сочинение по-своему, с позиций своего опыта, своего эмоционального восприятия, проникнуть во взаимодействие народного и классического вокала в разных культурных аспектах – это всё показатель творческого роста студента.

В заключении подчеркнем, что приведенные нами одиннадцать *дидактических принципов* – историзм, культуросообразность, гуманизм, диалогичность, эмоциональное насыщение, поликультурность, интеграция, обратная связь, творческая активность, креативность – функционируют при освоении студентами традиционного и классического вокала не автономно. Они находятся во взаимосвязи, часто дополняют друг друга.

Охарактеризованные принципы являются для преподавателя вокала основным вектором, методическим инструментом в организации воспитательно-образовательной работы. Они требуют от него высоко уровня искусствоведческой (особенно музыковедческой), психолого-педагогической, общей эстетической и философской компетентности. О широкой профессиональной подготовке будущих учителей музыки, ее дисциплинарном разнообразии еще более тридцати лет назад писала Л. А. Рапацкая [2].

Данные дидактические принципы находятся во взаимосвязи со следующими методологическими подходами: *культурологическим, личностно-ориентированным, деятельностным, системным*.

Остановимся на наиболее значимом для заявленной темы. Реализация в работе со студентами класса вокала **культурологического подхода** (Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, А. Р. Лурье, В. П. Зинченко и др.) позволяет более широко исследовать различные проявления культурной жизни народа в их взаимодействии. Изучение феномена взаимодействия народного и классического вокала с позиций культурологического подхода позволяет рассматривать этот процесс не только с чисто музыкальных позиций, а с точки зрения всего культурно-исторического процесса развития китайского народа, рассматривать этот феномен взаимодействия как важнейшую часть всей китайской культуры, истории страны, формирования жизненных укладов, норм и традиций.

Народный и классический вокал в системе высшего образования Китая не являются чем-то отделенным от общего культурного развития, как Китая, так и человечества. Культурологический подход позволяет расширять рамки познания, применять новые средства обучения, способствуя формированию не только вокальной культуры студента, его теоретико-практических знаний, но и осознанию ценности этого явления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования. Учебник для студентов высших пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2004. – 336 с.
2. Рапацкая Л. А. Формирование художественной культуры учителя музыки. Монография. – М.: Прометей, 1991. – 137 с.
3. Сизова Е. Р. Профессиональная подготовка специалистов в системе классического музыкального образования: Автореф. дис. ... док. пед. наук. – Челябинск, 2008. – 43 с.
4. Сю Хайлин. Педагогическая деятельность и теория традиционной оперы в древнем Китае // Музыкальное искусство. – 1997. – № 3. – С. 58-64.
5. Ушинский К. Д. Педагогика. Избранные работы. – М.: Юрайт, 2019. – 258 с. – (Антология мысли). – URL: https://mx3.urait.ru/uploads/pdf_review/A847F256-D1C4-43EE-90DE-745EFE5EDE77.pdf (urait.ru) (дата обращения: 31.01. 2022).

REFERENCES

1. Abdullin E. B., Nikolaeva E. V. Teoriya muzy`kal`nogo obrazovaniya. Ucheb-nik dlya studentov vy`sshix ped. ucheb. zavedenij. M.: Akademiya, 2004. 336 p.
2. Rapaczkaya L. A. Formirovanie xudozhestvennoj kul`tury` uchitelya muzy`ki. Monografiya. – M.: Prometej, 1991. 137 p.

3. Sizova E. R. Professional'naya podgotovka specialistov v sisteme klassicheskogo muzykal'nogo obrazovaniya: Avtoref. dis. ... dok. ped. nauk. Chelyabinsk, 2008. 43 p.
4. Syu Xajlin. Pedagogicheskaya deyatel'nost' i teoriya tradicionnoj opery` v drevnem Kitae // Muzy`kal`noe iskusstvo. 1997. # 3. P. 58-64.
5. Ushinskij K. D. Pedagogika. Izbranny`e raboty`. M.: Yurajt, 2019. 258 p. (Antologiya my`sli). URL: https://mx3.urait.ru/uploads/pdf_review/A847F256-D1C4-43EE-90DE-745EFE5EDE77.pdf (urait.ru) (accessed: 31.01. 2022).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Рощин Сергей Павлович

доктор педагогических наук, профессор
департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: sergey_rosh@bk.ru

Филиппова Людмила Сергеевна

кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: lyudmila_filippova@list.ru

Андреева Евгения Вадимовна

студентка магистратуры
департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: ev.andreeva@gmail.com

Афанасьев Владимир Васильевич

доктор педагогических наук,
профессор департамента педагогики
Институт педагогики и психологии образования,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: vvafv@ya.ru

Roshchin Sergey P.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

Filippova Lyudmila S.

Associate Professor,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

Andreeva Evgeniya V.

Second year Master's student,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts,
Moscow State University

Afanasyev Vladimir V.

Doctor of Pedagogy,
Professor of the Department of Pedagogy,
Institute of Pedagogy and Psychology of Education,
Moscow City University

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ВЗРОСЛЫХ ОБУЧАЮЩИХСЯ В СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается проблема развития творческих способностей взрослых в процессе занятий изобразительным искусством в системе дополнительного образования. Авторами рассматриваются данные о психофизиологических особенностях обучающихся данной возрастной категории, в особенности в области психологии творчества. В обучении взрослых людей рисунку и живописи с целью развития у них творческих способностей, с учетом отсутствия специальной подготовки, теоретических знаний об изобразительной грамоте и практических навыков в рисовании, авторы основываются на принципах андрагогики, представленных в тексте статьи.

Ключевые слова: художественная педагогика, художник-педагог, изобразительное искусство, андрагогика, дополнительное образование, эстетическое развитие.

THE ISSUE OF CREATIVE ABILITIES DEVELOPMENT FOR ADULT STUDENTS IN THE MODERN SYSTEM OF ADDITIONAL ART EDUCATION

Abstract. The article deals with the problem of developing the creative abilities of adults in the process of practicing fine arts in the system of additional education. The authors consider data on the psychophysiological characteristics of students in this age category, especially in the field of the psychology of creativity. In teaching adults to draw and paint in order to develop their creative abilities, taking into account the lack of special training, theoretical knowledge of visual literacy and practical skills in drawing, the authors rely on the principles of andragogy presented in the text of the article.

Keywords: art pedagogy, art teacher, fine art, andragogy, additional education, aesthetic development.

Все больше взрослых людей самых разных профессий выбирают своим хобби занятия изобразительным искусством. Для этого они приходят в художественные студии или занимаются на онлайн-курсах и мастер-классах. Несмотря на то, что на практике дополнительное художественное образование для взрослых широко распространено, в целом характер занятий изобразительным искусством с этой возрастной категорией в учреждениях дополнительного образования имеет во многом ситуативный, случайный характер. В данной статье мы рассматриваем особенности развития творческих способностей у взрослой аудитории при обучении изобразительному искусству в системе дополнительного образования.

Деятели науки в области теории и практики изобразительного искусства, художники и педагоги постоянно работают над совершенствованием теоретических основ обучения рисунку и живописи в сферах основного, дополнительного детского и профессионального художественного образования. При этом обучение взрослых в дополнительном художественном образовании исследуется менее активно и имеет ряд нерешенных вопросов.

Взрослые обладают специфическими возрастными и психологическими особенностями. Психологически зрелый человек опирается на достаточный жизненный опыт, способен к самоанализу, может планировать траектории своего личностного развития. Согласно многочисленным исследованиям в области возрастной психологии в контексте творческого потенциала личности, в возрасте 30-40 лет совершается наибольшее количество научных открытий, творческих свершений. «Р. Вудвортс писал, что старыми людьми сделано лишь незначительное число открытий, а людьми среднего возраста -

сравнительно небольшое и что период от 20 до 40 лет наиболее благоприятен для открытий... И. Я. Перна (1925), проанализировав биографии нескольких сотен ученых, пришел к выводу, что пик творческой активности, определенный по датам опубликования важнейших трудов, свершений, открытий и изобретений, приходится на 39 лет» [6, с. 36]. Многочисленные исследования ученых в области психологии творчества говорят о том, что данная возрастная категория людей обладает большим творческим потенциалом, несмотря на отсутствие базового художественного образования.

Как правило, взрослые люди, которые работают в далекой от искусства сфере, воспринимают рисование как досуг и выбирают его в качестве хобби. Для них работает множество студий и творческих объединений, однако такие образовательные практики по сути своей не несут обучающего характера и направлены на освоение отдельных технологических приемов, они не представляют собой системное обучение изобразительной грамоте.

В своем исследовании мы ориентируемся на традиции художественного образования и классический системный подход к обучению изобразительному искусству и развитию творческого потенциала обучающихся. Своей задачей мы видим сохранение традиций в области методики обучения изобразительному искусству и трансформацию методов и форм обучения рисунку и живописи в системе дополнительного образования взрослых. Развитие творческого потенциала взрослой аудитории с помощью классических подходов, а также популяризация художественного образования и эстетического воспитания являются актуальными направлениями современной художественной педагогики: «Сегодня актуальной задачей государственной политики в сфере образования и воспитания человека стало создание условий для возможности его самореализации в разнообразных творческих объединениях и студиях.

Важное место в этом процессе занимают образовательные учреждения системы дополнительного образования» [8, с. 3].

Отметим, что на сегодняшний день в обществе сформировалось несерьезное отношение к занятиям изобразительным искусством. Свою роль в этом сыграла атмосфера легкого времяпровождения, которая ассоциируется с занятиями рисованием, а также многочисленные маркетинговые обещания обучить рисунку и живописи за короткий срок. Кроме того, широко распространено мнение, что художнику совсем необязательно иметь подготовку и базовые знания для самореализации.

Все эти факторы приводят к тому, что ожидания взрослых обучающихся не соответствуют их возможностям и возможностям педагога. Работа над рисунком требует большого интеллектуального напряжения. Если студенты художественных вузов тратят на освоение изобразительной грамоты годы и понимают, что эти знания дают им основу будущей карьеры, то у взрослых, рисующих «для себя», такой мотивации нет. Сложно требовать серьезных усилий от взрослого человека, пришедшего отдохнуть и расслабиться в нерабочее время. Но противоречие состоит в том, что ожидаемые результаты зачастую остаются неоправданными, и взрослый ученик выходит из художественной студии недовольным собой и разочарованным.

Таким образом, педагогу приходится лавировать между необходимостью передавать обучающимся обширные знания и формировать изобразительные навыки и тем, чтобы рисование оставалось для них отдыхом и праздником. Одни преподаватели идут по пути применения классических методов обучения на уровне профессионального образования, другие проводят развлекательные мастер-классы. Первый подход приводит к тому, что не бросают занятия только самые стойкие – люди с глубокой внутренней мотивацией. Второй подход не несет в себе образовательной

составляющей и фактически ничему не учит, кроме технологического аспекта.

В основе обучения взрослых изобразительному искусству следует учитывать принципы андрагогики, которые успешно применяются во многих научных отраслях. Перечислим семь основных принципов и расшифруем, как их можно применять в контексте художественного образования.

1. Взрослому принадлежит ведущая роль в процессе обучения. Это означает, что большое внимание должно уделяться самостоятельной творческой деятельности, поощрению инициативы со стороны обучающегося, его собственных творческих идей и устремлений.

2. Обучающийся стремится к самореализации, к самостоятельности, он осознает себя зрелой личностью. Этот принцип вытекает из первого, и его соблюдение требует от преподавателя деликатности и бережного отношения к ученику. Ученик должен понимать, как те или иные действия способствуют его самореализации, приближению к достижению его целей.

3. Взрослый человек обладает бытовым и социальным опытом, который может быть положен в основу обучения. Соблюдение этого принципа помогает обучающимся в развитии глазомера и наблюдательности. В силу психофизиологических особенностей, взрослые обучающиеся более внимательны и наблюдательны, что особенно важно в рисовании с натуры.

4. Деятельность взрослого обучающегося направлена на решение важной жизненной проблемы и достижение конкретной личной цели. Следовательно, творческие задания и учебные задачи, заявленные педагогом, должны быть направлены на решение тех проблем, которые взрослый ставит перед собой в процессе обучения. Цель обучения стоит определить в самом начале образовательного процесса, как только взрослый приходит на занятия изобразительным искусством. Его целью может быть желание украсить своими картинами дом, дарить их родным и друзьям, сохранять впечатления

из путешествий. При этом цель обучающегося может быть и более амбициозной: самореализация как художника, участие в творческих выставках и конкурсах.

5. Взрослый нацелен на безотлагательное применение полученных в ходе обучения знаний, навыков и умений. Теория и практика в обучении изобразительного искусства следуют друг за другом нераздельно.

6. Обучение взрослого ограничено временными, бытовыми и социальными факторами. Это означает, что педагог должен с уважением и деликатностью относиться к жизненным обстоятельствам обучающегося. Например, не стоит надеяться на выполнение взрослым обширных домашних заданий, значительную часть материала необходимо отрабатывать во время занятий.

7. Обучение взрослых требует совместной деятельности обучающегося и преподавателя. Этот принцип действует на всех этапах обучения от планирования до оценки. Таким образом, от педагога требуется наладить партнерство со своими учениками, давать им возможность рефлексии, создать психологически безопасную творческую атмосферу.

Следует отметить особенную роль мотивации в обучении взрослых людей основам изобразительной грамоты. Как правило, обучающиеся зрелого возраста приходят на занятия рисунком и живописью с большим желанием и интересом, так как обучение изобразительному искусству для них в данном случае не является необходимостью. Известно, что дети бывают не всегда мотивированы к занятиям изобразительным искусством, несмотря на то, что они посещают различные объединения и учреждения дополнительного образования. Это может связано с давлением со стороны семьи, с необходимостью подготовки и совершенствования своих навыков в области рисунка и живописи для дальнейшего обучения или поступления в вуз. Студенты также могут терять мотивацию в процессе обучения, что

может быть связано с различными факторами, такими как: слишком большая учебная нагрузка и сильная утомляемость, способность к быстрой смене увлечений, характерная для молодежи и другие факторы. При этом, взрослые люди, несмотря даже на свою большую занятость, приходят к рисованию с осознанием творческой деятельности для личных целей, умеют ценить и распределять грамотно свое время и силы. Обучающиеся данной возрастной категории являются эмоционально зрелыми и состоявшимися в социальном и профессиональном плане людьми, имеющими уникальный опыт в абсолютно разнообразных сферах жизни, и творчество для них – это новая возможность для самореализации, мечта, которая наконец-то готова осуществиться. При этом важно отметить, что и ожидаемые результаты от учебно-творческого процесса, как и уровень критического отношения к себе и своему творчеству у взрослых достаточно высок.

В связи со всем вышесказанным особенное значение в процессе обучения взрослых изобразительному искусству приобретает сотрудничество и партнерство педагога и ученика: «Мотивация обучения учащихся и мотивация преподавания находятся в прямой зависимости друг от друга: учащиеся, получая образование на высоком научно-методическом уровне организации учебного процесса, имеют тенденцию к повышению мотивации обучения, так же, как и преподаватель, чувствуя соответствующую отдачу и заинтересованность учеников, стремится к улучшению качества подачи материала». [12, с. 139] Обучение взрослых основам изобразительной грамоты имеет определенную специфику, достаточно серьезно отличающуюся от обучения детей и подростков, а также от профессиональной художественной подготовки студентов в вузах и колледжах. В ходе занятий педагог и ученик превращаются в партнеров и между ними происходят взаимные процессы, способствующие культурному, эстетическому развитию личности, расширению кругозора, развитию

креативности (в том числе педагога в подборе форм и методов подачи учебного материала).

Художественно-образовательный процесс в условиях дополнительного образования взрослых должен иметь осознанный и личностно-ориентированный характер. Системное применение принципов андрагогики способствует улучшению образовательных результатов и повышению мотивации у взрослых обучающихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буровкина Л. А. Культурное наследие как фактор духовного развития личности в системе художественного образования // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. – С. 152-156.
2. Громкова М. Т. Андрагогика: теория и практика образования взрослых: учеб. пособие. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 497 с.
3. Дубровин В. М., Чеканцев П. А. Об алгоритмах обучения основам художественно-композиционной грамотности // Преподаватель XXI ВЕК. – 2019. – № 4. – С. 178-183.
4. Змеев С. И. Технология обучения взрослых: учебное пособие. – М.: Академия, 2002. – 128 с.
5. Игнатьев С. Е. К вопросу о современных проблемах художественного образования / С.Е. Игнатьев, А.В. Игнатьева // Современные проблемы высшего образования, теория и практика: Актуальные проблемы творческого образования в период пандемии. – М.: УЦ Перспектива, 2021. – С. 424-430.
6. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб.: Питер, 2009. – 448 с.
7. Корешков В. В. Формирование эстетической культуры личности в процессе практической деятельности // Перспективы развития культуры и искусств в образовательном пространстве столичного мегаполиса. – М, 2017. – С. 124-130.

8. Наумова Ю. В. Развитие художественно-творческих потребностей взрослых участников изостудии на примере китайской живописи «Гохуа»: Автореф. дис... кан. пед. наук. – М., 2020. – 28 с.
9. Николаева Г. Ю., Семенова М. А. Значение развития творческих способностей в современном мире // Наука и технологии: актуальные вопросы, достижения, инновации: сборник докладов и материалов II Национальной научно-практической конференции. – М.: Институт непрерывного образования, 2018. – С. 142-147.
10. Рощин С. П. Живопись. Основы теории и практики. – М.: Центр Медиа Проектов «АБФ», 2008. – 216 с.
11. Рощин С. П. Рисунок: монография / Под ред. С. П. Рощина. – М.: Перо, 2019. – 136 с.
12. Рощин С. П. Мотивация художественного образования как важнейшая задача методики преподавания изобразительного искусства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 4(30). – С. 139-143.
13. Филиппова Л. С. Практика как основа профессиональной подготовки и образования художника-педагога // Перспективы развития современной культурно-образовательной среды столичного мегаполиса. – М.: УЦ Перспектива, 2018. – С. 267-272.

REFERENCES

1. Burovkina L. A. Kul'turnoe nasledie kak faktor duhovnogo razvitija lichnosti v sisteme hudozhestvennogo obrazovanija // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. 2019. Pp. 152-156.
2. Gromkova M. T. Andragogika: teorija i praktika obrazovanija vzroslyh: ucheb. posobie. M.: JuNITI-DANA, 2015. 497 p.
3. Dubrovin V. M., Chekancev P. A. Ob algoritmah obuchenija osnovam hudozhestvenno-kompozicionnoj gramotnosti // Prepodavatel' XXI VEK. 2019. # 4. Pp. 178-183.
4. Zmeev S. I. Tehnologija obuchenija vzroslyh: uchebnoe posobie. M.: Akademija, 2002. 128 p.

5. Ignat'ev S. E. K voprosu o sovremennyh problemah hudozhestvennogo obrazovanija / S.E. Ignat'ev, A.V. Ignat'eva // Sovremennye problemy vysshego obrazovanija, teorija i praktika: Aktual'nye problemy tvorcheskogo obrazovanija v period pandemii. M.: UC Perspektiva, 2021. Pp. 424-430.
6. Il'in E. P. Psihologija tvorчества, kreativnosti, odarennosti. SPb.: Piter, 2009. 448 p.
7. Koreshkov V. V. Formirovanie jesteticheskoy kul'tury lichnosti v processe prakticheskoy dejatel'nosti // Perspektivy razvitija kul'tury i iskusstv v obrazovatel'nom prostranstve stolichnogo megapolisa. M, 2017. Pp. 124-130.
8. Naumova Ju. V. Razvitie hudozhestvenno-tvorcheskih potrebnostej vzroslyh uchastnikov izostudii na primere kitajskoj zhivopisi «Gohua»: Avtoref. dis... kan. ped. nauk. M., 2020. 28 p.
9. Nikolaeva G. Ju., Semenova M. A. Znachenie razvitija tvorcheskih sposobnostej v sovremenom mire // Nauka i tehnologii: aktual'nye voprosy, dostizhenija, innovacii: sbornik dokladov i materialov II Nacional'noj nauchno-prakticheskoy konferencii. M.: Institut nepreryvnogo obrazovanija, 2018. Pp. 142-147.
10. Roshhin S.P. Zhivopis'. Osnovy teorii i praktiki. M.: Centr Media Proektov «ABF», 2008. 216 p.
11. Roshhin S.P. Risunok: monografija / Pod red. S. P. Roshhina. M: Pero, 2019. 136 p.
12. Roshhin S.P. Motivacija hudozhestvennogo obrazovanija kak vazhnejshaja zadacha metodiki prepodavanija izobrazitel'nogo iskusstva // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2009. # 4(30). Pp. 139-143.
13. Filippova L. S. Praktika kak osnova professional'noj podgotovki i obrazovanija hudozhnika-pedagoga // Perspektivy razvitija sovremennoj kul'turno-obrazovatel'noj sredy stolichnogo megapolisa. M.: UC Perspektiva, 2018. Pp. 267-272.

Новикова Любовь Валерьевна

кандидат педагогических наук, доцент
департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: novikovalubov@mail.ru

Мамонтов Константин Вадимович

кандидат педагогических наук, доцент
департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: mamontov_kv@mail.ru

Супряга Карина Александровна

магистрант
департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: karina.supryaga@bk.ru

Novikova Lyubov V.

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

Mamontov Konstantin V.

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

Supryaga Karina A.

Master's Student,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts
Moscow City University

СТРИТ-АРТ И ЕГО ПРИМЕНЕНИЕ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. Статья посвящена истории и развитию такого современного направления в искусстве, как стрит-арт и его вариантам применения в системе дополнительного образования в общеобразовательной школе. Стрит-арт - это также общение со зрителями через произведения.

Самое важное в них это энергетика, заряд, который посылает автор, мысль, которую он хочет донести.

Ключевые слова: стрит-арт, дополнительное образование, общеобразовательное учреждение, методика, граффити, творческий подход.

STREET ART AND ITS APPLICATION IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION AT THE LESSONS OF FINE ARTS IN SECONDARY SCHOOLS

Abstract. The article is devoted to the history and development of such a modern art direction as street art and its application in the system of additional education in secondary schools. Street art is also a communication with the audience through the works. The most important thing in them is the energy, the charge that the author sends, the idea that he wants to convey.

Keywords: street art, additional education, general education institution, methodology, graffiti, creative approach.

«Художники и писатели обязаны немедленно взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать все бокалы и груды городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов. Пусть отныне проходя по улице, гражданин будет наслаждаться ежеминутно глубиной мысли великих современников. Пусть улицы будут праздниками искусства для всех». В. Маяковский, Д. Бурлюк, В. Каменский («Газета футуристов», 1918 г.)

Стрит-арт (англ. Street art-уличное искусство) - направление в современном изобразительном искусстве, которое ориентируется на городскую среду, другими словами имеет яркий урбанистический характер.

Граффити является существенной частью стрит - арта. По другому граффити называют спрей-артом. Но нельзя считать, что граффити и стрит-арт это одно и то же. К нему также могут относиться постеры (только не

коммерческие), всевозможные трафареты, а также различные скульптурные инсталляции и т.п. В уличном искусстве велика роль каждой детали, мелочи, тени, цвета, линии. Художник вписывает себя в это искусство, создавая свой стилизованный логотип - «уникальный знак» и изображает его на участках городского ландшафта. Суть стрит-арта не присваивание территории и «раскраска» стен, а в том, чтобы завязать «диалог» и показать различную сюжетную программу.

В 2012 году открылся музей стрит-арта в Санкт-Петербурге. Его цель хранить и делиться информацией об уличном искусстве, помогать реализоваться проектам молодых талантливых художников.

В России граффити, в его современном значении, появилось вначале 80-ых, и было связано с хип-хоп культурой. Кроме рисования райдеры того времени занимались ещё реп-музыкой и брейк-дансом. Сейчас этой взаимосвязи почти нет, и каждое течение развивается самостоятельно. Из общего у них остались только исторические точки соприкосновения и схожесть по энергетике.

Одним из первых отечественных граффити художников стали Крыс, Баскет и Навигатор. Олег Баскет был из Ленинграда, в Калининграде – Максим Навигатор. Вместе они представляют работу «Первая волна граффити в СССР». Вадим Мейкшанс, известный всему российскому граффити-миру как Крыс, родился и вырос в Риге, откуда по всему СССР в 80-е и 90-е распространялись веяния современной западной культуры – хип-хоп, рейвы, брейк-данс, граффити. Еще в середине 80-х, во время поездок по танцевальным фестивалям или с миссионерской целью продвижения граффити и брейк-данс в союзных республиках, Вадим познакомился с Олегом Баскетом и Максом Навигатором. Но полноценное формирование граффити в России ожидалось в конце 90-х. С тех пор многое изменилось. Уже из граффити выросло новое направление - стрит-арт. Помимо создания

работ на улице райдеры стали практиковать создание студийных произведений, также появилась возможность выставляться не только на улицах, но и принимать участие в выставках и фестивалях.

Внутренняя свобода и желание быть частью этого безграничного искусства, что осталось неизменным, несмотря ни на что. Искусства живущего среди людей.

По началу все идеи, рисунки, эскизы к проектам черпались из журналов, которые «ходили по рукам». Видеоклипы ставились на паузы и снятые там граффити перерисовывались. Многие вдохновлялись, находили себя в рисовании и разработках шрифтов. Многие кто начинал рисовать граффити понимали, что, заикливаясь на скетч-буках и ограничивая себя в формате, они приходили к нонсенсу и выходом было пробовать себя на более больших форматах, тогда они сразу начинали вникать в суть этого искусства. Сразу становилось понятно как ложатся линии, разбирали технические особенности граффити.

Для этих художников процесс рисования граффити – словно приключения, юношеский максимализм, огромный интерес. В их понимании, это «Комплекс супермена» – то есть что-то вынести и уйти, а то, что ты принёс останется «висеть». И как в преступном мире вернуться на место «преступления» и увидеть, то, что ты создал. Зачастую граффити рисуют по ночам, от чего они сталкиваются с непониманием со стороны общества, а особенно со стороны родных. Самые негативные высказывания идут к «бомбингу», к количественному, быстрому и нелегальному нанесению граффити.

Граффити открывает возможность к поездкам, к новым знакомствам, к объединению людей, идей. Порой, для начинающих художников это важнее, чем само рисование граффити. Как они считают, что первый раз пусть и получается криво и неловко, но ярко и необычно. Для многих граффити – это

первый шаг в огромном творческом пути. Также, чтобы стать частью этого круга знакомых и выделяться из него райдеры придумывают себе «теги» – подписи, которые представляют псевдонимы граффити художников. Часто после первых рисунков, граффитчики понимают, что это у них навсегда. Пытаются убедить родных, что граффити – это не только буквы, это есть монументальная живопись. Интерес представляется рисовать ещё и рано утром, когда людей очень мало.

«Я отношусь к этому спокойно, когда там моя работа исчезает со временем, мне кажется за этим очень интересно наблюдать, потому что это такая жизнь работы, то есть она рождается во время процесса рисования, спустя какое-то время живёт, стареет, благодаря погодным условиям, хулиганам. Уличное искусство недолговечное, оно может быть закрашено, испорчено, поверх работы может появиться другая работа. Это очень соответствует нашему времени, поколению, всё очень быстро меняется» [4]. «Если хочешь, чтобы твоя работа оставалась целая, нарисуй её у себя в скетч буке или на холсте и повесь дома, положи в сейф и никому не показывай. А если ты рисуешь на улице и у тебя там через 3 дня закрашивают, а ты потом пену изо рта пускаешь, но ты будь готов, ты же на улице рисуешь» [4]. Эти высказывания очень точно отражают суть уличного искусства. Оно мгновение, комета, которая пролетела и оставила свой яркий след, который начинает блёкнуть и исчезает навсегда. Оставив после себя лишь впечатление и воспоминание.

«Бафф», то есть удаление граффити со стен и поездов, это часть жизни граффитчиков, особые правила, которых не избежать, нужно только смириться. Если не будет баффа, то настанет хаос на улицах. А если не будет рисунков, то будут чистые стены. Даже здесь, казалось бы, на улицах, где не свойственны правила – есть свой компромисс, баланс, равновесие.

После выполненной работы, она уже не принадлежит автору, она становится во власти улицы и с ней может случиться всё, что угодно. Если горит или сносится дом, то произведение идёт следом за ним, это уже жизнь самого граффити.

Граффити – философская вещь. Оно, словно замок из песка на пляже, – есть короткие моменты восхититься этим и оценить этот момент, потом волна накатывается, смывает всё это, оставляя след только в памяти автора и зрителей.

В наше время культура граффити и самого стрит-арта набрали огромные обороты, стали очень массовыми. Нет улицы, где бы его не было, оно заполнило все пространства. Помимо самостоятельного направления, оно нашло своё отражение в дизайне и в интерьере. Художники, старых взглядов высказываются по поводу того, что в связи с этим граффити теряют свой смысл. Но с другой стороны, это не так, оно просто преобразовывается, давая почву для новых идей и реализации. Тем более, это было неизбежно, всё в мире искусства эволюционирует, оно подстраивается под время. Прослеживается положительный момент, что сейчас эстетика граффити и стрит - арта переходят в масс-медиа. Становится открытым наследием для последующих работ. Это значит, что силами тысяч художников достигнута цель: признания граффити не как отдельной части мировой культуры, а его неотъемлемой частью. Тяжело дать точного определения граффити. Потому что это такая смесь, собранная из стольких разных вещей, словно снежный ком, который катится с горы, вбирая в себя всё новое-новое и не понятно, что из этого выйдет и это очень интересно! Граффити помогает почувствовать пространство, когда сочетаешь его с архитектурой [1].

Как и в других направлениях искусства у стрит-арта есть свои устоявшиеся классические каноны и новизна, по-другому можно сказать – «новая школа», она отбрасывает стандарты. Стрит-арт, в первую очередь, –

это форма. «Старая школа» придерживается как раз пропорции. Здесь не обязательно всё вычерчивать до сантиметров, но гармония здесь достигается с помощью этих правил. Сейчас, «новая школа» – это акцент на цвета. Это колористика.

Вместе с тем, по сути, всё, что делает граффити это хорошо забытое старое, просто идёт заимствование из других художественных дисциплин. До конца непонятно, что и откуда вытекает. Даже те, кто занимается граффити, не до конца это понимают.

Кто-то считает, что граффити – это часть стрит-арта. Другие разделяют эти понятия, а третьи делят на «миллион» подпунктов эти понятия. Но ясно одно, они неотделимо друг от друга.

Многие художники не понимают тех, кто относится к этому серьёзно. В реалиях, кроме граффитчиков их произведения никому не нужны и все те, кто пишет свои имена, кроме других райдеров, это никому не интересно. Да зрители хотят того или нет всё равно взаимодействуют с этими рисунками, но ко всему остальному они относятся равнодушно. Это нужно понимать и не придавать этому слишком серьёзное значение. В первую очередь авторы делают граффити для себя, а потом уже для других и это естественно. Но говорить, что ты делаешь только для себя, не беря в расчёт других людей эгоизм. Люди также живут с художником в одном городе [2]. Это такое же их пространство.

Когда они говорят, что для них не имеет значение, что о них подумают, это ложь. Если бы им было всё равно, то они бы не рисовали на улицах, можно было бы дома рисовать спокойно. Если граффитчик выходит рисовать на улицу, то ты уже работаешь на аудиторию, поэтому нужно учитывать её мнение. Не может существовать творчество без зрителя.

Стрит-арт – это также общение со зрителями через произведения. Самое важное в них это энергетика, заряд, который посылает автор, мысль, которую он хочет донести.

Ещё одним видом граффити являются шрифты, когда люди смотрят на них, они видят что-то несуществующее, и зачастую воспринимают как абстракцию. В таких случаях авторы отказываются объяснять суть шрифта. Художники просто выражают себя. Для выражения себя служат сюжеты, зачастую это борьба чего с чем то, политика, экология и многое другое. Важнее зацепить зрителя. Это должно быть больше, чем просто рисунок, это должна быть почва для размышлений. Если нет собственного отношения к миру-то рисунок превращается в ленивую пассивность. Проще рисовать злость, ужас, чем радость и любовь. Казалось бы, почему? Скорее всего, это исходит именно из психологии человека: всегда легче накричать, чем сказать, что любишь человека, попросить прощения. Оказывается, как всё взаимосвязано.

Часто возникает вопрос: что важнее идея или техника?

Мнения разделяются, но ясно одно, что техника в свою очередь всегда завораживает, но это чувство быстро проходит, а вот когда ты видишь задумку, которая находит отклик в твоей душе, это уже совсем другое дело. Даже если техника не безупречна, но, если есть мысль, это важнее. Техника-это средство всего лишь, а идея – это всё. Всегда интересно для граффитчиков наблюдать реакцию людей. Стрит-арт – это не просто создание простых графических изображений, оно имеет огромную социальную роль. Хоть граффити – для многих считается вандализмом. Но многие художники придерживаются внутренней культуры. Зачастую они против рисования на храмах, культурных памятников и не поддерживают этого, не приносят вреда своим творчеством.

Ещё интересный способ заполнить городские пустоты – это «Микрострит-арт» произведения маленького масштаба, вписанный в городскую среду. Невероятный полёт творчества для многих художников!

Фактура, отломанные куски стен также вызывают огромный интерес граффитчиков. Бумага, холст не даёт таких возможностей из-за ограниченности формата, на улицах такого нет.

Часто правительство идёт навстречу художникам и выделяет специальные места, так называемые «Хол-оф-фэйш», на которых рисовать граффити законно, на таких рейтеры, прежде всего, создают качественные сложные работы. Также на асфальтах часто можно увидеть «Мадоннари» – рисунки с эффектом иллюзии трёхмерного объекта. Граффитчики на протяжении своей жизни сталкиваются не только с недопониманием родных, но и правоохранительных органов, и самих жителей. По словам, граффитчиков их часто «принимают», видя в их руках кисти и валики, нежели баллончики. Первое они воспринимают положительно, воспринимают как настоящих художников.

Их часто не воспринимают серьёзно. Говоря о том, что такие люди застряли в детстве. Что у них не будет семейного будущего, потому что они об этом, якобы, не задумываются [3]. Но, несмотря на это, они творят, с целью отстранить людей от рутины и «раскрыть» им глаза.

Ещё одним видом этого направления является «Холтрейн» (граффити на всей поверхности целого состава поезда) и «Холкар» (граффити в полную высоту и длину отдельного вагона поезда). Раскрашивая поезда, многие художники дожидаются утра и отслеживают расписание, чтобы «поймать» этот поезд и посмотреть на реакцию людей. Они искренне не понимают, почему это принимают за вандализм. Ведь они не испортили состав поезда, они всего лишь изменили его цвет. Но пока это не принимается. Может быть со временем это примут как отдельное направление искусства.

Но как такое сумбурное, противоречивое направление в искусстве можно включить в систему дополнительного образования и тем более в общеобразовательную школу? Это кажется невозможным. Но можно поразмыслить над этим.

Многие школьники жалуются на то, что на уроках рисования им скучно. Это зависит от многих факторов. Зачастую это – однообразие. Дети привыкли к стандартным форматам бумаги, холстов и прочих поверхностей для творчества. Никто не говорит о том, что всё нужно кардинально менять, методика обучения изобразительного искусства должна оставаться неизменной. Но разнообразить её стоит. Другой, но уже социальной проблемой является – национализм в школе, недопонимание учителей и учащихся, родителей, как со своими детьми, так и с учителями.

Всегда для того, чтобы наладить отношения между кем-то помогала совместная работа над каким-либо делом, тем более, если это будет творческая работа. Коллективную работу – как один из методов обучения никто не отменял, кроме того она является очень продуктивной. Вспомним, что в игре дети лучше всего развиваются, потому что заинтересованы, а если учащиеся ещё и мотивированны, в этом для них польза в двойне. Все мы рисовали на асфальтах в школе, делились на группы или участвовали составом классов. Проводились конкурсы и давались темы для творчества. А что если всё это направить на стрит-арт? Ничего не мешает поднять социальные проблемы и выразить их на стенах. Но только пусть это сделают дети. Сами или в сотрудничестве с другими детьми, с родителями и с учителями. Чтобы они думали, какими средствами можно нарисовать и обыграть ту или иную проблему, каким образом привлечь внимание зрителей. Стрит-арт научит ребенка мыслить масштабнее, выражать своё мнение, передавать свои мысли и чувства посредством изобразительного искусства, работать с пространством и формами, научить учитывать

окружение, местный ландшафт, способствует развитию чувства композиции в более глобальном смысле, конечно если это начальные классы им понадобится помощь учителей и родителей, тем же лучше. Здесь важную роль играет и эстетическая сторона деятельности, дети научатся пониманию, что хорошо рисовать и писать, а что плохо. Вобрать в себя лучшее, что есть из стрит-арта!

Можно проводить различные конкурсы, как в самой школе, так и на районном, городском уровне. За старания вознаграждать городскими региональными грамотами, грантами! Стрит-арт выведет качество обучения изобразительного искусства на более новый уровень. Нужно лишь не бояться и действовать!

Таким образом, уличное искусство, а по-современному стрит-арт является неотъемлемой частью нашей жизни. Он стал самостоятельным направлением искусства очень давно и продолжает удивлять и восхищать своим многообразием. Так же он может стать частью творческой жизни общеобразовательных учреждений, в том числе и школах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багина Е. И. Граффити и архитектура // ПРОЕКТ БАЙКАЛ. 2018. – Т. 15. – № 56. – С. 100-101.
2. Белкин А. И., Ионесов В. И. Особенности психо-культурного опосредования ментальности авторов граффити и процесса мультикультурной интеграции // Известия Самарского научного центра РАН. – 2011. – Т. 13. – № 2. – С. 1494.
3. Новикова Л. В., Зюзина Ю. О. Графические элементы и принципы визуального сопровождения культурных мероприятий и актуальных проектов в области культуры и искусства // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. Материалы Пятой

Межвузовской научно-практической конференции. – М., 2020. – С. 589-592.

4. Фильм про «Стрит-арт» [Электронный ресурс]. – URL: <https://m.youtube.com/watch?v=Y4sxRlk4Rmc&t=3830s> (дата обращения: 12.12.2021).

REFERENCES

1. Bagina E.I. Graffiti i arkhitektura // PROEKT BAIKAL. 2018. V. 15. # 56. Pp. 100-101.
2. Belkin A.I., Ionesov V.I. Osobennosti psikho-kul'turnogo oposredovaniya mental'nosti avtorov graffiti i protsessa mul'tikul'turnoi integratsii // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN. 2011. V. 13. # 2. P. 1494.
3. Novikova L.V., Zyuzina Yu.O. Graficheskie elementy i printsipy vizual'nogo soprovozhdeniya kul'turnykh meropriyatii i aktual'nykh proektov v oblasti kul'tury i iskusstva // Sovremennye problemy vysshego obrazovaniya. Teoriya i praktika. Materialy Pyatoi Mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. M., 2020. Pp. 589-592.
4. Fil'm pro «Strit-art». URL: <https://m.youtube.com/watch?v=Y4sxRlk4Rmc&t=3830s> (accessed: 12.12.2021).

Умеркаева София Шавкатовна

кандидат педагогических наук, доцент,
департамент социально-культурной деятельности и сценических искусств,

Институт культуры и искусств,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

e-mail: sofiya333@yandex.ru

Павлова Анна Алексеевна

магистр социально-культурной деятельности,
практикующий игротехник и организатор массовых мероприятий,

e-mail: nysja96@yandex.ru

Umerkaeva Sofiya Sh.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts,

Institute of Culture and Arts,

Moscow City University

Pavlova Anna A.

Master of Social and Cultural Activities,
Practicing game Technician and Organizer of Public Event,

Moscow City University

РАЗВИТИЕ SOFT-SKILLS У ПОДРОСТКОВ СРЕДСТВАМИ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ФОРМАТЕ ОНЛАЙН

Аннотация. В статье актуализируется проблема развития навыков soft-skills у подростков средствами проектной деятельности. Профессиональные навыки требуют постоянной актуализации, тогда как основные «гибкие навыки» формируются неосознанно в результате повседневного опыта, наблюдения за взрослыми, в общении со сверстниками. Однако более эффективно этот процесс осуществляется в результате целенаправленной работы по развитию гибких навыков в условиях совместной организованной деятельности.

Ключевые слова: soft-skills, навыки, подростки, проект, онлайн, мероприятие.

DEVELOPMENT OF SOFT-SKILLS IN ADOLESCENTS BY MEANS OF PROJECT ACTIVITIES IN THE ONLINE FORMAT

Abstract. The article highlights the problem of developing soft-skills in adolescents by means of project technologies. Professional skills require constant updating, while the basic «flexible skills» are formed unconsciously as a result of everyday experience, observation of adults, in communication with peers. However, this process is carried out more effectively as a result of purposeful work on the development of flexible skills in the conditions of joint organized activities.

Keywords: soft-skills, skills, teens, project, online, event.

Резкий скачок технического развития от индустриального к постиндустриальному обществу во многих странах привел к тому, что главной ценностью стала информация. Это преобразует привычную многоступенчатую бюрократическую иерархию во многих отраслях, сокращая необходимость в вертикальной иерархии принятия решений, а новая управленческая парадигма называется экспертами инфократией.

Информация становится новой формой власти, поэтому эффективному лидеру необходимо оставаться в курсе новейших тенденций, следить за актуальной литературой, новостями, теориями, технологиями, событиями не только в своей, но и смежных областях. Делать это с ростом количества информации становится все сложнее, поэтому именно работа с информацией, ее поиск, анализ, структурирование, хранение становится одним из важнейших навыков.

Нарастающие темпы изменений в жизни современного общества приводят и к тому, что современные подростки, в отличие от поколения их родителей, лишены «роскоши» в течение всей жизни работать в одной и той же области без смены профессии и постоянного обучения. Так, по статистике Росстата, более 60% людей не работают по специальности. Среди выпускников ВУЗов эта цифра составляет 31%, среди выпускников

колледжей и техникумов – около 50% [6]. Также по данным ТАСС, 47% россиян планировали сменить работу в 2021 году [4].

Современным подросткам приходится постоянно учиться новому, а концепция непрерывного образования Life long learning (LLL) является одной из ключевых в понимании настоящего и будущего лидерства. Возросшие требования к подросткам, быстрые изменения темпа жизни, отсутствие навыков эмоционального интеллекта и коммуникации приводят к ухудшению печальной статистики подростковых самоубийств.

Особенно резкое ухудшение ситуации произошло во время пандемии COVID-19 и самоизоляции, которая значительно усложнила жизнь тем, кто подвергается физическому или сексуальному насилию [7]. Это свидетельствует о том, что у современных подростков должны быть развиты навыки действия в условиях неопределенности, эффективной коммуникации, разрешения конфликтов для успешного преодоления кризисных ситуаций.

В настоящее время, в век информационных технологий и технологических прорывов, подростки все больше заменяют живое общение на виртуальное. Перейдя на виртуальное общение, подросток теряет возможность развития «гибких» навыков, которые потребуются ему для решения неформальных задач в реальной жизни. Это приводит к тому, что подростки не могут справиться с возрастающей во взрослой жизни нагрузкой, определиться с профессией и впоследствии найти работу. Сегодня недостаточно «просто хорошо делать свою работу в какой-либо сфере», нужно уметь представить ее результаты, взять на себя ответственность и найти общий язык в команде для повышения общих показателей эффективности.

Анализ состояния разработанности проблемы показал, что навыки soft-skills и надпрофессиональные навыки исследовали такие зарубежные авторы,

как Ю. Аппело, Р. Бояцис, Д. Гоулман, П. Друкер, Отто Ф. Кернберг, Стивен Р. Кови, Д. Коллинз, Э. Макки и др.

Исследованию soft-skills подростков посвящены научные труды отечественных ученых (Е. А. Климов, Ю. В. Копытова, Е. С. Кузьмин, Б. Д. Парыгин, А. И. Пригожий, А. Г. Сорокова, Л. И. Уманский и др.).

Различные аспекты лидерства рассматриваются в работах М. Емельяновой, А. Н. Лутошкина, А. В. Петровского, Л. И. Уманского и др.

Применение проектного метода в условиях досуговой деятельности исследуют Г. М. Бирженюк, А. В. Бычков, В. Васильев, Г. И. Грибкова, Ю. В. Громыко, В. В. Гузеев, Д. Жак, А. П. Марков, К. Н. Поливанова, И. С. Сергеев, С. Ш. Умеркаева и др.

Развитию soft-skills подростков средствами проектной деятельности уделяют внимание в своих трудах А. Г. Базунова, И. В. Белецкая, Ю. В. Беляева, А. Е. Бубякина, Л. Г. Дьячкова, Л. Н. Жиглова, Д. Е. Житова, Л. Г. Климушкина, Н. Н. Логинова, Н. В. Матяш, О. В. Панова, Д. В. Парыгина, Е. К. Скоромец, Л. С. Хрусталева и др.

Анализ специальной литературы по проблеме исследования позволяет констатировать, что существует значительное количество научных публикаций отечественных ученых, раскрывающих исторические и теоретические аспекты досуга и культурно-досуговой деятельности, в рамках которых поднимается проблема развития soft-skills у подростков. Однако работ, рассматривающих специфику и технологии развития soft-skills навыков подростков средствами event-проектов, недостаточно.

Согласно каталогу профессий «Атлас новых профессий» [1], изданному в России в 2020 году, к надпрофессиональным навыкам и умениям относят системное мышление, межотраслевую коммуникацию, управление проектами, бережливое производство, программирование, клиентоориентированность, мультиязычность и мультикультурность, работу

с людьми, работу в условиях неопределенности, навыки художественного творчества [8, 9], экологическое мышление.

Развитие soft-skills навыков позволяет подросткам лучше понять себя, научиться управлять своей жизнью. Ведь только от них самих зависит, в какой мере их личные качества помогут им сделать успешную профессиональную карьеру, выстроить партнерские отношения, эффективно общаться.

В настоящий момент образовательная система не успевает за темпом общественных изменений, и современные подростки оказываются на выходе из школы и университета без навыков, необходимых для существования в VUCA-среде [10].

VUCA – современный мир нестабильности (volatility), неопределённости (uncertainty), сложности (complexity) и неоднозначности (ambiguity), описанный Р. Йохансенom, противопоставляется soft-skills качествам – Vision (видению), Understanding (пониманию), Clarity (ясности) и Agility (быстроте) (модель VUCA Prime).

Эффективным решением данной проблемы является проектная деятельность, которая сегодня с успехом внедряется в образовательные учреждения в связи с усложнением корпоративных организационных структур [3]. Создаются проектные офисы на базе школ и учреждений дополнительного образования. Проектная деятельность помогает освоению различных социальных ролей, развитию навыков общения, социальной активности, сотрудничества и работы в команде, умения искать и обрабатывать информацию, критически переосмысливать ее, принимать решения на ее основе [2].

Процесс становления и развития личности в проектной деятельности обогащается собственным опытом, жизненными и воспитательными ситуациями. Подростки получают навыки проектирования, реализации

проекта на практике и анализа собственной деятельности, приобретают опыт партнерского взаимодействия со сверстниками и взрослыми (учителями, администрацией, родителями, представителями различных учреждений и организаций).

Проанализируем event-проект «Путь лидера» по развитию навыков soft-skills у подростков, разработка и реализация которого осуществлялась в рамках летней программы «Полевая онлайн-академия проектного менеджмента» (онлайн-формат «Регата-2020»).

Программа «Регата-2020» завершила годовой цикл мероприятий проекта «Школа городских компетенций» компании «Норильский Никель» (проект направлен на развитие компетенций современного горожанина – цифровой и финансовой грамотности, проектного мышления, soft-skills). Программа «Регата-2020» включала в себя чередование двух форматов взаимодействия с аудиторией: «берег» (день встреч, мероприятий, заданий, практикумов, выступлений спикеров в формате ZOOM-встреч) и «гонка» (день мастер-классов, мероприятий, самостоятельной работы проектных групп и консультаций (по заявкам участников). К участию в реализации проекта были приглашены все зарегистрированные участники; место проведения – онлайн-формат; используемые ресурсы – Интернет и Интернет сервисы, сайты, социальные сети и команда проекта.

Участие в мероприятиях позволило подросткам пройти путь от основ проектирования, работая с авторской технологией «Конструктор проектов», до самостоятельной реализации event-проектов. Ключевым мероприятием стала ярмарка идей, на которой подростки защищали проекты уже проведенных мероприятий. Участники проекта освоили практические основы конструирования цельного сценария от идеи до законченного текста; технику свободного письма (фрирайтинг), разрешения конфликтных ситуаций, поиска волонтеров и партнеров, составления сметы, создания афиши,

создания события в социальных сетях и инструментов его продвижения, создания лендингов и презентаций; получили свой первый опыт публичных выступлений при защите проектов.

В процессе подготовки инициативных проектов была использована технология «Конструктор проектов», разработанная А. С. Прутченковым и С. А. Прутченковой [5]. Конструктор проектов – это инструмент, который помогает быстро погрузиться в основы проектной деятельности и приступить к разработке проекта. Конструктор состоит из 20 базовых карточек с описанием основных этапов проекта, а также вопросами для экспертизы. С помощью набора карточек участники описывают этапы, выстраивают логику проекта в зависимости от цели и особенностей целевой аудитории.

Технология «Конструктор социальных проектов» обладает несколькими преимуществами в отличие от обычной типовой схемы работы над проектами, при которой участники вынуждены следовать определенной жестко заданной структуре. Одним из таких преимуществ является, например, визуализация (оформление) материалов проекта, которая помогает самой группе более рельефно представить авторский замысел, а в дальнейшем провести успешную презентацию и защитить свою проектную идею.

В процессе подготовки собственных проектов участники научились эффективно работать в команде, решать конфликты, распределять время и роли, а также продвигать командные event-проекты. Финальным мероприятием стала гавайская онлайн-вечеринка, которую подготовили участники проекта (они организовали квиз, флешмоб, конкурс костюмов, игру в гавайскую мафию и подвели результаты проекта в неформальной обстановке).

Реализация проекта осуществлялась в дистанционном режиме с применением современных сервисов («Zoom», «Flora LMS iSpring»,

«MyQuiz», «Canva», «Miro»), социальных сетей («Вконтакте», «Instagram», «Facebook»), мессенджеров («WhatsApp», «Telegram»).

В ходе реализации проекта основную сложность составила разница в часовых поясах участников проекта (Москва, Мурманская область GMT+3), Норильск GMT+7, Чита GMT+9), которая внесла корректировки в содержание программы проекта и возможности совместной работы участников.

Ключевыми партнерами проекта «Путь лидера» стали: Управление социальной политики ПАО «ГМК «Норильский Никель» и Фонд гражданских инициатив «Диалог». Информационными партнерами проекта выступили школы, участвующие в реализации проекта, а также другие проекты компании «Норильский Никель»: «IMake», «Перемена», форум «SvetON», Комитет гражданских инициатив, СМИ: «Агентство социальной информации», «Телекомпания Тв-21: Все новости Мурманска и Мурманской области», Интернет-издание KN51, Интернет-портал «Северный город Норильск», «Учительская газета».

В связи онлайн-форматом проведения мероприятий возможности взаимодействия участников проекта друг с другом были несколько ограничены. Однако это позволило расширить аудиторию проекта, в частности, увеличить количество спикеров и участников (в очном формате предыдущих лет реализации проекта было задействовано 50-60 человек); организовать новые интерактивные форматы работы (онлайн-квесты, онлайн-квизы, интерактивные доски). Участникам было проще проявлять инициативу, задавать вопросы, организовывать мероприятия самостоятельно. Таким образом, поставленные задачи, направленные на актуализацию интереса подростков к развитию собственных soft-skills навыков, создание оптимальных условий для развития soft-skills и лидерских качеств у подростков, поддержку и реализацию подростковой инициативы в event-

сфере, увеличение охвата целевой аудитории в социальных сетях (более 200 человек), были успешно решены.

Проект осуществлялся в рамках стратегической благотворительной программы «Мир новых возможностей» компании «Норильский Никель», цель которой состоит в создании благоприятных условий и возможностей для устойчивого развития регионов присутствия. Подростки получают необходимые опыт и навыки, которые помогут им не только в трудовой сфере, но и в жизни. Навыки Soft-skills редко можно получить в рамках образовательного процесса, поэтому функцию по их развитию берут на себя подобного рода социально-культурные инициативы.

Социальная значимость проекта определяется тем, что подростки привлекают внимание к городским проблемам, не всегда очевидным для взрослых, самостоятельно создают те условия, в которых им было бы комфортно находиться. В перспективе это позволит уменьшить большой отток молодежи, которая не предпочитает возвращаться в город после обучения в высших учебных заведениях. Результаты проекта имеют отлаженный социальный эффект, выражающийся в создании комфортной городской среды, а также появлении новых возможностей и инициатив для проведения досуга подростков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атлас новых профессий 3.0. / Под ред. Д. Варламовой, Д. Судакова. – М.: Интеллектуальная Литература, 2020. – 456 с.
2. Грибкова О. В. Проектная деятельность как средство культурно-просветительной работы с молодежью в условиях столичного мегаполиса / С. Ш. Умеркаева, О. В. Грибкова // Искусство и образование. 2019. № 5 (121). С. 231-239.
3. Панова Н. Г. Некоторые аспекты профессиональной подготовки бакалавров социально-культурной деятельности в условиях

- педагогического вуза / Н. Г. Панова, С. Ш. Умеркаева // Современные наукоемкие технологии. – 2017. – № 2. – С. 141-146.
4. Почти половина россиян планируют сменить профессию в 2021 году [Электронный ресурс]// Источник ТАСС. – URL: <https://tass.ru/ekonomika/11015407> (дата обращения: 26.11.2021).
 5. Прутченков А.С. Конструктор социальных проектов в летнем лагере / А. С. Прутченков, С. А. Прутченкова // Народное Образование. – 2020. – № 2 (1479). – С. 180-186.
 6. Статистика РОССТАТ по трудоустройству выпускников [Электронный ресурс]. – URL: <https://rosstat.gov.ru/folder/70843/document/88401> (дата обращения: 26.11.2021).
 7. Статистика суицидов во время пандемии COVID-19 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.bbc.com/russian/features-56090219> (дата обращения: 28.11.2021).
 8. Умеркаева С. Ш. Воспитание художественного вкуса как музыкально-педагогическая проблема // Концепт. – 2015. – № 6. – С. 106-110.
 9. Умеркаева С. Ш. Музыкально-стилевой подход к воспитанию художественного вкуса личности // ЦИТИСЭ. – 2015. – № 1 (1). – С. 24.
 10. Хрусталева Л. С. Формирование навыков soft skills в рамках общественно-образовательного проекта / Актуальные вопросы образования в XXI веке: материалы всероссийской научно-практической конференции; ответственный редактор Т. В. Белевских. – Мурманск: Мурманский арктический государственный университет, 2019. – С. 292-299.

REFERENCES

1. Atlas novyh professij 3.0. / Pod red. D. Varlamovoj, D. Sudakova. M.: Intellektual'naja Literatura, 2020. 456 p.
2. Gribkova O. V. Proektnaja dejatel'nost' kak sredstvo kul'turno-prosvetitel'noj raboty s molodezh'ju v uslovijah stolichnogo megapolisa / S. Sh.

- Umerkaeva, O. V. Gribkova // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2019. # 5 (121). Pp. 231-239.
3. Panova N. G. Nekotorye aspekty professional'noj podgotovki bakalavrov social'no-kul'turnoj dejatel'nosti v uslovijah pedagogicheskogo vuza / N. G. Panova, S. Sh. Umerkaeva // *Sovremennye naukoemkie tehnologii*. 2017. # 2. Pp. 141-146.
4. Pochti polovina rossijan planirujut smenit' professiju v 2021 godu // *Istochnik TASS*. URL: <https://tass.ru/ekonomika/11015407> (accessed: 26.11.2021).
5. Prutchenkov A.S. Konstruktor social'nyh proektov v letnem lagere / A. S. Prutchenkov, S. A. Prutchenkova // *Narodnoe Obrazovanie*. 2020. # 2 (1479). Pp. 180-186.
6. Statistika ROSSTAT po trudoustroystvu vypusnikov. URL: <https://rosstat.gov.ru/folder/70843/document/88401> (accessed: 26.11.2021).
7. Statistika suicidov vo vremja pandemii COVID-19. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-56090219> (accessed: 28.11.2021).
8. Umerkaeva S. Sh. Vospitanie hudozhestvennogo vkusa kak muzykal'no-pedagogicheskaja problema // *Koncept*. 2015. # 6. Pp. 106-110.
9. Umerkaeva S. Sh. Muzykal'no-stilevoj podhod k vospitaniju hudozhestvennogo vkusa lichnosti // *CITISJe*. 2015. # 1 (1). Pp. 24.
10. Hrustaleva L. S. Formirovanie navykov soft skills v ramkah obshhestvenno-obrazovatel'nogo proekta / *Aktual'nye voprosy obrazovaniya v XXI veke: materialy vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii; otvetstvennyj redaktor T. V. Belevskih*. Murmansk: Murmanskij arkticheskij gosudarstvennyj universitet, 2019. Pp. 292-299.

Семенова Дарья Алексеевна
кандидат педагогических наук,
старший преподаватель департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: semenovad@mgpu.ru

Semenova Daria A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior lecturer Department of Musical Art,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В МОСКОВСКОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. Автор статьи обобщает опыт проведения студенческой учебной и производственной практики для студентов кафедры музыкального искусства Института культуры и искусств Московского государственного педагогического университета за последние три года, в том числе в контексте гибридного обучения. Рассмотрены проблемы организации и обучения студентов-интернов, раскрыты возможности их решения в условиях, налагаемых современной образовательной средой и covid-ограничениями. В статье уделяется место анализу текущей ситуации с режимными ограничениями, как для студентов, так и для учащихся школ и институтов, описываются возможные пути сценариев решения, выделяются важные акценты в формировании компетентности современных студентов-музыкантов, будущих учителей. В статье также приводятся примеры работы со студентами из реальной практики в московской школе № 1788, описываются методы работы куратора стажировки, освещается текущее содержание образования. Автор анализирует потребности современной образовательной среды московской школы в специфических компетенциях будущего учителя и определяет пути их удовлетворения в рамках курсов стажировки студентов. Внимание уделяется аспектам, связанным с текущей ситуацией инклюзии в школе, которые проявляются в способах

формирования у учащихся соответствующих компетенций во время обучения.

Ключевые слова: федеральный государственный образовательный стандарт, прохождение практики будущим педагогом-музыкантом, учебная и производственная практика, инклюзивный класс, учащиеся с ОВЗ, профессиональная компетентность.

EXPERIENCE IN CONDUCTING STUDENT TEACHING PRACTICE IN A MOSCOW SCHOOL

Abstract. The author of the article summarizes the experience of conducting student educational and industrial practice for students of the Department of Musical Art of the Institute of Culture and Arts of the Moscow State Pedagogical University over the past three years, including in the context of hybrid learning. The problems of organization and training of student interns are considered, the possibilities of their solution in the conditions imposed by the modern educational environment and covid-restrictions are disclosed. The article gives a place to the analysis of the current situation with regime restrictions for both students and pupils of schools and institutes, describes possible ways of decision scenarios, identifies important accents in the formation of the competence of modern music students, future teachers.

The article also provides examples of working with students from real practice in Moscow school No. 1788, describes the methods of the work of the internship curator, and highlights the current content of education. The author analyzes the needs of the modern educational environment of the Moscow school in the specific competencies of the future teacher and determines the ways to meet them as part of the students' internship courses. Attention is paid to aspects related to the current situation of inclusion in the school, which are revealed in the ways in which students form the relevant competencies during training.

Keywords: federal state educational standard, practice as a future teacher-musician, educational and industrial practice, inclusive class, students with disabilities, professional competence.

Подготовка московского студента МГПУ в рамках курса практики включает разнообразные составляющие, которые подчас изменяют содержание и форматы обучения. Так, проекты, которые ВУЗ поддерживает и осуществляет, диктуют некоторые из этих изменений. Олимпиада «Я-профессионал», сертификация «Московский учитель» входят в программы практик разных курсов. Также отвечая потребностям города, студенты учатся принимать участие в предметных диагностиках московских школ.

В ходе выполнения заданий олимпиады учащиеся знакомятся с важными составляющими профессии: умением подготовить и провести модельное занятие, провести самопрезентацию, решить проблемный кейс по общению с родителями и многое другое. Сертификация «Московский учитель» проверяет студентов в форме демонстрационного экзамена по компетенциям WorldSkills (проверка умений разработки и организации внеурочной деятельности с обучающимися, а также взаимодействия с родителями и коллегами), дает возможность студентам почувствовать себя внутри современного образовательного рынка. Здесь студенты могут попробовать себя презентовать среди специалистов и директоров образовательных учреждений. Участие в предметных диагностиках связана напрямую с наблюдением за такой важной частью образовательного процесса, как проверка знаний. Все эти направления позволяют студенту до фактического начала педагогической деятельности примерить на себя роль учителя с ее современными сложностями и привилегиями.

Но все же основной частью прохождения курсов практики по-прежнему остается наблюдение студентов за образовательным процессом,

анализ наблюдаемого, а также самостоятельное проведение уроков и других мероприятий в рамках школьной образовательной жизни. Один из важных этапов наблюдения связан у студентов с погружением в современную реальность московской школы, которая может значительно отличаться от той школы, в которой они еще недавно учились. В результате посещения школы у студентов должно возникнуть понимание современных требований, предъявляемых к профессии учителя, содержанию и формам проведения урока, контролю знаний, выполнению электронной отчетности, дисциплине. Сама образовательная среда московской школы с ее высокими требованиями безопасности, активным взаимодействием с родителями, интеграционными процессами, смешанными форматами обучения, дистанционным и гибридными режимами проведения требуют подробного знакомства и осмысления студентами.

Одна из распространенных ошибок студентов и начинающих педагогов – это начинать вести уроки ориентируясь на свой собственный ученический опыт, в котором педагог часто был лектором или авторитарной контролирующей фигурой. Такой подход обнаруживается куратором на стадии подготовки и обязательно должен быть изменен в течении прохождения практики.

В настоящем же времени, роли педагога больше смещаются в сторону модерации, организации самостоятельной деятельности детей. Фигура учителя часто становится фигурой их помощника или мастера, который может показать, как и позволить дальше делать самому. Для того чтобы этот подход стал органичным для студента необходимо сначала достаточное время наблюдения за проведением уроков, в которых подобные роли учителя будут достаточно ярко выражены. Также необходимо снабдить студентов информацией о том, какие модели урока сейчас являются самыми востребованными, какие приемы и методы предпочтительнее для детей

определенного возраста. Куратор в содружестве с педагогами школы организует посещение студентами уроков таким образом, чтобы они смогли увидеть картину реальной образовательной жизни, на всех ступенях обучения, с разным контингентом учащихся на занятиях разных форм.

Отсутствие опыта преподавательской деятельности может приводить у студентов к непониманию, какое количество времени может понадобиться учащимся для выполнения активности, прохождения теста или выполнения творческого задания, а также к неадекватному оцениванию сложности предлагаемого материала или информации – часто студенты хотят «объять необъятное» за очень короткое время. Например, при подготовке к проведению модульного занятия (20 минут), студент создал презентацию, подготовил аудиофайлы, активности, но общий хронометраж урока явно не совпадает с представлением студента о ходе работы на уроке. В этом случае становится необходимой наставническая функция педагога и куратора, которые осведомляют и советует студенту сократить объем или увеличить время на определенный фрагмент урока, помогают определиться с количеством частей, рассказывают о том как сделать урок целостным, нескучным и достаточно насыщенным деятельностью, сохранив при этом целостность содержания.

Немаловажной частью прохождения программы практик является знакомство студентов с особенностями психофизического развития школьников, так как это позволяет им формулировать цели и содержание урока, основываясь именно на этих знаниях.

Осведомленность о ведущих способах восприятия необходима для понимания способов коммуникации, правильной расстановки акцентов в донесении информации, распределении материала урока с учетом способности детей сохранять внимание и концентрацию в течение определенного времени. Понимание условий необходимых для

самостоятельного создания учениками продукта обучения в соответствии с возрастными характеристиками необходимо для правильной организации и планирования деятельности учащихся.

Отдельного внимания и изучения требует современная ситуация инклюзивного обучения. Необходимо организовать для студентов условия по получению ими представлений об организации обучения учащихся с ОВЗ в условиях инклюзии, формированию у них представлений о психолого-педагогических условиях, необходимых для таких учащихся, наблюдению за проведением уроков с детьми с различными ОВЗ, овладению современными методиками обучения, изучению современных ФГОС НОО и ФГОС ООО, которые содержат в себе разновидности программ для разных контингентов учащихся с ОВЗ. В результате этой части работы у студентов возникнет необходимая база компетенций, которые помогут им сориентироваться в ситуации инклюзивного класса. Рассмотрение проблемных кейсов по обучению учащихся с ОВЗ помогут найти студентам верные пути решения, а куратору отследить насколько точно студенты понимают все нюансы взаимодействия с детьми ОВЗ в детском сообществе. Конечно, эти задачи должны решаться не только в рамках практики, но и во время ее прохождения обязательно должны быть затронуты. Так студенты третьего курса, посетившие в рамках психолого-педагогической практики уроки с учащимися детьми с задержкой психического развития наблюдали за тем, какие учебные материалы использует педагог, какие индивидуальные задания выдаются ему на уроке, каким образом происходит взаимодействие между педагогом и учащимся, а также между другими учениками и учащимся с ОВЗ. Все эти моменты были проанализированы студентами в своих дневниках наблюдения. Впоследствии при подготовке к олимпиаде «Я - профессионал» студенты применили свои знания при создании модельных

занятий, а также во время проведения уроков в рамках производственной практики.

В современных условиях мы находимся в ситуации, когда обучение в школе осуществляется в гибридном режиме, часть обучения проводится дистанционно, а часть в режиме реального присутствия. Соответственно, наблюдение за современным образовательным процессом также может включать в себя обе эти формы. Например, часть уроков студенты наблюдают в режиме реального присутствия на обычных очных уроках, а другую часть они наблюдают в дистанционном режиме, находясь удаленно от детей и педагогов. Например, учителя проводят дистанционные занятия с учениками с использованием телекоммуникационных программ, к этим занятиям подключаются для наблюдения и анализа студенты, соблюдая все необходимые меры информационной безопасности. Например, студенты второго курса в рамках учебной ознакомительной практики наблюдали занятия в дистанционном формате, которые проводили учителя начальной школы. Будущие педагоги усваивали способы дистанционного взаимодействия с детьми, электронные материалы, презентации, видео-и-аудио файлы, использование специальных цифровых инструментов и сред, уровень самостоятельности учащихся и степень интерактивности урока. Все выводы, сделанные студентами, были отражены в дневниках практики и в дальнейшем повлияли на материалы, подготавливаемые студентами для проведения собственных уроков в онлайн режиме.

Требования безопасности здоровья, связанные с пандемией часто вносят изменения в режим прохождения самими практикантами часов наблюдения и проведения уроков. Необходимым становится одновременное использование разных режимов обучения, что также может быть организовано в смешанных режимах с использованием трансляционных технологий. То есть часть студентов могут посещать уроки дистанционно, в

то время как другая часть может посещать занятия очно, что может быть обеспечено онлайн трансляцией в реальном времени. Так, в октябре 2021 года во время проведения ознакомительной практики часть студентов вела наблюдение в очном присутствии, а часть была подключена через систему видеоконференции, затем обсуждение-рефлексия посещенных уроков состоялось полностью в дистанционном режиме.

Во время прохождения производственной практики сами студенты могут проводить уроки в дистанционном режиме в сопровождении куратора, учителя или классного руководителя. Для этого формата необходима специальная подготовка, во время которой студент будет технически обучен использованию оборудования и программного обеспечения, а также подготовит так называемую маршрутную карту или сценарий урока, в которых будут собраны все необходимые цифровые материалы, задания, цели и задачи урока, слайды с информацией или проблемными вопросами для учащихся, ссылки на видео или аудио ресурсы, тренажеры, тестовые задания, цифровые среды и др. Необходимость карты обусловлена также возможным возникновением помех или разрывов связи. При наличии карты ученики смогут продолжить обучение в этих случаях. Тестирование элементов урока между участниками группы студентов (один ведущий, остальные исполняют роли учеников) дает возможность проверить все технические и смысловые моменты, снять часть напряжения перед проведением настоящего урока, поэтому педагогу необходимо организовывать подобные тренировочные занятия для группы.

Во время подготовки куратор студента вносит необходимые коррективы в содержание, формы и ожидаемые результаты. Размещение всей цифровой составляющей внутри сценария МЭШ либо в специальной школьной внутренней системе позволит учащимся безопасно освоить содержание, не попадая в условия открытого интернета.

Необходимо также отметить, что для студентов творческих специальностей, таких как учитель музыки совершенно необходимым является умение выступать перед детьми, а также организовывать музыкальную деятельность как внутри урока, так и за его пределами, что также может быть организовано в рамках различных видов практик. Зимой 2019 года студентами ознакомительной практики второго курса был организован и проведен концерт хоровой музыки в рамках школьной благотворительной ярмарки в московской школе №1788, на которой присутствовали около 300 человек.

Отдельные коррективы вносит в систему практик реалии московской школы в летнее время. Проект «пятая смена» дает возможность освоить студентам форму работы летнего лагеря дневного пребывания на базе общеобразовательной школы. Молодые люди учатся основам вожатского дела. Осваивают приемы проектной работы, игровые практики в помещении и на улице, учатся организовывать с учащимися досуг, проводить музыкальные и двигательные занятия в максимально активном и творческом ключе. Результатами занятий становятся концертные выступления, включающие вокальные и инструментальные номера, творческие танцевально-двигательные проекты, театральные сценки. В июне 2021 года студентами третьего курса было проведено в школе №1788 около 30 занятий с детьми, в результате которых с детьми были разучены и подготовлены к выступлению многочисленные песни и игры. Опыт, полученный в результате этой практики, может быть использован студентами в будущей педагогической работе.

Современная образовательная среда школы включает в себя разнообразные форматы работы учителя музыки. Начиная с проведения уроков и заканчивая организацией проектной и интегрированной деятельности, а также проведением концертных и досуговых мероприятий в

разных режимах. Обучение студентов в рамках практики требует соответствующего практикоориентированного содержания обучения. Слаженная работа куратора практики и педагогов образовательного учреждения делает возможным максимально живую передачу педагогического опыта от действующих педагогов к студентам, дает возможность студентам получать опыт открытого наблюдения за реальным процессом обучения и непосредственно поучаствовать в нем, что в комплексе является очень важным для формирования у них необходимого уровня профессиональных компетенций для будущей педагогической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б. Основы научно-исследовательской деятельности педагога-музыканта: уч. пособие. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. – 368 с.
2. Гладилин Г. П., Якубенко В. В., Шапкин Ю. Г. Организация научно-исследовательской работы студентов во время учебной и производственной практик [Электронный ресурс]/ Г. П. Гладилин, В. В. Якубенко, Ю. Г. Шапкин // Международный Журнал Экспериментального Образования. – 2015. – № 3-3. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-nauchno-issledovatel'skoy-raboty-studentov-vovremya-uchebnoy-i-proizvodstvennoy-praktik> (дата обращения: 15.12.2021)
3. Грибкова О.В. Значение музыкального образования в современной школе // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 4. С. 102-108.
4. Грибкова О.В., Уколова Л.И., Афанасьев В.В. Основы учебно-исследовательской деятельности. Учебное пособие. - М., 2019.

5. Кондрачук Н.Д. Производственная практика как фактор формирования профессиональной компетентности студентов – будущих техников: Автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – Оренбург, 2008. – 23 с.
6. Левина И.Д., Афанасьев В.В. Моделирование показателей управления проектами в образовательном консорциуме // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 2. С. 8.
7. Низамутдинова С.М. Задачи творческого обучения и воспитания в цифровую эпоху // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 2. С. 274-281.
8. Семенюк Н. М., Лукина Е. В. Проблема систематизации учебно-методического контента МЭШ и пути ее решения (на примере предмета «Музыка») // Ребенок в современном образовательном пространстве мегаполиса. Материалы VII международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию МГПУ. – М., 2020. – С. 410-417.
9. Фрумин И.Д. Компетентностный подход как естественный этап обновления содержания образования [Электронный ресурс]. – URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library2/1242-1.php> (дата обращения: 18.09.2018).
10. 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.

REFERENCES

1. Abdullin Je.B. Osnovy nauchno-issledovatel'skoj dejatel'nosti pedagoga-muzykanta: uch. posobie. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2014. 368 p.
2. Gladilin G. P., Jakubenko V. V., Shapkin Ju. G. Organizacija nauchno-issledovatel'skoj raboty studentov vo vremja uchebnoj i proizvodstvennoj praktik / G. P. Gladilin, V. V. Jakubenko, Ju. G. Shapkin // Mezhdunarodnyj Zhurnal Jeksperimental'nogo Obrazovanija. 2015. # 3-3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-nauchno-issledovatel'skoy->

- raboty-studentov-vovremya- uchebnoy-i-proizvodstvennoy-praktik
(accessed: 15.12.2021)
3. Gribkova O.V. Znachenie muzykal'nogo obrazovaniya v sovremennoi shkole // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. T. 4. № 4. Pp. 102-108.
 4. Gribkova O.V., Ukolova L.I., Afanas'ev V.V. Osnovy uchebno-issledovatel'skoi deyatel'nosti. Uchebnoe posobie. - M., 2019.
 5. Kondrachuk N.D. Proizvodstvennaya praktika kak faktor formirovaniya professional'noj kompetentnosti studentov budushhih tehnikov: Avtoref. diss. ... kand. ped. nauk. Orenburg, 2008. 23 p.
 6. Levina I.D., Afanas'ev V.V. Modelirovanie pokazatelei upravleniya proektami v obrazovatel'nom konsortsiуме // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 2. P. 8.
 7. Nizamutdinova S.M. Zadachi tvorcheskogo obucheniya i vospitaniya v tsifrovuyu epokhu // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 2. Pp. 274-281.
 8. Semenjuk N. M., Lukina E. V. Problema sistematizacii uchebno-metodicheskogo kontenta MJeSh i puti ee resheniya (na primere predmeta «Muzyka») // Rebenok v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve megapolisa. Materialy VII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj 25-letiju MGPU. M., 2020. Pp. 410-417.
 9. Frumin I.D. Kompetentnostnyj podhod kak estestvennyj jetap obnovleniya sodержaniya obrazovaniya. URL: <http://knigi1.dissers.ru/books/library2/1242-1.php> (accessed: 18.09.2018).
 10. Ukolova L. I., Kudrinskaya I. V. Formirovanie motivatsii k uspešnoi uchebnoi deyatel'nosti obuchaemykh na zanyatiyakh po vokalu v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. T. 4. № 1. Pp. 23-33.

Курилова Юлия Григорьевна

аспирант,

кафедра музыкального воспитания и образования,

Институт театра, музыки и хореографии,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: galkax@mail.ru

Kurilova Yuliya G.

Postgraduate student,

Department of Music Education and Upbringing,

Institute of Theatre, Music and Choreography,

The Herzen State Pedagogical University

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В СЕМЬЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. Содержание статьи направлено на ретроспективный анализ музыкального воспитания ребенка дошкольного возраста в дворянской семье XIX века, как исторической традиции домашнего образования. Важной тенденцией, наметившейся в указанный период, является переосмысление ценности этапа детства как стартовой ступени для формирования у будущего члена общества необходимых навыков поведения, привитие ему ценностно-смысловых ориентиров, где важным образовательным элементом являлась музыка. Автор актуализирует проблему отсутствия совместных форм досуга в современной семье и содержательности музыкально-ценностных устремлений, обеспечивающих передачу традиций семейного музыкального воспитания.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, духовно-нравственные качества, семья, дошкольное детство, семейные традиции.

MUSICAL EDUCATION IN THE FAMILY AS A BASIS FOR FORMING THE PERSONALITY OF A CHILD OF PRESCHOOL AGE

Abstract. The content of the article is aimed at a retrospective analysis of the model of musical education of a preschool child in the space of a noble family of

the 19th century as a tradition of home education. An important trend that emerged in the specified time period is the rethinking of the value of the childhood stage as a starting stage for the formation of the necessary behavioral skills in the future member of society, instilling in him value-personal attitudes, where music was an important educational element. The author actualizes the problem of the absence of joint forms of family leisure and the content of musical and value aspirations that ensure the transmission of the traditions of modern family musical education.

Keywords: musical education, inner and moral qualities, a family, preschool childhood, family traditions.

Родители – самые главные люди для любого человека. С рождения они заботятся о здоровье малыша, создают благоприятные условия для его физиологического и психического развития. В семье происходит становление мировоззрения ребенка, взглядов, идеалов, предпочтений, привычек, именно наиболее важных составляющих личности. Немецкий педагог XIX века, основатель системы дошкольного воспитания Ф. Фрёбель трепетно относился к миру детства. Он полагал, что правильное здоровое воспитание в раннем возрасте позволяет взрослому человеку не только достойно преодолевать трудности в жизни, но и быть способным «к проявлению возвышенных чувств и поступков» [8, с. 116]. Следовательно, процесс дошкольного воспитания, в основе которого лежит развитие духовно-нравственных качеств человека, является актуальным и в современном мире.

Федеральный закон об образовании в РФ подтверждает данную мысль, где под термином *воспитание* понимается «деятельность, направленная на развитие личности, создание условий для самоопределения и социализации обучающегося на основе социокультурных, духовно-нравственных ценностей и принятых в обществе правил и норм поведения в интересах человека, семьи, общества и государства» [10]. В связи с этим, **целью**

настоящей статьи является рассмотрение исторических примеров по воспитанию в дворянской семье Российской Империи, в основе которого находился музыкальный компонент, к сожалению, утраченный в традиции семейного воспитания настоящего времени. Тем самым актуализируется проблема музыкально-ценностных устремлений в семейном воспитании современности и акцентируется отсутствие механизмов, обеспечивающих их сохранение.

Каждая эпоха вносила свои нюансы в содержание понятия «воспитание». Так, дворянская среда Российской Империи XIX века считала человека воспитанным если он мог поддержать светский разговор, знал правила этикета, владел несколькими языками, умел танцевать, соблюдал правила и нормы того круга людей, в который он был вхож. Вместе с тем, не только эти качества отличали дворянина от других сословий. Большая роль отводилась в воспитательном процессе подрастающего поколения музыке. Образованный человек того времени должен был уметь играть на каком-либо инструменте, как правило это было фортепиано, петь, свободно ориентироваться в музыкальных произведениях отечественной и европейской культуры.

По мнению О. О. Асриевой, «сложившееся понимание сущности, значения и функции музыкального воспитания в целостном воспитательном процессе опирается на идею цельности в понимании самого человека, неразрывности всех сфер его личности, при приоритетном значении духовно-нравственной среды» [3, с. 135]. Таким образом, музыка становится главным элементом в воспитании духовно-нравственных качеств, и это квалифицируется как всеобщая тенденция в семейном образовании XIX века.

Система педагогических взглядов на домашнее обучение музыке, как отмечает И. В. Анненкова [1], была подвластна ряду стимулов, среди которых выделяются микро- и макрофакторы. Последние характеризуются

изменениями в социальной и культурной сферах общества, отмеченных ростом интереса к науке и образованию, векторной направленностью на расширение гражданских свобод. События, происходящие в музыкальной культуре России XIX века, а именно развитие нотопечатания в крупных городах, интенсивность концертной жизни, становление образовательной системы педагогических кадров, появление профессионального музыкального образования можно трактовать в качестве побудительных микрофакторов [1].

Дворянская среда первой откликнулась на вышеозначенные культурные изменения, являясь примером для других слоев общества. В то время семья имела первостепенное значение, поскольку на нее возлагалась ответственность за передачу духовно-нравственных ценностей молодому поколению, формирование у него определенного образа человека как личности и как представителя общества. Непосредственно в пространстве семьи происходило усвоение норм и правил поведения, ценностей и идеалов. Характерной чертой этого времени, что крайне важно, является осмысление и новый взгляд на период детства, признание его ценности для будущего духовного развития человека. Поэтому музыка стала представлять собой «эталон культурно-нравственного воспитания и образования» [1, с. 43].

Музыкальное воспитание способствовало не только совершенствованию навыка игры на инструменте, пониманию и переживанию музыкальных впечатлений, расширению кругозора. Полученные в детстве навыки семейного музицирования путем включения детей в домашние спектакли и концерты, утренники, балы, танцевальные вечера содействовали социальной адаптации человека в обществе, поскольку «музицирование входило в систему требований к личности образованного человека в России XVIII–XX века» [1, с. 3].

При осознании благой функции обучения ребенка музыке существовала и обратная сторона домашнего музыкального воспитания, характеризующаяся, во-первых, в «подгонке» юной личности под существовавшие требования общества, и, во-вторых, в элитарности музыкального образования, «доступного лишь немногим» [3, с. 135]. Такому отношению к воспитательному процессу в дворянской среде способствовало «нормативное воспитание», в задачу которого входило «отшлифовать его личность соответственно образцу» [5, с. 13]. К сожалению, раскрытие индивидуальности ребенка, в том числе средствами музыки, было за пределами данной воспитательной парадигмы. Следовательно, музыкальное воспитание теряло свою высоконравственную миссию, идею целостного развития человека и становления его духовно-нравственной личностной сферы. Оно превратилось в маркер сословной принадлежности.

Вместе с тем многие семьи любили музыку не для статуса. Известно немало фактов, когда в условиях домашнего воспитания происходило становление музыкального вкуса и предпочтений ребенка. В частности, Н. А. Римский-Корсаков с раннего детства проявлял музыкальные способности. Это было связано с той обстановкой, которая царила у него в семье: «... отец мой играл по слуху довольно порядочно, хотя и не особенно бегло» [9, с. 1]. Из личных воспоминаний композитора: «Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать; затем трех или четырех я отлично бил в игрушечный барабан в такт, когда отец играл на фортепьяно. Отец часто нарочно внезапно менял темп и ритм, и я сейчас же за ним следовал. Вскоре потом я стал очень верно напевать все, что играл отец, и часто певал с ним вместе; затем и сам начал подбирать на фортепьяно слышанные от него пьесы с гармонией, а узнав названия нот, мог из другой комнаты отличить и назвать любой из тонов фортепьяно» [9, с. 2].

А в возрасте шести лет Н. А. Римский-Корсаков стал обучаться игре на фортепиано под руководством домашнего учителя.

Музыкой, живописью, встречами с известными писателями, художниками, музыкантами своего времени была наполнена атмосфера семьи Б. Л. Пастернака. Его отец, Леонид Осипович, был художником, а мать, Розалия Исидоровна, – достаточно востребованной концертирующей пианисткой. В их доме музыка звучала постоянно. «Музыкальные вечера у Пастернаков и в семьях их круга были часты и привычны» [7, с. 33]. Вот как характеризует свои детские музыкальные воспоминания поэт: «К звуку фортепиано в доме я привык, на нем артистически играла моя мать. Голос рояля казался мне неотъемлемой принадлежностью самой музыки» [7, с. 26]. Пожалуй, самым ярким музыкальным впечатлением из детства Б. Л. Пастернака, был вечер памяти, посвященный А. Г. Рубинштейну и Н. Н. Ге, где его мать со скрипачом И. В. Гржимали и виолончелистом А. А. Брандуковым исполняли трио П. И. Чайковского. Слушателями было семейство Толстых: Лев Николаевич, его дочь Татьяна и ее муж М. Сухотин. Это событие состоялось 23 ноября 1894 года. Как отмечал сам поэт, именно с того дня он начал себя помнить «без больших перерывов и провалов» [4, с. 19]. Исполнение музыкантов ярко врезалось в память ребенка: «Тембры струнных, особенно в камерном соединении, были мне непривычны и встревожили, как действительные, в форточку снаружи донесшиеся зовы на помощь и вести о несчастье» [7, с. 26].

Обучение игре на фортепьяно являлось целеполагающим в период дошкольного детства М. И. Цветаевой, поскольку ее мать, Мария Александровна, сама была талантливой пианисткой и ученицей Н. Г. Рубинштейна. В автобиографичном произведении «Мать и музыка» известная поэтесса вспоминает: «Когда же моим первым, явно-бессмысленным и вполне отчетливым догодовальным словом оказалась

“гамма”, мать только подтвердила: “Я так и знала”, – и тут же принялась учить меня музыке, без конца напевая мне эту самую гамму» [11, с. 9]. Около пяти лет девочку начали знакомить с нотной грамотой. Этот процесс был очень трудным для ребенка: «Если неполные пять лет вовсе не рано для букв, <...> то для нот то же неполное пятилетие бесспорно и злоторно – рано» [11, с. 15]. Младшую сестру Анастасию также с ранних лет обучали музыке, но девочки занимались без особого интереса. Поэтесса вспоминает: «Музыкального рвения <...> у меня не было. Виной, верней причиной было излишнее усердие моей матери, требовавшей с меня не в меру моих сил и способностей, а всей сверхмерности и безвозрастности настоящего рожденного призвания» [11, с. 20].

Если обратиться к биографии С. С. Прокофьева, то его знакомство с миром музыки произошло в детском возрасте благодаря матери, которая занималась его первоначальным образованием. «Сочинять музыку начал в возрасте пяти с половиной лет и вскоре сам научился записывать свои импровизации, в число которых входили и оперные опыты» [2, с. 54].

Вышеизложенные семейные варианты музыкального воспитания свидетельствуют о том, что музыкальные впечатления детства способствуют творческому развитию личности. В этом контексте следует отметить, что в России XVIII–XX века даже дети крестьян не были оторваны от музыки: их быт был пропитан обрядовостью музыкального фольклора – песнями, хороводами, закличками, прибаутками. Ребенка с малолетства водили в храм, где служба сопровождалась хором. Следовательно, музыкальный компонент присутствовал в той или иной форме в воспитательном процессе любого ребенка.

В современной действительности процесс музыкального воспитания в большинстве своем охватывает, как правило, тех детей, которые посещают детский сад, либо музыкальные студии, где с миром музыки их знакомят

педагоги. А поколение родителей XXI века, к сожалению, мало внимания уделяет музыкальному воспитанию в семье. Эта нелегкая миссия возложена на дошкольные и школьные образовательные учреждения, где благодаря музыкальным занятиям ребенок может услышать звуки акустических инструментов, прежде всего фортепиано, познакомиться с лучшими образцами музыкальных произведений русских и зарубежных композиторов, петь и музицировать в оркестре детских инструментов, окунуться в мир музыкального детского фольклора.

Большинство первоклассников даже музыкальных школ никогда не посещало музыкальный театр, не слышало скрипки, флейты и многих других инструментов, хотя сталкивается с музыкой постоянно и на невероятно громких децибелах, например, на уличных праздниках, дома, в машине. Возникает парадоксальная ситуация: при высоком уровне развития современных мультимедийных и звуковоспроизводящих технологий дети, с одной стороны, практически не слушают музыку, а с другой – происходит перенасыщение бытового музыкального фона. И такое состояние действительности порождает проблему содержательности детского репертуара и, как следствие, отношения к музыкальному искусству, ибо чрезмерное «значение музыки как бытового фона сегодня <...> – по мнению Г. П. Овсянкиной, – снижает ее высокие нравственно-воспитательные и познавательные функции» [6, с. 225].

Таким образом, развитие личности дошкольника посредством музыки зачастую является прерогативой лишь педагогов и психологов детского сада. Современные родители вспоминают о положительном ее влиянии лишь к моменту поступления ребенка в музыкальную школу, когда замечают у него интерес к творческой деятельности, либо попросту решают за него вопрос о необходимости всестороннего развития через овладение каким-либо музыкальным инструментом.

Период дошкольного детства, охватывающий первые шесть-семь лет жизни ребенка, невероятно значим в его целостном развитии. Будущим и настоящим родителям важно создавать и поддерживать семейные музыкальные традиции, наполненные художественно-эстетической содержательностью, ибо на плечах старшего поколения лежит ответственность за духовно-нравственное развитие детей и сущность их музыкально-ценностных устремлений. Что касается миссии дошкольных образовательных учреждений и, собственно, школы, то они призваны оказывать содействие этому процессу, но никоим образом не заменять институт семейного воспитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова И. В. Музыка как константа культурного пространства семьи в России XVIII – начала XX вв.: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Саранск, 2012. – 152 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Ред. и вступ. статья Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973. – 143 с.
3. Асриева О. О. Музыкальное воспитание в дореволюционной России // Мир науки, культуры и образования. – 2017. – № 2 (63). – С. 134-137.
4. Быков Д. Л. Борис Пастернак. – 10-е изд. // Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1209. – М.: Молодая гвардия, 2010. – 893 с.
5. Муравьева О. С. Как воспитывали дворянина. Опыт знаменитых семей России – современным родителям. – М.: Эксмо, 2014. – 304 с.
6. Овсянкина Г. П. Музыкальная психология. – СПб.: Союз художников, 2007. – 240 с.
7. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография. – М.: Цитадель, 1997. – 728 с.

8. Помелов В. Б. Фридрих Фрёбель и его вклад в педагогику: к 230-летию со дня рождения педагога и к 175-летию открытия им первого в истории детского сада [Электронный ресурс]// Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров, 2011. – № 4 (3). – С. 114-123. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fridrih-fryobel-i-ego-vklad-v-pedagogiku-k-230-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-pedagoga-i-k-175-letiyu-otkrytiya-im-pervogo-v-istorii-detskogo-sada/viewer> (дата обращения: 25.01.2022).
9. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906. – СПб.: типография Глазунова, 1909. – 368 с. – URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003761803 (дата обращения: 26.01.2022).
10. Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». Статья 2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://xn--273--84d1f.xn--p1ai/zakonodatelstvo/federalnyy-zakon-ot-29-dekabrya-2012-g-no-273-fz-ob-obrazovanii-v-rf#st2> (дата обращения: 25.01.2022).
11. Цветаева М. И. Одна – здесь – одна: автобиографическая проза / сост., коммент. Л. А. Мнухина. – М.: Астрель, 2012. – 759 с.

REFERENCES

1. Annenkova I. V. Muzyka kak konstanta kul'turnogo prostranstva sem'i v Rossii XVIII nachala XX vv.: dis. ... kand. kul'turologii. 24.00.01 / Annenkova Irina Vladimirovna. Saransk, 2012. 152 p.
2. Asaf'ev B. V. Izbrannyye stat'i o muzykal'nom prosveshchenii i obrazovanii / red. i vstup. stat'ya E. M. Orlovoi. 2-e izd. L.: Muzyka, 1973. 143 p.
3. Asrieva O. O. Muzykal'noe vospitanie v dorevol'yutsionnoi Rossii // Mir nauki, kul'tury i obrazovaniya. 2017. # 2 (63). Pp. 134-137.

4. Bykov D. L. Boris Pasternak. 10-e izd. / Zhizn' zamechatel'nykh lyudei: ser. biogr.; vyp. 1209. M.: Molodaya gvardiya, 2010. 893 p.
5. Murav'eva O. S. Kak vospityvali dvoryanina. Opyt znamenitykh semei Rossii sovremennym roditelyam. M.: Eksmo, 2014. 304 p.
6. Ovsyankina G. P. Muzykal'naya psikhologiya. SPb.: Soyuz khudozhnikov, 2007. 240 s.
7. Pasternak E. B. Boris Pasternak. Biografiya. M.: Tsitadel', 1997. 728 p.
8. Pomelov V. B. Fridrikh Frebel' i ego vklad v pedagogiku: k 230-letiyu so dnya rozhdeniya pedagoga i k 175-letiyu otkrytiya im pervogo v istorii detskogo sada // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Kirov, 2011. # 4 (3). Pp. 114123. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fridrih-fryobel-i-ego-vklad-v-pedagogiku-k-230-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-pedagoga-i-k-175-letiyu-otkrytiya-im-pervogo-v-istorii-detskogo-sada/viewer> (accessed: 25.01.2022).
9. Rimskii-Korsakov N. A. Letopis' moei muzykal'noi zhizni. 18441906. SPb.: tipografiya Glazunova, 1909. 368 p. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003761803 (data obrashcheniya: 26.01.2022).
10. Federal'nyi zakon ot 29 dekabrya 2012 g. N 273-FZ «Ob obrazovanii v Rossiiskoi Federatsii». Stat'ya 2. URL: <http://xn--273--84d1f.xn--p1ai/zakonodatelstvo/federalnyy-zakon-ot-29-dekabrya-2012-g-no-273-fz-ob-obrazovanii-v-rf#st2> (accessed: 25.01.2022).
11. Tsvetaeva M. I. Odnazdes' odna: avtobiograficheskaya proza / Sost., komment. L. A. Mnukhina. M.: Astrel', 2012. 759 p.

Духанина Елена Сергеевна
преподаватель кафедры архитектуры,
ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова»,
e-mail: e.dukhanina@nsuada.ru

Морозова Ольга Владимировна
кандидат архитектуры,
старший научный сотрудник,
ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова»,
e-mail: o.morozova@nsuada.ru

Dukhanina Elena S.
Lecturer,
The Department of Architecture,
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
Morozova Olga V.
Ph.D. in Architecture, Senior Researcher,
Science and Research Department,
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, NSUADA

СРЕДОВОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ С ДЕТЬМИ 7-9 ЛЕТ

Аннотация. Проектный подход к решению задач является актуальной и приоритетной методикой в дополнительном образовании детей. В статье рассматриваются особенности занятий средовым проектированием и проектной работы с детьми 7–9 лет. Особое внимание уделено темам возможных проектов, материалам и техникам. Раскрываются основные этапы и последовательность работы на примере проекта детской площадки, разработанного на занятиях в Научно-образовательном центре дополнительного образования детей и молодежи НГУАДИ (Новосибирск).

Ключевые слова: проектная деятельность, дополнительное образование детей, архитектурное проектирование с детьми 7-9 лет.

ENVIRONMENTAL DESIGN WITH CHILDREN 7-9 YEARS OLD

Abstract. The project approach to solving problems is an actual and priority methodology in the additional education of children. The article discusses the features of environmental design classes and project work with children 7-9 years

old. Special attention is paid to the topics of possible projects, materials and techniques. The main stages and sequence of work are revealed on the example of a playground project developed in the classroom at the Scientific and Educational Center for Additional Education for Children and Youth NSUADA (Novosibirsk).

Keywords: project activity, additional education of children, architectural design with children 7-9 years old.

Актуальность. Проектный подход к решению задач является актуальной и приоритетной методикой в дополнительном образовании детей. По результатам многолетней совместной работы Global Education Futures¹ и WorldSkills Russia² в 2018 году вышел доклад «Образование для сложного общества», в котором были определены глобальные тренды постиндустриального образования XXI века, характерные для многих развитых стран мира. П. О. Лукша, профессор практики Московской школы управления «Сколково», эксперт Соколовского центра развития образования и основатель инициативы Global Education Futures в России, указывает на следующие требуемые навыки будущего, называемые «4К»: коммуникация, креативность, критическое мышление и командная работа [3, с. 76]. Метод проектов сочетает в себе необходимый набор педагогических приемов и принципов, помогающих наиболее полно развивать навыки «4К».

Проектирование позволяет анализировать проблему в несколько этапов: исследование, формулировка проблемы, предложение вариантов ее решения и выбор лучшего решения из всех возможных, а также этап создания презентации и защиты этого решения. Кроме того, проектный

¹ Global Education Futures Initiative – это международная платформа для совместной работы, которая объединяет разработчиков и шерпов глобального образования для обсуждения и реализации изменений образовательных экосистем для процветающего будущего.

² WorldSkills Russia – некоммерческая организация «Союз “Молодые профессионалы (Ворлдскиллс Россия)”», представляет Российскую Федерацию в международной организации WorldSkills International (WSI), цель которой состоит в популяризации рабочих профессий, внедрении новых стандартов рабочих профессий, совершенствовании экзаменационной системы в среднем профессиональном и высшем образовании с применением стандартов WorldSkills.

подход помогает выразить идею с помощью ярких и доступных визуальных средств – макета, подробного эскиза, компьютерной графики и др.

Проектирование благоприятствует развитию мелкой моторики и пространственного мышления. Последнее учит целостному восприятию объекта, способности смотреть на него со всех сторон, развивает умозрительный навык – смотреть не только глазами, но и разумом, навык понимать структуру объемной формы, воспроизводить ее в уме, вообразить проекции, другие ракурсы и т.д.

Цель статьи – выявить и описать методику создания средового проектирования, проследить, как возрастные особенности детей 7-9 лет влияют на характер проектной работы.

Для достижения цели авторами были поставлены следующие **задачи**:

1. Изучить особенности воспитания и обучения детей младшего школьного возраста.
2. Выявить особенности и этапы проектной работы с детьми 7-9 лет.
3. Разработать план проведения занятий по проектированию средового объекта с учетом особенностей обучения детей младшего школьного возраста и реализовать данную методику на практике.

Метод проектов не является новым в мировой педагогике. Его основателем принято считать американского философа и педагога Джона Дьюи. Взяв за основу гуманистические идеи, он предлагал использовать целенаправленную деятельность учащихся для достижения реального результата. В России идеи проектного обучения возникли и развивались практически параллельно. Еще с 1905 года русский педагог С. Т. Шацкий с небольшой группой коллег (А. Г. Автухов, П. П. Блонский, Б. В. Всесвятский, Ш. И. Ганелин, В. Ф. Натали, Б. Е. Райков, И. Ф. Сладковский и др.) активно использовали проектные методы в практике преподавания [1, с. 41].

Метод проектов не всегда воспринимался однозначно среди отечественных исследователей и педагогов. Изначально С. Т. Шацкий рассматривал его как идею организации трудовой деятельности учащихся без отрыва от учебной. В 20-е годы XX века метод проектов рассматривался не только как средство развития творческой инициативы и самостоятельности в обучении, а прежде всего как инструмент установления непосредственной связи между приобретаемыми знаниями и умениями (исключительно в решении практических задач). Приверженцами этой теории были В. Н. Шульгин, М. В. Крупенина, Б. В. Игнатьев.

Интерес к методу проектов вновь возник в СССР в начале 1980-х годов в связи с новой волной интереса к идеям свободного воспитания, учетом личностного фактора в обучении и воспитании детей. С этого времени и до сих пор в периодической печати появляется достаточно много работ, посвященных методу проектов (Н. Ю. Пахомова, Е. С. Полат, И. Чечель, Б. Б. Комаровский, Н. К. Крупская, Ю. В. Михайлова, С. Т. Шацкий и др.) [4].

В исследованиях, посвященных вопросу проектирования с детьми младшего школьного возраста, проектирование рассматривается как осознанная и целенаправленная поэтапная деятельность, заканчивающаяся созданием определенного нового продукта – результата реализации этой деятельности [6, с. 22]. В аспекте детского творчества авторы считают проектом совместную творческую, ориентированную на результат, продуктивную деятельность преподавателя и обучающихся, направленную на поиск решения обозначенной педагогом проблемы.

В данной статье авторами рассматриваются особенности средового проектирования. Такие проекты позволяют привлечь внимание детей к окружающему миру. Значение этого направления растет вместе с долей соучаствующего проектирования, или принципа партиципации, в

архитектурной практике (включение в исследование и преобразование городской среды). Принцип партиципации позволяет как детям, так и взрослым стать частью городского сообщества, ощутить социальную ответственность за состояние городской среды, включиться в процессы благоустройства своего двора и микрорайона [2, с. 189]. Особенностью такого проектирования является то, что проект выполняется профессионалом с участием заинтересованных людей. В качестве экспертов могут выступать практикующие дизайнеры или архитекторы, преподаватели или студенты вузов. В случае учебного задания профессионалом выступает преподаватель, а заинтересованными участниками – учащиеся, однако тему для проекта можно выбрать актуальную и реальную. Такую методику активно используют за рубежом [7], в России она лишь набирает обороты. Первопроходцами в создании проектов с участием детей стали архитекторы бюро «Проектная группа 8» и их проект «Активация» (г. Вологда). Затем их практика распространилась в городах Казани, Уфе, Ярославле и Республике Татарстан. Активно поддерживают соучастующее проектирование архитекторы из бюро «Дружба», специалисты проектов «Город Друг» и образовательного клуба «Драконопроект».

Особенности воспитания и обучения детей младшего школьного возраста

Для правильного управления образовательным процессом советскими педагогами была разработана возрастная педагогика – раздел научных знаний, занимающийся изучением специфики учебно-воспитательной деятельности у детей разного возраста. Согласно современной педагогической периодизации, дети 7–9 лет попадают в категорию «младший школьный возраст 6–10 лет». К особенностям работы с детьми младшего школьного возраста относятся:

1. Ярko-выраженная эмоциональность восприятия и любопытство – детям 7-9 лет интересно все, они с увлечением слушают о новом, но им тяжело удерживать внимание и структурировать информацию, поэтому необходимо постепенно приучать младших школьников целенаправленно слушать и смотреть, развивать наблюдательность, терпение.

2. Слабая культура внимания – детям младшего школьного возраста нужно приложить немало волевых усилий для сосредоточения, поэтому нужно очень точно рассчитать тот объем информации, который они могут воспринять за один раз.

3. Преобладание эмоционально-образного мышления над абстрактно-логическим – младшие школьники лучше воспринимают информацию образно, с помощью форм, цветов, звуков, фактур.

4. Наглядно-образный характер памяти – безошибочно детьми запоминается материал интересный, конкретный, яркий.

5. Развитие элементов социальных чувств, формирование навыков общественного поведения (коллективизм, ответственность за поступки, товарищество, взаимопомощь и др.) [5, с. 111-114].

Особенности и этапы проектной работы с детьми 7-9 лет

Исходя из перечисленных выше особенностей обучения, в учебном процессе на занятиях с детьми такого возраста применяются следующие методические приемы:

– разделение работы на этапы и четкое разъяснение каждого из них – эта особенность носит общий характер и распространяется на все виды работ, однако следует выделить ее как отдельное положение;

– выполнение проекта параллельно с детьми с демонстрацией каждого этапа на конкретном примере – у каждого ребенка своя скорость выполнения определенного этапа работы, однако принято ориентироваться на «среднюю» скорость. Ребятам, которые работают медленнее, можно сократить объем

работы и, напротив, тем, кто работает быстро, предложить усложнить работу дополнительными элементами, декором и т.д.;

– выполнение большого количества заготовок – конечный результат работы во многом зависит не только от деления проекта на этапы, но и от качества каждого этапа. Поэтому необходимо предусмотреть заготовки для основных элементов работы (особенно это актуально для объемных композиций);

– использование общей «базы» для всех, проявление творческой составляющей у каждого в работе свести к проектированию отдельных вспомогательных элементов. Например, использовать общий шаблон для моделирования домика, однако крышу, окна, двери и т.д. каждый может скорректировать по своему желанию.

Последняя рекомендация актуальна для объемных макетов, однако также может применяться и для плоскостного рисунка. Объемная композиция сложна тем, что необходимо не только придумать свой объект, но и реализовать ее в материале. Объемно-пространственное мышление развито у всех детей по-разному, поэтому в объемных решениях очень важны заготовки и общее начало для всех.

Таким образом, чтобы выполнить средовой или архитектурный проект с детьми 7-9 лет, необходимо распределить работу на следующие этапы:

1. Выдача задания и обсуждение площадки проектирования.
2. Эскизирование, проектирование индивидуальных игровых элементов.
3. Подготовка деталей для макета, подбор материалов, создание разверток.
4. Сборка индивидуальных игровых элементов.
5. Сборка общего макета, размещение и монтаж индивидуальных игровых элементов на площадке.

6. Защита проекта.

Инструменты и материалы для проектирования могут быть совершенно разными, выбор инструментов зависит от темы и цели задания. Так, проектную работу с детьми младшего школьного возраста можно реализовать несколькими приемами и разными техниками. К ним относятся:

- графика – линеры, маркеры, цветные карандаши и фломастеры;
- аппликация с дорисовкой;
- объемное моделирование из бумаги и картона;
- смешанная техника – акварель и линер, акварель и цветные карандаши и др.

Опыт проектной деятельности на занятиях с детьми младшего школьного возраста?

Проектные темы активно используются в программах Научно-образовательного центра дополнительного образования детей и молодежи НГУАДИ¹ (НОЦ НГУАДИ). Архитектурное проектирование у детей 7-9 лет встроено в общую комплексную программу, также ежегодно проводятся короткие летние курсы (4 занятия) для ознакомления с творческой проектной деятельностью и знакомством с процессом проектирования.

В ходе учебных занятий 1-го семестра с детьми 3-го уровня обучения (8-9 лет) был выполнен проект детской площадки (рис. 1). Результатом проекта стал общий макет, где каждый ребенок разместил придуманные им детские игровые и спортивные элементы. Для объемного макета большого формата была выбрана именно коллективная форма работы, где каждый учащийся мог реализовать свой небольшой объект. Для удобства площадка была разделена на несколько зон разного вида активностей, каждый ребенок выбирал ту, которая была ему ближе всего, и придумывал для этой зоны игровой или спортивный элемент.

¹ ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крычкова», г. Новосибирск



*Рисунок 1 – Макет детской площадки, выполненный обучающимися
3-го уровня НОЦ НГУАДИ*

Площадку для проектирования предложил преподаватель, обсуждая с детьми окружающие элементы: какие дома стоят рядом, есть ли деревья, знаковые объекты и т.д. Вместе с детьми обсуждалось, что люди будут делать на этой площадке, затем сформировали функциональные зоны: игровая зона для малышей, для детей 7-10 лет, 12 и старше; спортивная зона для детей и взрослых; образовательная зона. Первые несколько занятий дети выполняли эскизы своего объекта, каждый выбрал сам ту часть площадки, которую хотел проработать (рис. 2).



Рисунок 2 – Эскиз игрового элемента

Следующие занятия были посвящены выполнению макетов. Преподаватель с каждым обучающимся обговорил конструкцию его объекта проектирования, необходимые материалы и последовательность действий. Для удобства консультации и более продуктивной работы учащиеся разделились на подгруппы в зависимости от выбранной конструкции объекта и материалов.

Когда все макеты детских игровых форм были сделаны, ребята приступили к оформлению самой площадки. Часть группы делала мощение и траву, другая часть – деревья, затем все элементы были расставлены и зафиксированы на макете. Итогом работы стала защита проекта – подробное изложение общей идеи и идеи каждого на конкретной игровой форме. На защите присутствовали архитекторы и преподаватели кафедры.

Работа над заданием проводилась в течение 9 занятий и содержала в себе несколько последовательных этапов: эскизирование, подробный рисунок самого объекта, выполнение макета собственного и коллективного, подготовка к защите и сама защита (табл. 1). Такое разнообразие действий позволило удерживать внимание детей к проекту и довести его до итога. Помимо решения проектной задачи дети получили целый ряд

художественных навыков: стилизация формы, подбор гармоничных цветовых сочетаний и текстур, чувство композиции.

Таблица 1.

Этапы и количество затраченных академических часов

№ п/п	Этап	Кол-во занятий	Кол-во ак. ч.
1	Выдача задания и обсуждение площадки проектирования	0,5	1
2	Эскизирование, проектирование индивидуальных игровых элементов	1,5	3
3	Подготовка деталей для макета, подбор материалов, создание разверток	2	4
4	Сборка индивидуальных игровых элементов	2	4
5	Сборка общего макета, размещение и монтаж индивидуальных игровых элементов на площадке	2	4
6	Защита проекта	1	2

Альтернативой создания общего группового макета площадки могли быть графический рисунок объемного изображения проектируемого игрового элемента, индивидуальный макет у каждого, серия игровых форм от каждого автора и пр.

Выводы

Проведенные занятия в НОЦ НГУАДИ с детьми 3-го уровня обучения (8-9 лет) показали, что коллективные средовые проекты играют важную роль в формировании художественно-проектных компетенций и укреплении комфортного психологического климата внутри группы.

Средовое проектирование учит быть внимательным к окружающему миру, узнавать новое о тех местах и объектах, которые окружают нас везде.

Проект как процесс учит детей добиваться своей цели путем разделения ее на отдельные задачи, понимать устройство объектов и вещей.

С учетом преобладания у детей младшего школьного возраста ярко-выраженной эмоциональности восприятия, образного мышления, а также с учетом формирования навыков общественного поведения, авторы рекомендуют выбирать близкие детям темы для архитектурного или средового проектирования. Лучше всего удаются темы, в которых младшие школьники проектируют жилища для животных (берлоги, норки «в разрезе») или создают необычные по форме здания. В качестве тем для архитектурных проектов можно использовать следующие:

- дома (как для людей, так и для птиц, животных);
- благоустройство участка возле дома;
- панорама города;
- архитектурные конструкции (арки, мосты);
- история искусств: архитектура, быт, одежда (египетские пирамиды и фараоны, римские арки и легионеры, средневековые замки и драконы, русская деревянная изба и жители Руси);
- знакомство с основными архитектурными понятиями, такими как фасад, разрез, план.

Средовое проектирование с детьми младшего школьного возраста учит работать в команде. Имитируя принцип партиципации на занятиях, преподаватель может объединять детей в небольшие творческие коллективы, где у каждого будут разные проектные роли. Объединение детей для создания одного проекта дает им опыт коллективной работы, позволяет обмениваться идеями и критическими замечаниями, дает возможность осознать реальную экономию сил и времени, предоставляемую разделением труда.

Чтобы процесс выполнения коллективного проекта был управляемым для преподавателя и понятным для обучающихся, необходимо распределить работу на этапы и выделить оптимальное время для реализации каждого из них. При выполнении проекта меньшего или большего масштаба количество этапов и учебных часов может меняться в зависимости от поставленных педагогических задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богуш Е.А. Проектная деятельность в начальной школе // Муниципальное образование: инновации и эксперимент. – 2012. – № 1. – С. 41-43.
2. Лебедева Е.В. Дети и город: на пути к соучаствующему проектированию [Электронный ресурс]/ Е. В. Лебедева, Е. А. Купряшкина, Н. Э. Ракитина // Комплексные исследования детства. – 2019. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/deti-i-gorod-na-puti-k-souchastvuyuschemu-proektirovaniyu> (дата обращения: 10.03.2021).
3. Навыки будущего. Что нужно знать и уметь в новом сложном мире. Доклад Global Education Futures. – М., 2017. – С. 96.
4. Пеньковских Е.А. Метод проектов в отечественной и зарубежной педагогической теории, и практике // Вопросы образования. – 2010. – № 4. – С. 307-318.
5. Подласый И.П. Педагогика. Кн. 1. Общие основы. Процесс обучения. – М.: Владос. – 1999. – 574 с.
6. Черняева О.Д. Проектная деятельность в системе дополнительного образования / Выпускная квалификационная работа. – Екатеринбург, 2018. – С. 51.

7. Xua L. Creative architectural design with children: a collaborative design project informed by Rhodes's theory / L. Xua, P. Izadpanahia // International Journal of Design Creativity and Innovation. – № 4 (3). – 2015. – P. 1-7.

REFERENCES

1. Bogush E.A. Proektnaja dejatel'nost' v nachal'noj shkole // Municipal'noe obrazovanie: innovacii i jeksperiment. 2012. # 1. Pp. 41-43.
2. Lebedeva E.V. Deti i gorod: na puti k souchastvujushhemu proektirovaniyu / E. V. Lebedeva, E. A. Kuprjashkina, N. Je. Rakitina // Kompleksnye issledovaniya detstva. 2019. # 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/deti-i-gorod-na-puti-k-souchastvuyuschemu-proektirovaniyu> (accessed: 10.03.2021).
3. Navyki budushhego. Chto nuzhno znat' i umet' v novom slozhnom mire. Doklad Global Education Futures. M., 2017. P. 96.
4. Pen'kovskih E.A. Metod proektov v otechestvennoj i zarubezhnoj pedagogicheskoj teorii, i praktike // Voprosy obrazovaniya. 2010. # 4. Pp. 307-318.
5. Podlasyj I.P. Pedagogika. Kn. 1. Obshhie osnovy. Process obuchenija. M.: Vldos. 1999. 574 p.
6. Chernjaeva O.D. Proektnaja dejatel'nost' v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya / Vypusknaja kvalifikacionnaja rabota. Ekaterinburg, 2018. Pp. 51.
7. Xua L. Creative architectural design with children: a collaborative design project informed by Rhodes's theory / L. Xua, P. Izadpanahia // International Journal of Design Creativity and Innovation. # 4 (3). 2015. Pp. 1-7.

Сысоева Екатерина Глебовна
заведующий филиалом,
МДОУ «Детский сад № 26»-«Детский сад № 24» г. Первоуральск,
e-mail: granat.sisoeva2015@yandex.ru

Sysoeva Ekaterina G.
The Head of the Branch
"Kindergarten No. 26"-"Kindergarten No. 24"
of Pervouralsk

МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ У ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. В статье рассматривается модель формирования исследовательских умений детей дошкольного возраста. Автор отмечает, что разработанная модель является целостной, поскольку все представленные блоки и их структурные элементы взаимосвязаны между собой и служат достижению главной цели – формированию всех компонентов (самостоятельно наблюдать, работать с информацией, видеть проблему, планировать работу, самостоятельно выдвигать гипотезы, делать умозаключения, представлять и оценивать результаты своей деятельности) исследовательских умений у детей дошкольного возраста. В статье модель формирования исследовательских умений детей дошкольного возраста раскрыта с учетом методологических положений личностно-ориентированного, деятельностного и интегративного подходов, общедидактических (систематичности и последовательности, доступности, преемственности, сознательности и активности) и частнометодических принципов (генерализации, этапности, связи с исследовательской деятельности в ходе обучения математике с жизненным опытом детей).

Ключевые слова: исследовательские умения, модель, педагогический эксперимент, форма, средства, контроль.

A MODEL FOR THE FORMATION OF OLDER PRESCHOOL CHILDREN'S RESEARCH SKILLS

Abstract. This article discusses a model for the formation of research skills of preschool children. In the article, the author notes that the developed model is holistic, since all the presented blocks and their structural elements are interconnected and serve to achieve the main goal – the formation of all components (independently observe, work with information, see the problem, plan work, independently hypothesize, draw conclusions, present and evaluate the results of their activities) of research skills in preschool children. In the article, the model of the formation of research skills of preschool children is disclosed taking into account the methodological provisions of personality-oriented, activity-oriented and integrative approaches, general didactic (systematicity and consistency, accessibility, continuity, consciousness and activity) and private methodological principles (generalization, phasing, connection with research activities).

Keywords: research skills, model, pedagogical experiment, form, means, control.

В предлагаемой модели по формированию исследовательских умений у детей старшего дошкольного возраста должна отражаться взаимосвязь деятельности педагога и детей, направленная на формирование исследовательских умений. Методическая система обучения, как элемент педагогической системы, включает в себя следующие взаимозависимые элементы: 1) структурные: цель, методы, содержание, средства обучения и формы; 2) функциональные: проектировочные, мотивационные, конструктивные, результативно-оценочные, деятельностные, разработчиками которой являются В. П. Беспалько [2, с. 31], М. М. Дудина [3, с. 190], Н. В. Кузьмина [4, с. 90], А. М. Пышкало [5, с. 128] и др.

По мнению И. М. Дудиной, элементы, находящиеся во взаимосвязи, например целевой, содержательный, оценочно-результативный, операционно-деятельностный, контрольно-регулятивный составляют единую методическую систему. Следовательно, модель формирования исследовательских умений в возрастных рамках от 4 до 7 лет будет разделена на блоки: целевой, методологический, процессуальный, результативный и содержательный (рис. 1).

Целевой блок направлен на реализацию социального заказа государства, выраженный в ФГОС ДО и предполагает развитие детей дошкольного возраста с учетом их индивидуальности и особенностями возраста, а также формирование предпосылок к учебной деятельности.

Цель – формирование самостоятельного наблюдения, навыков работы с информацией. Видеть проблему, планировать работу, самостоятельно выдвигать гипотезы, делать умозаключения, представлять и оценивать результаты своей деятельности.

В методологическом блоке раскрываются личностно-ориентированный, деятельностный и интегрированный подходы. Блок содержит различные принципы, такие как систематичность и последовательность, доступность, преемственность, сознательность и активность, образуя группу общедидактических принципов.

Частнометодические принципы представлены генерализацией, связью исследовательской деятельности в процессе обучения математике с жизненным опытом детей дошкольного возраста.

Содержательный блок включает в себя модули «Математический словарь», интегрированный в группу детей среднего возраста; модуль «Логические операции и исследовательская деятельность» (старшая группа); модуль «Применение исследовательских умений» (подготовительная к школе группа).

Здесь происходит формирование у ребенка умения общаться с целью обогащения математического словаря (слова-синонимы, обозначающие явления природы, физические качества и свойства предметов, количество, порядок, последовательность расположения и т.п.)

Формирование первичных умений по систематизации накопленного опыта, приобретенного посредством логических операций и проведенной экспериментальной деятельности при выполнении разнообразных заданий: исследования с природным материалом, позволяющие развивать представления о количестве, об объеме и т.п. Закрепление исследовательских умений при решении математических задач в исследовательской деятельности.

В данный модуль включен процессуальный блок, содержащий метод проблемно-диалогического обучения и эвристические беседы. При этом, происходит подразделение образовательной деятельности на следующие формы: групповые, подгрупповые и индивидуальные. Также находят свое применение игры-экспериментирования с различными предметами и материалами как средства формирования исследовательских умений, ступенчато внедряются игры-проблемы, игры с подготовленным заранее содержанием и определенными правилами, разные вариации квест-игр, игры-театрализации.

Результативный блок содержит констатирующий контроль, который определяет начальный уровень и уровень сформированности элементарных математических способностей и степень коррекции уровней развития.

Сущность текущего контроля заключается в корректировке процесса обучения детей математике. Контрольным является результат исследования сформированности исследовательских умений.

В каждом представленном блоке содержится система элементов образовательной деятельности, выраженная в форме, методах, средствах,

результатах обучения и разработанном инструментарии оценивания сформированности исследовательских умений у детей.

В целевом блоке данной модели закреплены требования ФГОС ДО.

Целевые ориентиры на разных уровнях дошкольного образования направлены на достижения ребёнка в социуме, а именно в преемственности дошкольного образования и начального общего образования [1, с. 2]. Таким образом, целью обучения в дошкольном образовательном учреждении, является формирование у ребенка готовности к обучению в начальной школе.

Цель исследования, заявленная в представленной модели, состоит в формировании у детей навыков самостоятельного наблюдения, взаимодействия с информацией, выделения проблемы, планировании работы, выдвижении гипотез, воспроизведении умозаключений, формирования умений представлять и адекватно оценивать собственные результаты. Данные компоненты исследовательских умений реализуются через решение определенных задач, которыми являются: выделение принципов построения и определение подходов к воспроизведению образовательного процесса в процессе обучения математике; создать условия в процессе обучения математике для формирования исследовательских умений; в образовательном процессе вычленять главное в содержании, средствах, методах и формах и др.

Включение в методологический блок общедидактических принципов позволило в ходе опытно-экспериментальной работы выстроить систематически и последовательно процесс обучения. Помимо представленных в модели принципов использовались частнометодические принципы генерализации и этапности.

Раскрывая принцип генерализации содержащий логические приемы, обобщение, переход от частного к общему, подчинение частных явлений

общему принципу, главной идеей выступает исследовательский характер при формировании на математической основе исследовательских умений.

Поэтапное формирование исследовательских умений реализуется на основе принципа этапности в ходе математического обучения, который требует перехода от освоения материала на уровне понимания к распознаванию материала, выбора нужного действия.

Жизненный опыт детей старшего дошкольного возраста, полученный на основе математических представлений связан с исследовательской деятельностью, предусматриваемой направлением полученных знаний, в том числе и на знания, связанные с объектами и понятиями окружающего мира.

При применении полученного опыта дети решают задачи, используя собственные наблюдения, в том числе и для приобретения новых знаний.

Разработанная модель построена с учетом примерных общеобразовательных программ дошкольного образования и представлена программой «Чудесатики», состоящей из трех модулей: «Математический словарь», «Логические операции и исследовательская деятельность», «Применение исследовательских умений».

Модуль «Математический словарь» (средняя группа, дети 4-5 лет). В данном модуле обращено внимание на речевое развитие детей с целью обогащения математической терминологией через применение исследовательских умений (слова-синонимы, обозначающие явления природы, физические качества и свойства предметов, количество, порядок, последовательность расположения и т.д.).

Модуль «Логические операции и исследовательская деятельность» (старшая группа, дети 5-6 лет). Данный модуль направлен на формирование у детей дошкольного возраста умений по систематизации накопленного опыта, приобретенного посредством логических операций и проведенной экспериментальной деятельности при выполнении разнообразных заданий:

исследования с природным материалом, позволяющие развивать представления о количестве, об объеме, решении логических операций на сравнение и классификацию. Исследовательские умения формируются на математическом материале в ходе решения математических задач.

Модуль «Применение исследовательских умений», применим к подготовительной группе детей 6-7 лет. Происходит интеграция ранее изученного математического материала в исследовательскую деятельность и соответственно в другие образовательные области.

Процессуальный блок включает в себя совместную деятельность педагога и детей дошкольного возраста на основе методов обучения, форм и средств, с целью формирования исследовательских умений в ходе обучения математике.

Разработанная программа «Чудесатики» рекомендует использование активных методов обучения для повышения уровня познавательной активности у детей.

Модуль «Математический словарь» включает в себя методы проблемно-диалогического обучения.

Модуль «Логические операции и исследовательская деятельность» содержит эвристические беседы, которые являются добавочными для открытия новых исследовательских умений. Модуль «Применение исследовательских умений» включает в себе способность применять полученные знания в новых условиях.

При реализации «Математического словаря» педагог предлагает детям новые математические понятия. Применяет метод проблемного диалога, для подведения детей к новым знаниям. Педагог, реализуя модуль «Логические операции и исследовательская деятельность», увеличивает объем самостоятельной деятельности детей по формированию исследовательских умений по сравнению с предыдущим модулем «Математический словарь».

Координируя и направляя детей, педагог сопровождает детей по освоению исследовательских действий.

При реализации модуля «Применение исследовательских умений», педагог увлекает ребенка самостоятельно осуществлять работу, связанную с получением информации, способностью видеть проблему, планировать свою работу, выдвигать и экспериментально проверять гипотезы, делать выводы и т.д. Этот этап закрепляет за педагогом деятельность организатора, который координирует и направляет действия детей (Сосчитать геометрические фигуры в нарисованных картинках; классифицировать представленные предметы по цвету, форме, по размеру и т. д.).

Модуль «Математический словарь» выступает как комплекс определенных игр-экспериментов и игр-проблем, которые являются основными средствами реализации данного модуля. В применяемых играх посредством выполнения определенных правил происходит осознание затруднения в деятельности с применением математического материала, что требует обязательного выполнения правил.

Основными средствами формирования исследовательских умений в модуле «Логические операции и исследовательская деятельность» выступают игры – исследования с природным материалом, позволяющие развивать представления об окружающем мире, применяемые в процессе обучения математике: последовательность расположения (много, мало, первый, последний), изменение положения в пространстве (подходить, отходить, наливать, выливать).

Для ознакомления с исследовательскими умениями применяются квесты, позволяющие развивать поисковую активность в процессе детской деятельности по экспериментированию, что позволяет развивать наблюдательность, умение сравнивать, анализировать, обобщать.

Целевой блок	Социальный заказ: ориентация ФГОС ДО на развитие детей дошкольного возраста в соответствии с их индивидуальными и возрастными особенностями, на формирование у них предпосылок к учебной деятельности						
	Цель: Формирование (самостоятельно наблюдать, работать с информацией, видеть проблему, планировать работу, самостоятельно выдвигать гипотезы, делать умозаключения, представлять и оценивать результаты своей деятельности) всех компонентов исследовательских умений у детей дошкольного возраста.						
	Компоненты исследовательских умений						
	самостоятельно наблюдать	работать с информацией	видеть проблему	планировать работу	самостоятельно выдвигать гипотезы	делать умозаключения	представлять и оценивать результаты своей деятельности
Методологический блок	Подходы: личностно-ориентированный, деятельностный и интегрированный						
	Принципы: общедидактические: систематичности и последовательности, доступности, преемственности, сознательности и активности.						
	Частнометодические: генерализации, этапности, связи исследовательской деятельности в ходе обучения математике с жизненным опытом детей дошкольного возраста.						
Содержательный блок	Модуль «Математический словарь» (средняя группа)	Модуль «Логические операции и исследовательская деятельность» (старшая группа)			Модуль «Применение исследовательских умений» (подготовительная к школе группа)		
	Формирование у ребенка умения общаться с целью обогащения математического словаря (слова-синонимы, обозначающие явления природы, физические качества и свойства предметов, количество, порядок, последовательность расположения и т.п.)	Формирование первичных умений по систематизации накопленного опыта приобретенного посредством логических операций и проведённой экспериментальной деятельности при выполнении разнообразных заданий: исследования, с природным материалом позволяющие развивать представления о непрерывном количестве, об объеме и т.п.			Закрепление исследовательских умений при решении математических задач в исследовательской деятельности		

Рисунок 1 – Модуль формирования исследовательских умений детей дошкольного возраста

Процессуальный блок	Метод обучения: методы проблемно-диалогического обучения	Формы организации образовательной деятельности: групповая, подгрупповая, индивидуальная	Средства формирования исследовательских умений у детей дошкольного возраста: игра-экспериментирование с различными предметами и материалами, игры-проблемы, театральная деятельность и т.д.	Метод обучения: методы проблемно-диалогического обучения, эвристическая беседа. Формы организации образовательной деятельности: групповая, подгрупповая, работа парами, индивидуальная. Средства формирования исследовательских умений у детей дошкольного возраста: квесты, игры-проблемы, игра-экспериментирование с различными предметами и материалами, игры-театрализация и т.д.	Метод обучения: методы проблемно-диалогического обучения, эвристическая беседа, исследовательский Формы организации образовательной деятельности: групповая, подгрупповая, работа парами, индивидуальная. Средства формирования исследовательских умений у детей дошкольного возраста: квесты, игры-проблемы, опытно-экспериментальные игры, театральная деятельность, задания интегрированного типа и т.д.
	Констатирующий контроль	↑	↑	↑	↑
	Результативный блок	↑	↑	↑	↑
Результативный блок	Констатирующий контроль	↑	↑	↑	↑
	Текущий контроль	↑	↑	↑	↑
	Контрольный	↑	↑	↑	↑
Результат: сформированность исследовательских умений у детей дошкольного возраста					

Модуль «Применение исследовательских умений» используется в качестве основного средства задания интегрированного типа, которые способны использовать изучаемый прием математических действий в различной деятельности детей.

Разработанная система мониторинга, определяющая уровень сформированности исследовательских умений у детей дошкольного возраста, заключена в результативном блоке. Рационально применять следующие виды контроля: констатирующий, текущий и контрольный.

Констатирующий контроль позволяет определить исходный уровень у детей согласно возрастным нормам. Применение текущего контроля дает возможность получения информации о качестве формирования исследовательских умений. Фиксация достигнутого каждым ребенком уровня происходит в контрольном (итоговом) контроле, что позволяет выявить эффективность разработанной модели и внести корректировку.

Представленная модель выступает целостной, так как все блоки и включенные в них элементы взаимодействуют, за счет чего происходит достижение главной цели – формирование всех компонентов исследовательских умений у детей дошкольного возраста в процессе обучения математике. Вместе с тем, более серьезные выводы относительно представленных программы и модели можно будет сделать только по результатам ее апробации и всесторонней оценки независимыми экспертами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Об образовании в Российской Федерации: Федеральный закон РФ от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ // Российская газета. – 2012. – 31 декабря. – С. 2.
2. Беспалько В. П. Слагаемые педагогические технологии: учеб. для вузов. – М.: Педагогика, 1989.

3. Дудина М. М. Основы психолого-педагогической диагностики: учеб. пособие для вузов. / М. М. Дудина, Ф. Т. Хамутнуров. – Екатеринбург: РГППУ, 2016. – 190 с.
4. Кузьмина Н.В. Исследование гуманистических систем // Теория педагогических систем. – Краснодар: Парабеллум, 2013. – Вып. 1. – С. 90.
5. Пышкало Г. И. Совершенствование обучения младших школьников: учеб. для вузов. – М.: Педагогика, 1984. –128 с.

REFERENCES

1. Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii: Federal'nyj zakon RF ot 29 dekabnja 2012 g. № 273-FZ // Rossijskaja gazeta. 2012. 31 dekabnja. P. 2.
2. Bespal'ko V. P. Slagaemye pedagogicheskie tehnologii: ucheb. dlja vuzov. M.: Pedagogika, 1989.
3. Dudina M. M. Osnovy psihologo-pedagogicheskoi diagnostiki: ucheb. posobie dlja vuzov. / M. M. Dudina, F. T. Hamutnurov. Ekaterinburg: RGPPU, 2016. 190 p.
4. Kuz'mina N.V. Issledovanie gumanisticheskikh sistem // Teorija pedagogicheskikh sistem. Krasnodar: Parabellum, 2013. V. 1. P. 90.
5. Pyshkalo G. I. Sovershenstvovanie obuchenija mladshih shkol'nikov: ucheb. dlja vuzov. M.: Pedagogika, 1984. 128 p.

Сун Бо

аспирант

департамента музыкального искусства,

Институт культуры и искусств,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

e-mail: shangrongjiang@yandex.ru

Sun Bo

Postgraduate student,

Department of Musical Art,

Institute of Culture and Arts

Moscow City University

СУЩНОСТЬ ПРОЦЕССА РАЗВИТИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ПОТЕНЦИАЛА У ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Аннотация. Данная статья является попыткой описания некоторых элементов методики развития духовно-нравственного потенциала у школьников. В ходе достижения этой цели нами рассмотрен ряд научных трудов, посвященных темам духовности, нравственности и особенностей воспитания их в детях.

Ключевые слова: духовно-нравственный потенциал, готовность к преодолению жизненных испытаний, способность различения добра и зла.

THE ESSENCE OF THE PROCESS OF DEVELOPING THE SPIRITUAL AND MORAL POTENTIAL OF SCHOOLCHILDREN IN MUSIC LESSONS

Abstract. This article is an attempt to describe some elements of the methodology for the development of spiritual and moral potential in schoolchildren. In the course of achieving this goal, we have reviewed a number of scientific works on the topics of spirituality, morality and the peculiarities of their upbringing in children.

Keywords: spiritual and moral potential, readiness to overcome life's trials, the ability to distinguish between good and evil.

Под духовно-нравственным воспитанием в современных психолого-педагогических исследованиях понимается «процесс содействия духовно-нравственному становлению человека, формированию у него:

- нравственных чувств (совести, долга, веры, ответственности, гражданственности, патриотизма);
- нравственного облика (терпения, милосердия, кротости);
- нравственной позиции (способности различению добра от зла, проявлению самоотверженной любви, готовности к преодолению жизненных испытаний);
- нравственного поведения (готовности служения людям и Отечеству, проявления духовной рассудительности, послушания, доброй воли)».

В VI веке христианский философ Аниций Боэций писал: «Музыка может как создать, так и уничтожить нравственность. Ни один путь не может быть более открытым для души, для ее образования, чем через уши. Поэтому, когда ритмы и режимы проникают в человека, нельзя сомневаться, что они влияют на душу со своим характером и согласовывают ее с самим собой» [2].

Боэций свидетельствует о том, что древние народы понимали значение музыки для человека. Уважение к музыке среди них было так велико, что они смотрели на нее, как на определенную силу, имеющую власть над душой. В пример он приводит историю одного учителя, который был когда-то изгнан из греческого города-государства, потому что добавил еще одну строку в одном из своих традиционных инструментов. В списке выдвинутых против него обвинений было написано, что люди «были раздражены действиями Тимоти Милетского, потому что музыка, которую он играл, привела к тому, что души молодежи, воспитание которых было возложено на него, с целью просвещения, препятствовало формированию силы характера.

Кроме того, он изменил гармонии, которые он получал, являлись более женственными» [2].

Выдающийся русский философ Иван Ильин так говорил о роли учителя: «Всякое образование начинается с грамоты и школы [5]. Поэтому судьба будущей России лежит в руках русского учителя – преподавателя школы и гимназии, а также профессора вуза, который есть учитель учителей. Одна из важнейших задач русского общества и правительства – выдвинуть кадры учителей, идейно преданных делу, способных не только «обучать», но и духовно воспитывать».

Для улучшения понимания уровня развития духовно-нравственного потенциала школьников, помимо анкетирования и тестирования, в исследовании также был использован метод интервьюирования. Он был реализован путем проведения со школьниками экспериментальной группы беседы на тему духовности и нравственности. В ходе проведения интервью школьникам задавались такие вопросы, как «Что такое духовность/нравственность?», «Почему людям важно быть духовно и нравственно развитыми?». Интервью дало возможность не только оценить понимание детьми значения категорий духовности и нравственности, но также дало возможность понять, какие интересы составляют кругозор современных школьников, каковы их умения и желания.

Использование в ходе проведения этой работы различных традиционных (пение, распевки, переключки, обрядовые игры) и нетрадиционных форм и методов обучения на уроках музыки (дидактические игры, отгадай мелодию, скажи, кто автор музыки, скажи о характере героя оперы, что это за произведение, что это за опера, и т.д.), а также применение методики анализа музыкальных произведений, предложенной В. В. Медушевским у школьников дает следующие результаты:

- повышает интерес учащихся к предмету музыки, способствует формированию навыков нравственности и практических умений (пения, слушания, слышания, узнавания, распевания);
- воспитывает уверенность в себе, собственной нравственности;
- даёт школьникам импульс для поиска мотива поступков героев (почему так произошло, а можно ли было поступить иначе, как бы я поступил на его месте, моя роль в этом произведении), их нравственности (какая она, почему именно такая, как она развивалась в динамике героя, как бы я поступил), духовности (стоило ли так поступать с точки зрения общепринятой морали);
- позволяет испытать радость.

Результаты применения метода духовно-нравственного анализа музыки В. В. Медушевского [7] помогли выявить возможности учащихся к самостоятельному анализу музыкальных произведений, помогли сформировать в детях понимание о красоте музыки, о красоте образов, рождающих музыку, а, следовательно, развивать в детях нравственный и духовный потенциал. Также применение метода позволило детям самостоятельно применить знания о духовности и нравственности, а в ходе коллективной работы передать свои знания другим детям. С точки зрения роли учителя в ходе анализа музыки, можно сказать, что преподаватель является наставником детей, человеком, который должен углублять знания о духовности и нравственности. Объяснение детям тем духовно-нравственного содержания именно в момент анализа музыки помогает детям лучше усваивать полученные знания, так как применение на уроке нестандартной методики обучения воспринимается детьми как игра, а в ходе игр дети усваивают информацию с большим желанием [8].

Один из известных специалистов по эстетике М. Каган, подвергший глубокому анализу закономерности целостного развития художественной

культуры, отмечает, что «музыка будет играть все большую роль, как в художественной культуре, так и за ее пределами, ибо дальнейшее возрастание роли в человеческой жизни науки, абстрактного мышления, познания законов бытия будет порождать все более острую потребность в уравнивании этого направления человеческого развития активизацией его эмоциональной сферы, его духовных чувств, его способности не только мыслить, но и переживать...» [6].

Рекомендации учителям музыки в развитии нравственного потенциала учащихся:

- Качественно подходить к подбору произведений о духовном воспитании и нравственности (обращать внимание на тексты песен).
- Беседовать больше о ситуациях проявления духовности и нравственности в музыкальных произведениях.
- На уроках музыки акцентировать внимание на нравственных, духовных и моральных качествах людей.
- Регулярно проводить духовно-нравственный анализ музыкальных произведений (характер музыки, интонации, раскрытие музыкального образа).
- Написать сочинение о духовно-нравственном восприятии музыки с учащимися 5-х классов.
- Проводить воспитательную работу с классными руководителями и родителями обучаемых.
- Вести постоянную работу по развитию духовно-нравственного потенциала учащихся посредством конкурсов, фестивалей, игр, тестовых методик, творческих заданий.

Главной целью данной статьи являлась попытка разработки методики развития духовно-нравственного потенциала школьников. В ходе достижения указанной цели нами был решен ряд задач, а именно: рассмотрен

ряд научных трудов, посвященных темам духовности, нравственности и особенностей воспитания их в детях; было проведено исследование уровня духовно-нравственного потенциала детей; разработана методика развития духовно-нравственного потенциала детей. Составлен ряд рекомендаций для учителей, заинтересованных в развитии духовно-нравственного потенциала их учеников.

Как справедливо отмечает Л. И. Уколова, формирование духовно-нравственных ценностей человека проходит в русле общего процесса становления его личности. Для того, чтобы определить основания формирования духовных ценностей современной молодежи, необходимо выявить круг вопросов, связанных с процессом становления личности, и, в первую очередь обратиться к существующим мнениям о самой природе личности, о ее признаках и отличительных особенностях [12].

В современных условиях формирование духовных ценностей происходит в обстановке информационных перегрузок, тотального распространения информационно-технологических средств, развитого клипового сознания общества и способности человека быстро воспринимать эмоционально насыщенную, взрывообразную информацию не пытаясь при этом ее осмыслить и оценить. В связи с этим, в сознании современной молодежи могут происходить существенные деформации духовно-ценностной сферы, так как для осуществления операций оценки и отбора необходимо время. Точно также и для того, чтобы просто воспринять, усвоить значительное произведение искусства или явление культуры требуется хоть сколько-нибудь длительный отрезок времени [10].

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. Боэций А. М. С. Основы музыки / Подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 408 с.
3. Грибкова О. В., Лебедева А. В. Развитие вокально-хорового творчества в современном музыкальном воспитании // Искусство и образование. – 2020. – № 2 (124). – С. 98-105.
4. Грибкова О. В., Уколова Л. И., Афанасьев В. В. Основы учебно-исследовательской деятельности. Учебное пособие. – М., 2019.
5. Игумен Георгий (Шестун) Призвание учителя как духовный дар [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.portal-slovo.ru> (дата обращения: 26.01.2022).
6. Каган М.С. О месте искусства в жизни школы // Искусство в школе. – 1992. – № 2.
7. Медушевский В.В. Духовно – нравственное воспитание средствами музыкального искусства // Преподаватель XXI век. – 2001. – № 6.
8. Медушевский В.В. Музыковедение: проблемы духовного. – М., 1988.
9. Низамутдинова С. М. Проблемы музыкальной педагогики в условиях дистанционного обучения // Искусство и образование. – 2020. – № 5 (127). – С. 129-134.
10. 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.
11. Уколова Л. И. Духовность как один из главных критериев личностного самосознания человека // Дополнительное образование и воспитание. – 2004. – № 7. – С. 15-19.

12. Уколова Л. И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: Дис. ... доктора педагогических наук. – М., 2008. – 390 с.

REFERENCES

1. Bajkova E.N. Zvukovoj ideal kak osnovnoj princip tvorcheskogo dejstvija // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. 2020. V. 3. # 1-2. Pp. 4-11.
2. Bojecij A. M. S. Osnovy muzyki / Podgotovka teksta, perevod s latinskogo i kommentarij S. N. Lebedeva. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2012. 408 p.
3. Gribkova O. V., Lebedeva A. V. Razvitie vokal'no-horovogo tvorchestva v sovremennom muzykal'nom vospitanii // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. # 2 (124). Pp. 98-105.
4. Gribkova O. V., Ukolova L. I., Afanas'ev V. V. Osnovy uchebno-issledovatel'skoj dejatel'nosti. Uchebnoe posobie. M., 2019.
5. Igumen Georgij (Shestun) Prizvanie uchitelja kak duhovnyj dar. URL: <http://www.portal-slovo.ru> (accessed: 26.01.2022).
6. Kagan M.S. O meste iskusstva v zhizni shkoly // Iskusstvo v shkole. 1992. # 2.
7. Medushevskij V.V. Duhovno npravstvennoe vospitanie sredstvami muzykal'nogo iskusstva // Prepodavatel' XXI vek. 2001. # 6.
8. Medushevskij V.V. Muzykovedenie: problemy duhovnogo. M., 1988.
9. Nizamutdinova S. M. Problemy muzykal'noj pedagogiki v uslovijah distancionnogo obuchenija // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. # 5 (127). Pp. 129-134.
10. Ukolova L. I., Kudrinskaja I. V. Formirovanie motivacii k uspešnoj uchebnoj dejatel'nosti obuchaemyh na zanjatijah po vokalu v sisteme

- dopolnitel'nogo obrazovanija // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2021. T. 4. # 1. Pp. 23-33.
- 11.Ukolova L. I. Duhovnost' kak odin iz glavnyh kriteriev lichnostnogo samosoznaniya cheloveka // Dopolnitel'noe obrazovanie i vospitanie. 2004. # 7. Pp. 15-19.
- 12.Ukolova L. I. Pedagogicheski organizovannaja muzykal'naja sreda kak sredstvo stanovlenija duhovnoj kul'tury rastushhego cheloveka: Dis. ... doktora pedagogicheskikh nauk. M., 2008. 390 p.